



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Ruiz Stull, Miguel
Entre Manifiestos y Cagliostro de Vicente Huidobro
Atenea, núm. 511, julio, 2015, pp. 81-104
Universidad de Concepción
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32841110005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ENTRE MANIFIESTOS Y CAGLIOSTRO DE VICENTE HUIDOBRO*

BETWEEN MANIFIESTOS AND CAGLIOSTRO
BY VICENTE HUIDOBRO

MIGUEL RUIZ STULL**

RESUMEN

Este artículo se propone considerar las variables técnicas que comprometen la construcción de un nuevo género de novela. En *Cagliostro, novela-film*, escrito por el poeta chileno Vicente Huidobro, es posible observar las estrategias poéticas y retóricas que comprometen la producción de una obra de singulares características. El objetivo principal de este ensayo es evaluar la eficiencia de estos recursos literarios en dos planos: (i) el retórico que configura las reglas de producción de una novela y (ii) el cinematográfico que tiene por fin emular el régimen de sensibilidad que este nuevo arte se propone implantar. En suma, la referencia de estos planos dará por producto, por su coincidencia, la construcción de una nueva especie dentro del género de la novela, que anticipa las formas contemporáneas de configurar un relato de ficción, clave que se proyecta de un programa estético cuya evidencia es manifiesta en la escritura de *Manifiestos*.

Palabras clave: Vicente Huidobro, retórica, *Cagliostro, novela-film*, género.

ABSTRACT

This article considers the technical variables that compromise the construction of a new kind of novel. In *Cagliostro, novel-film*, written by the Chilean poet Vicente Huidobro, it is possible to observe the poetical and rhetorical strategies that are present in the

* Este artículo pertenece a la investigación FONDECYT Posdoctoral 3130357, titulado “Fundamentos estético-filosóficos para una poética en clave creacionista. Función y concepto de los manifiestos en Vicente Huidobro”. Año 2012-2014.

** Académico e investigador asociado a la Escuela de Postgrado y Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Investigador asociado al Instituto de Arte, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Correo: ruizstull@gmail.com

production of a work of singular characteristics. The principal aim of this essay is to evaluate the efficiency of these literary resources on two planes: (i) the rhetorical one that forms the rules of production of a novel and (ii) the cinematographic one that has to emulate finally the regime of sensibility that this new art proposes. In sum, the reference of these planes, by coinciding, will produce the construction of a new species in the genre of the novel, which anticipates the contemporary ways of configuring a narration of fiction, a key concept that is projected from an aesthetic program whose evidence is manifested in the writing of *Manifiestos*.

Keywords: Vicente Huidobro, rhetoric, *Cagliostro*, *novela-film*, genre.

Recibido: 25.09.13. Aceptado: 13.03.14.

§ 1

LAS REGLAS DE PRODUCCIÓN del discurso novelado cinematográficamente, *Cagliostro*, escrito por el poeta chileno Vicente Huidobro durante la década de los veinte del siglo recién pasado, corresponde a una cuidadosa técnica de yuxtaposición, síntesis y elipsis en la estructuración de los eventos propios del argumento de la novela. Este cruce de medios, lingüísticos y cinematográficos, ejercen una constante sustracción de elementos para articular un cuadro general, no tanto de una obra novelada, como de la situación de lectura singular en la que la novela se afirma y se realiza. La situación cinematográfica, como hemos visto en otro lugar¹, se halla y reside en la implementación de una lógica del espectáculo que funciona como condición formal de la legibilidad del texto, reglas de producción que no son solo anómalas respecto de la típica novelesca decimonónica, sino que anticipan los recursos que posteriormente darán pie a la configuración contemporánea de ese género literario. Muchos de estos formantes de esta singular experiencia estética se articulan de modo expreso, en nuestra hipótesis, en ese plan estético que se reconoce en la escritura de *Manifiestos*: esta mentada lógica del espectáculo es lo que proponemos es clave interpretativa explorar aquí, pues en “Prefacio, la lógica de Huidobro” la he considerado desde un punto de vista más analítico.

¹ En Ruiz Stull, “Prefacio, la lógica de Huidobro” en *MLN* 122.2: 315-341. La tesis fundamental de este texto estriba en considerar las instancias previas de la *novela-film Cagliostro*, a saber, Prefacio, Advertencia y Preludio como instancias esenciales para la recepción del texto. Estas instancias no son accesorias, al modo de una adenda de un texto principal que explica y constituye su lugar, sino que funciona como un verdadero encuadre, un *parergon* que provee las condiciones y la dirección analítica de cómo hacer la lectura de una especie híbrida, como veremos, de novela.



De esta forma, podemos decir preliminarmente que en *Cagliostro*, la lectura solamente se vuelve visible a través de un solo golpe de percepción: que una página se fusiona con una pantalla, que a su vez el libro devenga un cinematógrafo, halla su poder significante en la implementación de una serie de estrategias de producción y composición literarias que comprendemos llamar *lógica*. Sin embargo, este golpe de la percepción está fundado en una unidad elemental, que habríamos de denominar como escena, la que es pensada por Huidobro por medio de la continuidad entre imagen y pensamiento, lo cual hace las veces de criterio técnico en la construcción en montaje de ese género *novela-film*. La escena sería, de este modo, el lugar donde se compone la estructuración de los hechos bajo una unidad sintética visual, la imagen. Es por esta razón que los caracteres y episodios, que son la base de cualquier relato, aparecen a la vista en veloces enunciaciones, en frases económicas, justas y sustraídas de toda manera o recarga significante. En otras palabras, el formato eminentemente lingüístico se orienta en la yuxtaposición de imágenes-episodios, en la síntesis de la determinación típica de los caracteres y, finalmente, en la elipsis entre una y otra imagen que configura la escena donde se trasunta, imprime y se desarrolla el relato al modo poético de Huidobro.

Esto se nos presenta de modo enfático en el encuentro de Cagliostro con el Conde de Saint Germain, escena que manifiesta una profunda inspiración visual:

—Conde Cagliostro, yo te he inspirado la orden de venir aquí, porque estoy demasiado viejo y conociendo tu poder y tu ciencia, te he escogido para continuar mi misión. Te he inspirado esta orden mientras dormías y te he mostrado en sueños el camino que te conduciría a mí.

Cagliostro se inclina y responde:

—Gracias, gran Maestro, el anillo que me das es el rayo y la llave.

—Dime, conde Cagliostro, ¿cuál es el nombre de tu maestro?

—Mi Maestro se llamaba A.

—Tu Maestro se llamaba L.

—Mi Maestro se llamaba T.

—Tu Maestro se llamaba H.

—Mi Maestro se llamaba O.

—Tu Maestro se llamaba T.

—Mi Maestro se llamaba A.

—Tu Maestro se llamaba S. (Huidobro 1997: 49).

En este lugar o instancia, Huidobro invierte la forma habitual de construcción del acróstico, siendo el nombre propio invocado la resultante de la

enunciación cooperativa de los grafemas que lo componen. En otras palabras, el nombre requerido solo es visible en la suma vertical que en el texto se presenta bajo la supresión de la simple linealidad de la lectura. La página de libro deviene así necesariamente en imagen o pantalla, interviniendo de este modo la naturaleza sensible de la lectura de textos narrativos convencionales.

Esta forma de planteamiento del relato es el efecto de la concepción estética correspondiente a lo que el poeta ha denominado como *pensamiento mecanizado* por medio de la operación cinematográfica, tal como es planteado en *Manifiestos*². Esto es en definitiva la implementación de un estilo, de una cierta forma específica de disposición de los enunciados que van configurando la totalidad continua de esta narración (Ruiz Stull, 2006). No obstante, esta continuidad solo se produce por la interferencia del discurso propio en la novela de técnicas visuales que se abocan a la producción del efecto de continuidad no lineal del texto, sino de movimiento cinematográfico. La identidad del maestro de Cagliostro, *Althotas*, se manifiesta por la enajenación de la lectura lineal del texto. Esto es lo distintivo que se propone en el relato de *Cagliostro*, en cuanto *novela-film*: una especie de rearticulación mecanizada del pensamiento del movimiento típico de la lectura.

Esta experimentación gráfica, que supone la síntesis entre el código lingüístico y el código visual pictórico, ya es conocido en Huidobro desde la elaboración de sus caligramas³. Pero esta forma de síntesis o composición artística se tensa aún más al jugar su operación en un género de mayor compromiso lineal y representativo como es la novela. Lo interesante es que, a nuestro juicio, esta técnica gráfica no afecta el fondo de verosimilitud con que se construye cualquier relato de hechos. Tanto es así que esta forma de presentación de nombres se extiende hasta la novela, o mejor *Hazaña*, del *Cid Campeador*, específicamente en la escena del nacimiento del héroe:

² En efecto, el texto de “La creación pura”, texto programático que coliga historia, arte y estética, finaliza con una escueta, pero elocuente nota, que define un principio evolutivo que coliga técnica y sensibilidad: “El hombre comienza por ver, luego, oye, enseguida habla y por fin piensa. En sus creaciones el hombre ha seguido el mismo orden que le ha sido impuesto. Primero inventa la fotografía, que es el nervio óptico mecanizado. Luego el gramófono que es la mecanización de las cuerdas vocales, y por fin el cinematógrafo, que es la mecanización del pensamiento” (Huidobro 2003: 1313). Volveremos sobre esto.

³ Tal como ha sido observado por Barón (2007), p.e. en el poema “Espejo del agua”, bajo la denominación de “una huella visible de materialidad” (189). Extendemos este punto, si en *Horizon Carré* el sentido es constantemente desplazado por la estrategia que hace perder la significación plena de los signos, en el caso citado desde *Cagliostro*, este sentido solo se cumple, incluso en su posible desplazamiento, en la anulación de un principio de legibilidad del propio texto. La lógica del relato es puesta en crisis por la intervención de un régimen de la imagen que, si bien responde a un uso poético-retórico clásico, propone otra norma de intelección de un sentido cualquiera.

En el mismo instante una tempestad inmensa remueve el firmamento, hace retemblar el aire, rompe todos los vidrios del cielo, y un relámpago cegador cruza el espacio escribiendo en las alturas con grandes caracteres de afiche:

CAM
P
E
A
DOR (Huidobro 1977: 29).

Esto nuevamente supone y consolida un ánimo de programa técnico que recorre la obra de Huidobro, ya que ciertos recursos visuales y gráficos trascienden la misma experimentación que en uno y otro lugar se presentan como una operación de inaugurar un nuevo régimen estético para la literatura. La escritura del *Cid Campeador*, *Hazaña*, en este sentido, supone la técnica implementada ya en *Cagliostro, novela-film*. Ambas formas de expresión se traducen en la participación del lector: el caso del nombre *Althotas* requiere de la toma de distancia de la página de texto para transformarla en imagen o pantalla que permite la lectura vertical del nombre; así como también el nombre Campeador se traduce en una especie de dibujo de un rayo formado por el despliegue oblicuo de sus caracteres.

Huidobro se empeña en estas interferencias que afectan la naturalidad del género de la novela a través de la incrustación de registros líricos musicales, como en el caso del uso de “Preludio” como veremos; pero también de interferencias estructurales que afectan la linealidad característica del texto novelado. Sin embargo, el trabajo técnico de la *novela-film* no solo se acota al nivel del enunciado, sino que más significativamente trasciende este ámbito, que suele ser el más evidente, para así pasar a un nivel suprasegmental, confiriendo así el sentido cinematográfico con que se proyecta en la narración. Una configuración del despliegue del sentido, que anulando el régimen representativo de la significación promueve un nuevo régimen de lo visible en conformidad con el imperativo cinematográfico de una mecanización del pensamiento.

El inicio del “Preludio” a *Cagliostro* ha sido enfático para este propósito componiendo la estructura referencial del relato a partir de complejas síntesis de registros poéticos, pero también aludiendo al lector respecto de lo que allí se presenta como texto vale también por una imagen. Solo en este sentido es consistente el recurso de *Althotas* en término de acróstico, el

cual no afecta el tono ni la verosimilitud de lo allí expuesto en la narración. Pero es, en definitiva, por la reproducción de la técnica cinematográfica del montaje en palabras y en relato lo que da cuenta del propósito de colocar en movimiento el uso generalizado de una nueva concepción y eficacia de la imagen en la novela:

Cagliostro aparece de pronto en el sendero hacia la carroza. A medida que se acerca parece que se agranda de 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.

Así fue como Cagliostro apareció en Europa. Surgió de una carroza negra viniendo del misterio hacia Francia en medio de la noche (Huidobro 1997: 51).

Ciertamente Huidobro juega con la indeterminación del personaje, a través de las figuras que emplea para determinar su origen y destino. El personaje siempre aparece en medio o entre medio de algo, extendiendo y contrayendo su magnitud, indeterminando en fin las formas típicas de determinación de una existencia novelada. Ahora bien, esta magnitud no pende tanto del movimiento mismo del carácter de Cagliostro, como sí del foco o la mirada que impone el mismo relato. Este foco no es sino el movimiento mismo de la secuencia bajo una singularización de óptica, la que presenta en distintos perfiles acoplados la figura del personaje a través de acercamientos y distanciamientos del plano en que se incrusta la escena, llegando hasta la desfiguración a través del desenfoque del tema descrito por medio de la aparición de esa *nube especial* que hace desaparecer los contornos de lo que antes se había mostrado bajo caracteres distintivos. Todo este fragmento se propone como la simple partida del personaje desde esa escena, que presenta la trama y perfila el carácter general de Cagliostro, dando conclusión a la sección de “Preludio”. Todos estos elementos tanto poéticos como de focalización del relato se pondrán en una práctica sistemática en lo restante del relato, afirmando así el carácter de prueba de recursos con que se define propiamente tal la instancia musical de un preludio⁴. Dicho de modo

⁴ Para una descripción más detallada y analítica de los elementos comprometidos en la escritura de *Preludio*, ver Ruiz Stull (2007: 336ss.).

sintético, lo que “Preludio” hace, y no simplemente dice, es la presentación operacional de diversos modos de focalización que dan consistencia a una serie de recursos que intervienen la habitual experiencia de legibilidad del relato: ya no un pensamiento que se funda en la discursividad del texto, sino la expresión inmediata de un pensamiento maquinal que opera en la pluralización de enfoques que brindan la imagen del relato, allende de la logicidad habitual que controla verosimilitud de la extensión de cualquier narración: se cumple así aquel imperativo estético de “El creacionismo” de la presentación maquinal del decurso del pensamiento.

§ 2

Esta novela-film como tal se encuentra dividida en dos grandes porciones de relato: la primera se titula “Hacia arriba”, y lleva a modo de subtítulo “El halo de Estrasburgo”; y la segunda titulada simplemente “Cumbre y tiniebla”. Es evidente en los mismos títulos la figuración de un movimiento ascendente y descendente, trayectoria que anticipa el desarrollo posterior del relato mismo. Esta idea de movimiento es clave en el entendimiento de la poética general de Huidobro, la que ha sido explorada por el poeta desde sus caligramas hasta *Altazor*, movilidad y dinamismo que aparecen como un índice fundamental para la inspiración estética en la totalidad de su obra⁵. Ahora bien, en *Cagliostro* esta idea de movimiento se proyecta en colocar en secuencia el orden de acontecimientos con que se compone habitualmente un relato. En otras palabras, lo relevante no son tantos los hechos narrados, sino el modo específico en que éstos se despliegan y aparecen, consecuentemente, en la lectura. En esta medida podemos afir-

⁵ Esto es más o menos evidente, lo de este mentado movimiento o dinamismo, con la forma sintética que Huidobro define en el manifiesto “El creacionismo”: “La vida de un poema depende de la duración de su carga eléctrica (...) El poeta es un motor de alta frecuencia espiritual, él es el que hace vivir lo que no tiene vida; cada palabra, cada frase, toma en su garganta una vida propia y nueva y va a anidarse palpitante de calor en el alma del lector” (Huidobro 1993: 1340). A nuestro juicio, los términos no pueden ser más exactos para definir el movimiento que despliega la obra poética, lírica o narrativa, como sea el caso. Electricidad, mecánica, termodinámica, la poética en clave creacionista sintetiza el hiato entre lo propio de la naturaleza y lo propio de la técnica, lugar donde el poeta es un cierto lugar de paso de: “una electricidad atómica profunda, un calor jamás dado por otros a esas mismas palabras, un calor que hace que las palabras cambien de dimensión y de color” (1341).

mar que la creación del género *novela-film* es equivalente a un ejercicio de estilo⁶, de la disposición de diversos tonos y fuentes de enunciaciones. Proponemos preliminarmente que el carácter de esta práctica discursiva se somete a la iteración de ciertas estrategias que pretenden replicar la técnica cinematográfica del montaje: llevar la descripción y enlace narrativo de hechos a la secuencia cinemática de escenas, o imágenes en movimiento. Esto ciertamente ha sido un problema para la escasa crítica que ha recibido este texto⁷.

Rojas en su texto *Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro* (2000), define ciertos rasgos particulares en que se asentaría las operaciones específicas en que Huidobro construye la narración de *Cagliostro*. Ciertamente da una importancia al tema del montaje, que sería el recurso particular a emular a través de un cierto uso del material literario y lingüístico:

La organización de cada uno de los fragmentos nos conduce al entendimiento consecutivo del relato, mientras que dentro del fragmento subyace el juego del montaje temporal. Desde el punto de vista estrictamente literario, puedo indicar que la idea del libro –con su portada, prólogo y correspondientes capítulos– se inserta en la pantalla dentro del marco del filme. La sensación que prevalece es la de que el libro ha sido devorado por el film, única manera de que el lector tenga la ilusión del cine (Rojas 2000: 40).

⁶ Para la descripción y análisis de la noción de estilo, que en este lugar suponemos y desplegamos para la lectura de *Cagliostro*, ver el artículo “Ensayo sobre estilo y variación” (2006). En ese ensayo, en el marco de la lingüística general, se discute la noción de estilo con el fin de brindarle una positividad respecto del carácter dinámico con que es posible pensar el sistema de la lengua. La hipótesis del estilo entendida como la *dispositivo* del dispositivo pretende desmarcar a este concepto de determinaciones históricas objetivas tanto de la literatura como del arte, las que configuran un repertorio o conjunto de obras que participan de un determinado período, por un lado y, por otro, de determinaciones subjetivas, las que se fundan en las diversas expresiones afectivas que comprometen a tal o cual sujeto de la enunciación. De este modo, la noción de estilo es pensada como constitutiva del sistema en la medida que expresa la potencia transformacional de la lengua entendida ésta en un constante devenir y en un estado de variación continua respecto de los elementos constitutivos que la componen, principalmente la comprometen al orden de las palabras, la sintaxis propiamente tal.

⁷ Recientemente el trabajo de Valeria de los Ríos (2011) ha sido un aporte para la crítica general de *Cagliostro*. Rescatamos del completo análisis histórico y contextual de la autora, la conciencia de novedad frente al desarrollo de la técnica: la mecanización del pensamiento es un índice inequívoco para comprender la radicalidad del cambio de un régimen sensible representacional hacia uno dinámico que proporciona una multiplicidad creciente y continua de imágenes en movimiento. El montaje, para usar términos adecuados, puede ser traducido, bajo diversas operaciones poéticas y retóricas, a la serie razonada de los hechos narrados, confiriéndoles un estatuto nuevo por la velocidad sensible que se les imprime por el propio despliegue diegético.

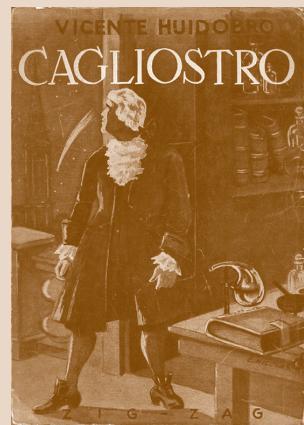
Es con seguridad que la teoría del corte y el montaje es lo que se coloca en proceso para la configuración de lo narrado en *Cagliostro*; no obstante, el tipo de montaje en la *novela-film* de Huidobro es un juego de simultaneidades, en las cuales participan distintos lugares, escenas o escenarios en una misma instancia temporal, y no así solamente la suma o serie de episodios que componen habitualmente la fisonomía de un relato cualquiera. En el texto de Huidobro, como prueba de ello, se observa solo una larga anacronía, un *racconto* donde se nos relata y presenta la ceremonia de pruebas y de iniciación del personaje de Cagliostro (Cf. Huidobro, 1997: 105 y ss.). No son instancias temporales las que se montan o cortan, son realidades espaciales las que se configuran en la presencia y la acción de un personaje que aglutina los hilos de los acontecimientos. Creemos que esta acotación de Rojas se funda en la adhesión de la teoría de Metz, quien piensa y hace funcionar el lenguaje filmico bajo las categorías del relato típico del análisis estructural.

En el caso de Huidobro, contraviniendo la postura estructural de Metz, se observa más bien una adecuación del lenguaje propio de la novela a la forma estética expresionista, contemporánea a la época de producción del relato *Cagliostro*. Como ya lo sosténía Costa en *Huidobro. Los oficios de un poeta*:

Por diseño, <*Cagliostro*>, su imaginería había sido concebida y creada a partir de la tradición filmica de las grandes películas mudas alemanas de los años veinte. Incluso los clásicos del género, tales como *El gabinete del Doctor Caligari* o *Nosferatu*, resultan truculentos desde el punto de vista actual, toda vez que deben su impacto a una deliberada falta de naturalidad. Tomas fijas, decorados pintados, actuaciones afectadas y subtítulos góticos, así como la exagerada utilización de las sombras se usaban sistemáticamente para crear la ilusión de una realidad ultramundana (Costa 1984: 174).

Con cierta seguridad podemos afirmar que es válida esta relación de la estética alemana expresionista con el motivo general que inspira la elección de Cagliostro como tema de interés narrativo. Ahora bien, esto no necesariamente se corresponde con la técnica fundamental empleada para la configuración del proceso y la estructura del relato como tal, ya que en el entendimiento de Costa:

el montaje es la metáfora del cine. Incluso la teoría es la misma. La metáfora más efectiva, según Reverdy –el teórico principal de la poesía cubista– era la originada en la yuxtaposición de ‘realidades distantes’;



2^{da} edición,
Ed. Universitaria, 1942

de manera similar, el montaje más efectivo según Eisenstein –el teórico principal del cine mudo– era el que resultaba de la ‘colisión de tomas contrapuestas’. En ambos casos el resultado es el mismo: una realidad nueva y dinámica creada por la inesperada asociación impuesta a la mente del lector/espectador (175).

A pesar de esto, el montaje, a nuestro juicio, aparece más bien vinculado a un efecto mismo de la sintaxis particular con que se acoplan las escenas, tal como lo propone Eisenstein en la síntesis coimplicativa de perspectivas. Efectivamente para Eisenstein, en *La forma del cine* (1986), lo problemático es la organización o lo orgánico, si seguimos a la poética creacionista, dado en la existencia de interrelaciones a la que deben responder la construcción de las acciones y los cuadros que albergan su despliegue: “Dentro de este esquema de relaciones mutuas, en donde se hacen eco y entran en conflicto mutuamente, se mueven cada vez más hacia un tipo de montaje definido, creciendo cada una orgánicamente de la otra” (78). En otras palabras, lo que se coloca en juego es la disposición dinámica entre las mismas estructuras de conflictos y cuadros, donde la secuencia de acciones replica de algún modo el ejercicio del pensamiento, como término analógico fundamental de la percepción cinematográfica: “estas consideraciones nos brindan un criterio interesante para poder apreciar la construcción del montaje desde un punto de vista ‘pictórico’. El pictorismo se ve aquí contrastado con el ‘cinematismo’, y el pictoricismo estético con la realidad psicológica” (78). Como vemos, al menos desde el fundamento de la teoría del montaje, tanto Eisenstein como Huidobro consideran al cine, la construcción de obras a partir del enlace de imágenes en movimiento, como un pensamiento mecanizado que da lugar a una nueva forma de comprensión del dinamismo propio de lo sensible⁸.

En este sentido, el montaje y el corte funcionan más como operaciones metonímicas que metafóricas, ya que su operación no comprende al campo de las significaciones y referencias del relato, sino que operan sobre el sentido del mismo, afectando de este modo más a la forma en que son presentados los hechos que a los eventos puestos en relación narrativa⁹. Es

⁸ Respecto de las consecuencias estéticas propias de una teoría de la experiencia, ver Ruiz Stull (2007: 322-7).

⁹ Para Eisenstein (1986): “la verdadera cinematografía comienza con el choque de diversas modificaciones cinemáticas de movimiento y vibración. Por ejemplo, el conflicto ‘pictórico’ de figura y horizonte (no importa que el conflicto sea en lo estático o lo dinámico). O alterar fragmentos iluminados en forma diferente solo desde el punto de vista de vibraciones de luz con-

en este punto donde la traducción estética de Huidobro entre cine, música y lenguaje se nos hace sensible, en la medida en que el asunto mismo de la novela no es lo primordial, sino que es el trabajo sobre la forma de expresión la que sostiene el buscado efecto cinematográfico que haría singular y visible la consistencia de este nuevo género de narración: novela visual o *novela-film* como tal. Es lícito sostener que más que la descripción de la evolución de distintos estados que afectan a un tema-personaje, la *novela-film* trataría de describir el proceso o el devenir de determinadas acciones con que se sostiene la realización o actualización del ánimo de un personaje, de Cagliostro en su singularidad.

Hemos de volver a recordar que para Huidobro el cine es la mecanización del pensamiento, en consecuencia, bajo esta premisa es lícito para el poeta-narrador elidir, suprimir o solicitar la cooperación del lector de la mayoría de los elementos que dan contexto y los detalles descriptivos de escenarios y ambientes que sitúan y determinan la realidad propia de personajes y acciones. Esta inversión, donde personajes y acciones componen lo real, sería el punto de apoyo para poder plantear y fundar la realidad dinámica que pretende Huidobro imprimir en la composición de secuencias que se despliegan en el relato como tal. Para esto, entonces, es necesario quebrar con la típica novelesca de clave realista, supliendo con acotaciones

fictivas, o de un conflicto entre la forma de un objeto y su iluminación”(79). Los recursos de movimiento, vibración e iluminación aluden a la configuración superficial de lo presentado en el film. Esto en Huidobro se imprime en la manera de presentar las secuencias narrativas del relato, no a partir de lo simplemente representado como referencia, sino más bien al emplear recursos, básicamente la elipsis y la yuxtaposición, para intervenir los modos de representación, lo que se efectúa sobre la línea sintáctica y narrativa del relato. Esto tiene por consecuencia fundamental que el punto transformacional del material lingüístico no es a causa de un cambio semántico, sino más bien de un cambio de presentación y distribución de la materia referencial que se propone representar a través del encadenamiento regular de significantes: es así como la significación es producto del trabajo del sentido, así como las nuevas formas de concepción de lo real o de la referencia es producto y efecto de la emergencia de un estilo, de una nueva forma de disponer una serie de enunciados. Como es considerado por Chomsky en *Estructuras sintácticas* (1999) al definir la transformación como una operación específica que afecta la estructura de superficie de la oración, las que finalmente son clasificadas por la alusión de categorías retóricas como conjunción, elipsis, generalización, interrogación, separación y singularización, categorías que afectan consecuentemente el sentido del texto y no su probable significación: “Para comprender una oración tenemos que conocer mucho más que el análisis <estructural, sintáctico> de esa oración en cada uno de los niveles lingüísticos. Tenemos que conocer también la referencia y significación de los morfemas o palabras de los que está compuesta; naturalmente, no se puede esperar que la sintaxis sea de mucha ayuda en este punto. Estas nociones constituyen la materia de la semántica. Al describir la significación de una palabra es a menudo *conveniente*, o *necesario*, hacer referencia al encuadre sintáctico en el que esa palabra aparece insertada usualmente” (123).

e indicaciones que involucran al lector con el mismo acto de lectura, reconfigurando sus cuadros típicos de experiencia:

Es una mujer joven, de tipo italiano, es hermosa. Ah, sí, es hermosa, morena con grandes ojos negros llenos de luz y 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) (Huidobro 1997: 59).

Esta economía discursiva, que ciertamente rompe con el canon o lo habitual de la novela, radica en la solvencia de la velocidad como criterio último de construcción de estado de cosas representados por el texto. Evitar una larga descripción significa aquí propiamente detener la velocidad de los acontecimientos, o mejor, dejar de lado los hechos del relato para leer bajo una cifra estática lo ahí representado. Ya que este recurso no solamente opera en la descripción física o anímica de personajes, sino que también se hace eficiente en la misma descripción de los acontecimientos, lo cual solo se detiene en la narración de su propia potencia efectiva de presentación:

Es una noche solemne, una noche que se da cuenta de su importancia histórica.

(Lector, coge una novela, lee en ella la descripción de cualquier noche en la cual va a pasar un acontecimiento grave. Y luego continúa esta página) (Huidobro 1997: 127).

El rasgo que caracteriza este recurso, de detener la lectura y desarrollo del relato, es propio de la acotación teatral, que se da a partir de un enunciado puesto entre paréntesis: recurso que tendrá relevantes transformaciones estéticas en un texto dramático como es *Giles de Rais* (1932). La historia del texto de *Cagliostro* nos indica que su primera escritura fue en clave de guión por encargo. Y esto se hace manifiesto en este recurso, que formalmente podría ser interpretado como una indicación específica para el director del proyectado film, pero que en su reescritura como novela esa indicación es reconducida al lector, quien objetiva para sí el momento mismo de la lectura, llevando de este modo a imagen los sucesos narrados. De este modo la autorreferencia que ejerce el narrador frente a lo que está o ha sido contado es un síntoma inequívoco del carácter experimental que anima la escritura de *Cagliostro*:

Cada vez más excitado contra Cagliostro, el Prefecto de Policía Gon din no puede resignarse con su derrota. Al día siguiente, después de los

acontecimientos que acabamos de contar, reúne en su gabinete al doctor Ostertag y a Madame Barret (Huidobro 1997: 68; itálicas nuestras).

Este acto de la narración, del narrador, acaso del autor, solo enfatiza más el trabajo de laboratorio con que Huidobro define no solo la preparación de la lectura, sino el desarrollo mismo de ésta. Esta forma de interferencia en la secuencia misma de lo narrado es un recurso fundamental para hacer continuo los cortes, primordialmente de los escenarios del relato, y las junturas con que se compone la narración. Sería esto parte constitutiva de la réplica lingüística de la teoría del montaje implicada en la construcción de una *novela-film*. Esto se traduce en que el choque de conflictos al que hace mención Eisenstein para la configuración exitosa del montaje, en Huidobro no es solamente manifiesto en los acontecimientos representados en la novela, sino que trasciende lo narrado para intervenir en el ejercicio de la lectura como tal: el producto de esta operación no es más que transformar la lectura en la visión de un espectáculo cinematográfico, lo cual implica una seria transformación de las condiciones estéticas de la experiencia propia de la lectura diegética.

§ 3

De esta forma la cuestión correlativa de reproducir el efecto cinematográfico del montaje y el corte a partir del material lingüístico, es posible de ser reconducida a la dimensión del enunciado, entendiendo a éste como la expresión significante del sentido de una porción textual, y no así su simple significación, sea ésta considerada funcional gramaticalmente o bien referencial semánticamente. Tanto el montaje como el enunciado en el texto expresan el sentido u orientación de la presentación: imagen en movimiento, o bien, relato filmico. No obstante, aquí nos enfrentamos ante una dificultad mayor que reside en los traspasos entre una y otra teoría, la del montaje y la del relato propiamente tal. En otras palabras, la producción de una *novela-film*, como se propone Huidobro, se despliega en la siguiente alternativa: o bien, es una simple traducción en los recursos narrativos de las técnicas y medios propios de la producción del montaje cinematográfico, o bien, se trataría de otra forma de asimilación significante que colocaría en jaque de manera ulterior a la misma idea de sistema o lenguaje que fundaría la diferencia e inmanencia de una y otra forma de expresión: código lingüístico y código cinematográfico. Este nudo complejo es lo que debería dar luces de resolución en el programa estético que se vincula a la escritura de *Manifiestos*.

Creemos que, en este caso específico, la construcción del relato *Cagliostro* tiende a tomar como referencia o modelo estas nuevas técnicas de expresión, las que a su vez definen los rasgos de una forma de percepción: resuena aquello que en el “Prefacio” de la novela-film daba cuenta de una costumbre por parte del público de ir al cinematógrafo, lo que en consecuencia determina un nuevo umbral de percepción que funciona a través de la inmediatez y la velocidad de lo representado –imagen en movimiento y enunciado correlativamente bajo la cifra de una estética del pensamiento mecanizado¹⁰. De este modo, es necesario finalmente detenerse en la o las relaciones específicas que se presentan entre el lenguaje y el cine.

Metz es el teórico del cine más invocado para solucionar los traspasos entre una y otra forma de expresión. A grandes rasgos, Metz define las categorías de análisis para el lenguaje y los productos cinematográficos, i.e. una semiología del cine, a partir de una constatación de orden histórico: la cinematografía decide, entre sus muchas vías posibles de desarrollo y ordenación, por plegarse a un principio básico de narratividad¹¹. De este modo es posible analizar por segmentación las distintas instancias, cuadros o planos con que se compone un film, así como es posible segmentar funcionalmente un relato al modo de Barthes, o bien, conforme al desarrollo y las decisiones exitosas o fracasadas de la propia narración al modo de

¹⁰ O una *estética del equilibrio*, como ha sido comprendido recientemente por B. D. Willis (2006). Si bien la tesis de Willis es consistente con lo observable en *Manifiestos*, específicamente en “La creación pura”, nuestro punto estriba más bien en los formantes que animan esa puesta en equilibrio, que Huidobro consigna bajo su noción de estilo: el rol de la técnica, tanto artística como lingüística, se ofrece sin duda como una puesta en equilibrio entre los medios y la materia poética, pero este ideal poético pende a nuestro juicio de un campo abierto de tentativas o simple experimentación que ponen en obra las condiciones reales de la experiencia poética tal como es entendida en el programa del creacionismo de Huidobro. En *Cagliostro* esto se hace evidente en que la experiencia poética se comprende por el libre mecanismo del propio pensamiento.

¹¹ O bien, como lo señala Deleuze en la *Imagen-Tiempo* (1986), en una acertada observación al paradigma analítico asumido por la teoría de Metz: “Para Metz, la narración remite a uno o varios códigos lo mismo que a determinaciones de lenguaje subyacente de donde ella deriva en la imagen con el carácter de dato aparente. Nosotros pensamos, por el contrario, que la narración no es más que una consecuencia de las propias imágenes aparentes y de sus combinaciones directas, nunca un dato (...) La narración no es nunca un dato aparente de las imágenes, o el efecto de una estructura que las subtiende; es una consecuencia de las propias imágenes aparentes, de las imágenes sensibles en sí mismas, tal como se definen primeramente por sí mismas” (45). Es quizás por esto que Deleuze en sus estudios sobre cine con el objeto de efectuar una taxonomía general del signo filmico no halle en Metz o Eco sus mejores aliados, sino en la semiótica de Peirce que abre el espacio de lo visible hacia aquello que en el cuadro no es visto. Para una apertura aguda y detallada sobre la relación cine y filosofía en el contexto de la obra de Deleuze, ver Marrati (2003: 28-9; 33ss.).

Bremond¹². Este modelo y supuesto es el que ha animado los análisis de Rojas¹³ y Saldes¹⁴, para así dar cuenta de la particular forma de organización y estructura del relato *Cagliostro*. El problema radica en que una y otra perspectiva no se detiene ni en la singularidad de la producción misma del relato, ni en las ideas estéticas que hacen solvente esa forma específica de composición narrativa, aunque sea considerada como novedosa y experimental en ambos casos.

Distinto es el caso si tomamos a la narración no como un punto de partida, o bien, como un dato desde donde puede arrancar las analogías y semejanzas entre una y otra forma de expresión, sino como un producto de una cuidadosa composición o combinación de enunciados que configura la singular disposición de un relato que se tematiza como una novela-film. Esto quiere decir, que la tarea del narrador es llevar a realización los efectos que manifiestan las imágenes puestas en movimiento, y que dan continuidad, no necesariamente narrativa, a la expectación de un film. En consecuencia, no tendríamos un simple calco o un modelo estricto de téc-

¹² Es así como Metz (1970) en “La gran sintagmática del film narrativo” define los criterios operativos del análisis semiótico del cine: “Un film de ficción se divide en un cierto número de segmentos autónomos. Evidentemente, su autonomía es solo relativa, puesto que cada uno adquiere su sentido en relación con el film (siendo este último el *sintagma máximo* del cine)”; “todo segmento filmico que sea de subordinación de primer nivel, es decir, una subdivisión directa del film (y no una subdivisión de una parte del film)” (147).

¹³ De este modo Rojas (2000) establece su criterio de segmentación y de análisis definitivo de *Cagliostro*: “El mecanismo visual que Huidobro trabajó este par de textos es la de *segmento autónomo*, en nomenclatura de Metz (...) numero correlativamente cada uno de los sectores en que el texto aparece dividido por su tipografía: obtengo un total de 24 segmentos y 3 carteles para el capítulo intermedio y 42 segmentos y 15 carteles para el capítulo final. En esta etapa, elijo solo algunos discursos cuya composición se acomoda al plano del cine” (47-8).

¹⁴ Es así como Saldes (1989) en “La novela-film. Algunas consideraciones acerca de *Cagliostro* de Vicente Huidobro” define ciertos caracteres propios del relato en conexión con las categorías propias del film: “El narrador de la novela-film contempla el mundo proyectado desde el ojo de una cámara cinematográfica hacia una pantalla; así narra simplemente lo que ve, sino además cómo lo ve; este narrador es mero espectador de películas, el narrador tradicional podría llegar a fundirse con el autor, el de la novela-film no, autor es aquí aquel que realizó la película que el narrador ve y que éste con su relato hace ver al lector. Es por eso que el relato del narrador es el relato de una película, del argumento de la película y de las técnicas cinematográficas puestas en juego por el director para narrar la historia de *Cagliostro*” (76-7). Este argumento deja intacto los traspasos y su modo específico en que se da y se produce el relato a la lectura: la novela-film no es a nuestro juicio el simple referir de sucesivos acontecimientos como si el autor estuviera viendo efectivamente un film titulado *Cagliostro*, la construcción de una novela-film, insistimos, supone necesariamente la transgresión o la transformación de los mecanismos típicos de escritura de novelas. Y, finalmente, Saldes puede concluir que: “toda novela se sostiene sobre el soporte libro, de alguna manera el ser libro es parte de lo específico novelístico” (79), olvidando así la transformación que opera de página a la pantalla, la supresión de descripciones y la apelación a la presencia del lector para llenar o completar lo que en la lectura como tal aparece solo aludido.

nicas propias de la cinematografía, por medio de las cuales los recursos de construcción del relato necesariamente deban plegarse o asimilarse. Al contrario, lo que observamos en *Cagliostro* es una reconfiguración de las propias técnicas narrativas en conformidad a un fin, que es la de recrear la velocidad en cuadros y acciones manifiestas en un film. En consecuencia, es inviable intentar explicar la naturaleza narrativa específica que presenta *Cagliostro* a partir del uso de categorías que ya suponen una idea o unidad narrativa que funciona como criterio de análisis. La concepción e inspiración particular que anima la escritura de *Cagliostro* es la de replicar la estética y el estilo de películas expresionistas, y de un cine que no es sonoro: el cine mudo europeo. Concluimos, entonces, que la narratividad en el cine, como es constatado por Metz, tiene por supuesto esencial la implementación del sonido, del diálogo en la película, lo cual hace viable que el montaje funcione como ilación sucesiva de eventos al modo de un relato. Esto, en definitiva, no es aplicable al caso de *Cagliostro*.

El montaje se define como un complicado arte de la composición, de la yuxtaposición, y es en el cine ruso donde se observa sus mayores desarrollos, tanto en el orden práctico de la creación de filmes, como a nivel teórico como lo indica la obra crítica de Eisenstein. Marinello en *El cine y el fin del arte* (1992) describe esta situación:

Los experimentos sobre el montaje, los estudios sobre la movilidad de la cámara tomavista, la comparación entre la interpretación teatral y la cinematográfica (...) articulan una investigación sobre el proceso de significación del cine, se trata de individualizar y definir la sintaxis y, a veces, el léxico de este nuevo lenguaje. Se habla de cine-frases, de ideas-frases, se comparan los encuadres con las letras del alfabeto, con los ideogramas, se habla del encuadre como signo y como símbolo (...) tratando de comprender su modo de obrar; se desea saber por qué de la yuxtaposición de más de un encuadre nace un significado (no importa cuál); o cómo se articula la recepción de las imágenes (no importa cuáles). (58).

Acontecemos ante la experimentación y el conato de construir una verdadera gramática del film en los trabajos de la escuela rusa, integrada por Eisenstein, Kuleshov y Vertov, principalmente. El montaje es concebido como un principio dinámico y abstracto de conducción hacia un significado, pero esta conducción es eminentemente cooperativa, como en el caso que replica Huidobro en el uso de acotaciones. Como lo confirma Marinello al señalar que para Eisenstein es fundamental la configuración:

de una idea de escritura (el montaje se hace tal en su dimensión dinámica) en la que la recepción del texto (el film) es parte integrante de su producción y el texto mismo es una realidad dinámica ya que es la actuación de aquel proceso a través del cual el espectador y autor lo producen (59).

De esta forma se hace visible las dos tareas de una teoría del montaje, como principio fundamental de la articulación de una especie de código del film: por un lado, tenemos la homologación tentativa en base a la configuración de elementos mínimos que a través de enlaces e iteraciones funcionen como frases o ideas que conduzcan a una significación precisa, una sintaxis, en definitiva, que haga viable la comprensión de la suma de imágenes en movimiento con que es dispuesto cualquier film; pero esta significación, por otro lado, solo se logra exitosamente, asumiendo la cooperación entre el autor y el espectador de la obra. Dicho de otro modo, construyendo una especie de teoría de la comunicación se facilita la dirección y el sentido de lo manifiesto por el film, se diseña el entendimiento de la significación global del relato. En el caso de Huidobro, esto se hace visible desde el *Prefacio* donde enuncia las reglas de este lenguaje visual, que ha de ser colocado en movimiento desde el “Preludio” y que, finalmente, se desplegará en la emergencia de un nuevo estilo, que es el producto de un trabajo sobre los enunciados y una organización sintáctica de fuertes visos transformacionales. La garantía de la comprensión del relato se ve fundada en el hábito de los mismos lectores que han consolidado la experiencia de la asistencia al cinematógrafo. En definitiva, el objetivo de Huidobro es crear un nuevo estilo a partir del establecimiento de nuevas reglas de composición del discurso, en este caso novelado, objetivo que es equivalente a la tentativa rusa para la configuración de un lenguaje filmico, como lo sostiene Marinello (1992): “No hay sujeto-creador portador del tema, o bien del concepto a ‘expresar’ en imágenes; existe solo la escritura como acción, como proceso, sin un origen, sin un objeto; sin la pretensión de expresar un juicio sobre el mundo” (61), y más enfáticamente, esta práctica deviene necesariamente en: “el reconocimiento de la dimensión retórica del lenguaje (cinematográfico) lo conduce más allá del formalismo, más allá de aquella serie de oposiciones que el formalismo es incapaz de superar” (62).

En consecuencia, es ostensible que el objetivo tanto del film como del proyecto de novela de Huidobro es presentar de modo plausible una serie de acontecimientos, que produzcan una realidad narrada en cuanto obra: una poética que haga ostensible sus propios medios de producción signifi-

cante. O bien, es un trabajo sobre el sentido que define los marcos de significación y de referencia, labor que depende necesariamente de una técnica de distribución de sus partes: una retórica que garantice el grado de verosimilitud implicado a la lectura o la expectación. No obstante, el sentido se configura a partir de una sintaxis, específica y particular, que hace reconocible un determinado estilo –*novela-film*, lenguaje visual creacionista–, sintaxis que se compone de una particular distribución de los enunciados que componen finalmente un texto.

La naturaleza de la verosimilitud de cualquier discurso desde antiguo ha sido objeto del orden de los enunciados (*lexis, dispositio*), y no necesariamente de la realidad del estado de cosas representados por el propio discurso. Es una cuestión, la verosimilitud, que se sitúa en el nivel del sentido de lo propuesto por el discurso, de la distribución de los enunciados en la forma del despliegue textual. Y ésta es una tarea del arte de la retórica, a saber, la correcta administración y orden del discurso, como ya lo afirmaba Aristóteles: “Entendamos por retórica la potencia (*dynamis*) de comprender (*theorein*) lo que es adecuado en cada caso para persuadir” (*Rét.* 1355b25). La célebre definición del Estagirita ya cifra la función del arte del orden de las palabras, cuya función primordial es colocar en proceso la conducción de la verosimilitud, de la apariencia de lo verdadero y veraz (*to homoiontoi alethei*, *Ret.* 1355a14), en y por medio del propio discurso. Esta apelación a la producción de lo verosímil (*eikos*), se hace mucho más sensible en la producción de discursos artísticos o literarios, como es el caso de nuestro objeto de análisis, la *novela-film Cagliostro*, ya que lo importante o relevante para Huidobro no es tanto el contenido de la narración, sino más bien la disposición y el efecto de velocidad que desea imprimir en el orden y la sucesión de los acontecimientos. Aristóteles insiste que lo verosímil se realiza en la distribución, por necesidad, de los acontecimientos, más que en sus contenidos, tal como es evidente en *Poética*. Esta desvinculación del discurso con el estado de cosas que refiere permite esta afirmación de Aristóteles: “se debe preferir lo imposible verosímil (*adinata eikota*) a lo posible increíble (*dynata apithana*)” (*Poét.* 1460a 25). Esto tiene como mayor consecuencia en el hecho de que el discurso como tal, a lo menos en su formato más técnico, es productor de su propio contexto, regulando y asignando la significancia precisa de los objetos que definen su referencia y situación. Dicho brevemente, el *logos* configura diversos modos de expresar y configurar la experiencia en general.

Entendemos por enunciado a la unidad que expresa el sentido, y no la simple significación y referencia al sistema o estado de cosas implicado. Greimas en su obra *Semiótica* (1990) define para la voz enunciado a aque-

Ilos elementos provistos de sentido en una cadena o texto que remiten a la instancia de enunciación, hacia una deixis general que sería una especie de garante lógico y material de la actuación misma del enunciado. No obstante, Ducrot en *El decir y lo dicho* (1994) afirma que:

existen en la lengua las suficientes referencias a la enunciación como para comprender que los locutores hagan siempre alusión en el discurso al hecho mismo de su habla, que se muestren, que se exhiban hablando y que se encadenen sus enunciados no solamente en relación con las informaciones que estos vehiculan sino en relación con los acontecimientos en que esos enunciados consisten (147).

En otras palabras, en el esquema de Ducrot se invierte la fórmula de la teoría de la enunciación de Benveniste, ya que es por medio del enunciado, por su *sui-referencialidad*, donde se halla la marca o la característica esencial de la función de determinado enunciado que cobra un valor en un contexto a su vez determinado por la presencia del mismo enunciado. Existen, por tanto, enunciados que están, por decirlo así, consagrados a ciertos usos sociales o también de distribución y asignación funcional de los sujetos que pertenecen o se inscriben en una situación específica de un evento de habla. O bien, como lo sugiere el propio Ducrot, funcionarían cierto tipo de enunciados como verdaderos actos jurídicos definiendo la posición y significación de los sujetos involucrados en determinado contexto. Es, en definitiva, el enunciado quien explica el contexto y no así la saturación determinante de factores trascendentales al enunciado, los cuales remiten siempre a las circunstancias específicas de todo proceso de enunciación.

En Huidobro esto es esencial: buscando la emulación de la continuidad, de un flujo temporal brinda el efecto cinematográfico apostado a través del uso generalizado del presente de indicativo, para todas las acciones y descripciones que podemos hallar en *Cagliostro*. También esto podemos observarlo en la pluralidad de acciones y de escenarios que concurren en un mismo tiempo o duración que es marcado a través de la focalización de un tema, en este caso una paloma:

La paloma mensajera, con el papel atado a la pata, prosigue su camino celeste de nube en nube. En el primer balcón, el trío del doctor Ostertag sigue ansioso el vuelo de su prudente emisario. En el segundo balcón, 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. Las dos ventanas abiertas toman aquí una vida propia, una vida humana, una vida trágica, llena de expectativas y de angustia (72).

Es característica en esta instancia enunciativa el esfuerzo y la tentativa de Huidobro por modalizar y configurar su discurso en acomodo a ciertas técnicas esenciales de la composición de un film. En este caso específico, componer como un choque, como diría Eisenstein, dos escenarios distintos, dos balcones, que se sintetizan en la acción de un duelo, síntesis que es llevada a cabo por el tema paloma y su función de mensajero. Se simula a modo lingüístico la técnica de un montaje paralelo que se funde por la presencia de una paloma, quien lleva un importante mensaje:

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 (...) 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 segunda ventana ha triunfado de la primera (72-3).

La técnica del fundido se consolida en la acción de Cagliostro al definir el modo de la captura del tema propuesto. Fundido que representa la pérdida de orientación de la paloma y que simultáneamente figura la acción magnética promovida por el protagonista. No obstante el fundido se compone en el siguiente episodio con un *zoom*, al modo de un movimiento de primer plano en el cine:

coloca <Cagliostro> sobre la frente de Lorenza, pidiéndole: –Léeme este mensaje. La cabeza de Lorenza se agranda a nuestros ojos, hinchada por la curiosidad general. Su rostro se torna fluídico y la carta toma el sitio de su frente de tal modo que se pueden leer por transparencia las frases siguientes (...) Leída la carta, gracias a la doble vista de Lorenza, el rostro y la cabeza de la médium vuelven a su estado normal. Se reducen a la quinta parte (73).

Es con toda probabilidad este uno de los segmentos más interesantes donde se reúnen un número de recursos que se efectúan en orden con las técnicas propias de la representación cinematográfica, lugar donde el papel del montaje, la yuxtaposición de imágenes, sintetizan distintos órdenes de acontecimientos, distintos afectos implicados sobre un tema, paloma y carta, y a su vez distintos escenarios donde acaecen estos hechos. Esto podríamos denominar como el criterio general de composición del texto: la distribución aglutinante y económica de una porción de enunciados para dar realidad a la velocidad misma del relato, a partir de la conjunción de distintas escenas en un mismo cuadro, excluye todo lo innecesario para

la descripción de la situación, o bien, sustrae y elide los detalles para que el lector los complete en la activación, y objetivación, de la instancia de la lectura.

§ 4

La velocidad del clímax del relato es la mayor instancia de experimentación a partir de la composición e iteración de imágenes, la que se nos detalla e informa de modo sucinto, a través de la enumeración y acumulación de diversas escenas que varían en todos sus aspectos referenciales. La elisión, en este sentido, cobra un valor de uso esencial, para definir el cinematismo buscado por Huidobro, pero que a la vez confirma la cooperación entre técnica literaria y producción cinematográfica. La estrategia de Huidobro es determinar un espacio de convergencia a través de la emulación narrativa de una simultaneidad temporal. Lo interesante es que esta serie narrativa, si es que este concepto puede soportar tal nivel de elisión, se encuentra encuadrada en todas las ocasiones por determinaciones espaciales: esto quiere decir que la imagen en movimiento que la *novela-film* pretende replicar continua en cierto modo brindando una presentación indirecta del flujo del tiempo¹⁵. La presentación de la totalidad del relato, lo que concierne particularmente a su cierre, no puede sino que montarse frente a la disgregación del espacio por él mismo, dando así una visión prismática de una serie de acontecimientos que ocuparían un mismo *punctum* temporal, un pulso del tiempo que agujона la frecuencia diversa del curso de los acontecimientos narrados.

El final de la novela, en efecto, se compone de veinte rápidas secuencias que coinciden con la caída y la desaparición del personaje en la trama. Recordemos que el asunto de la novela es muy sencillo, el cual puede sintetizarse en la pretensión de Cagliostro por establecer un grado mayor de dominio respecto del devenir de la historia política francesa en la época de plena Ilustración, anticipando además a través de la imagen de adivinación la presencia ulterior del Imperio, bajo el mando de un sugerido Napoleón (Cf. Huidobro 1997: 123-5) que precede al clímax y desenlace de la trama.

¹⁵ Para un análisis en detalle sobre la vinculación de tiempo y espacio y su interrelación respecto de la cinematografía que desde aquí seguimos, ver la detallada y clara presentación de Paola Marrati al texto de Deleuze *Imagen-Movimiento e Imagen-Tiempo, Cine y Filosofía* (2003: 24ss; y especialmente 51ss.)

En fin, la secuencia puede ser enunciada así desde el texto de *Cagliostro*, en acuerdo a cada una de los segmentos más arriba enumerados: “El mago vuelve a su casa. Una vez en su laboratorio...” (126); “Es una noche solemne... frente al albergue”, “En una alcoba del albergue...” (127); “En la calle...” “En un jardín lejano...”, “En el laboratorio de Cagliostro...” (128); “apostado en la misma calle...” “Cagliostro empuja la puerta de la alcoba ...”, “Lorenza sale a la calle...” (129); “Llegados a casa...”, “pasea una mirada por el laboratorio ... corriendo atraviesa su alcoba”, “ignorando lo que pasa dos piezas más allá...” (130); “Al volver a sus habitaciones...” (131); “En el salón de la marquesa Eliane de Montvert” (132); “Sobre una mesa arreglada... en un rincón de la pieza...” (133); “sentados en el salón de Cagliostro, formando un semicírculo” (134); “En su laboratorio...” (135); “Ante la puerta de la casa...” (136). Este es el aspecto general de la secuencia que da término a la novela *Cagliostro*.

Insistimos, el recurso empleado por Huidobro asemeja el uso de intertítulos al modo del cine mudo de su época. El poeta, en efecto, acoplando o montando cada una de las escenas imprime la velocidad requerida por la poética de la *novela-film*, a través del múltiple corte del flujo temporal, haciendo variar los escenarios donde se despliega la estructura de las acciones, las que se suceden, como vemos, en todos los casos, por una necesaria configuración espacial. Alrededor de veinte secuencias de acciones sintetizadas en unas diez páginas de texto señala la economía sustractiva de la *novela-film*, relaciones de valor que confirman la naturaleza híbrida con que ha sido planeada retóricamente la expresión lingüística de la temporalidad. La novela pensada por Huidobro, en acuerdo a la incipiente estética cinematográfica, ha de conceder, finalmente, un privilegio por la acentuación del espacio a fin de dar una imagen indirecta del decurso de la temporalidad, al no encontrar todavía los recursos necesarios de composición literaria que brinden una mejor imagen del tiempo a las condiciones inmanentes que presenten el tiempo en cuanto tal: en este sentido, en Chile quizás con la obra de Juan Emar o Manuel Rojas se halla expresado con más fuerza este ánimo de cifrar la experiencia a partir de la condición real del tiempo: quisieramos decir junto con Luis Oyarzún, muy sueltamente, que en esos dos casos se trata de una estética de la duración como la habría pensado Bergson.

Pero volvamos a estas condiciones indirectas y espaciales de dar forma al tiempo tal como lo hemos visto paulatinamente hasta acá:

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 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 (Huidobro 1997: 136).

Después de la velocidad impuesta a la serie de acciones finales solo es posible la desaparición. El recurso de la *nube*, aquella que provoca el efecto de distancia y desenfoque de la figura en el encuadre, vuelve a ser requerida hacia el final del texto de *Cagliostro*. El final ciertamente es misterioso, pretendiendo quizás una continuación. Sabemos que no es así en la obra de Huidobro, pero sí podemos afirmar que esta forma de configurar el relato prosigue en lo restante del proyecto poético de este autor. La unidad de acción será retomada constantemente por el poeta, dando cuenta así del territorio ganado gracias a la construcción de este híbrido narrativo, *novela-film*.

Las acciones expresadas por el verbo son la forma lingüística típica que articula el tiempo en el contexto de una proposición, sumada por cierto a la asistencia de adverbios y complementos. No obstante, las acciones en el caso de esta novela deben poseer un lugar que haga legítima su incrustación y adecuado hilván en la textura del relato. He ahí el privilegio del espacio como lugar o soporte de la imagen del tiempo que busca apropiar la tentativa literaria de Huidobro.

No es de ningún modo una falla o yerro poético, sino la tentativa de dar un nuevo encuadre al trabajo temporal de las acciones, absolutamente novedoso en su estrategia y planificación respecto del momento de su producción. Desde esta perspectiva, la *novela-film* deviene laboratorio literario para nuevas formas de configurar la experiencia poética, la que tendrá un despliegue más eficiente en *Mío Cid Campeador* (1929) y *Giles de Rais* (1932), obras que sin la escritura de *Cagliostro*, sostenemos, no habrían tenido la consistencia estética que las caracteriza. En este sentido, la *novela-film* deviene en condición experimental de otras formas de expresión literarias que habitualmente reconocemos con el nombre de *creacionismo*.

REFERENCIAS

- Aristóteles (1986). *Poética*. Madrid: Gredos.
_____. (1990). *Retórica*. Madrid: Gredos.
Barón, J. (2007). “Huidobro: entre *El espejo de agua*, *Nord-Sud* y *Horizon Carré*”. *Caravelle* 89. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

- Chomsky, N. (1999). *Estructuras sintácticas*. México: Siglo XXI.
- Costa, R. (1980). *En pos de Huidobro*. Santiago: Universitaria.
- _____. (1984). *Huidobro. Los oficios de un poeta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De los Ríos, V. (2011). “Vicente Huidobro y el cine: la escritura frente a las luces y sombras de la modernidad”. *Hispanic Review* 79.1 Winter. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Deleuze, G. (1986). *Imagen-Tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (1990). *Imagen-Movimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- Ducrot, O. (1994). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Edicial.
- Eisenstein, S. (1986). *La forma del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Gallardo, A. (1968). “Vicente Huidobro y las novelas de poetas”. *Aisthesis*. Santiago: P. Universidad Católica de Chile.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1990). *Semiótica*. Madrid: Gredos.
- Huidobro, V. (1977). *Mío Cid Campeador. Hazaña*. Santiago: Andrés Bello.
- _____. (1978). *Cagliostro*. Santiago: Andrés Bello.
- _____. (1993). *Cagliostro*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- _____. (1997). *Cagliostro*. Santiago: Universitaria.
- _____. (2003). *Obra poética*. Edición crítica Cedomil Goic (Coord.). Madrid: ALLCA XX.
- Marinello, S. (1992). *El cine y el fin del arte*. Madrid: Cátedra.
- Marrati, P. (2003). *Guilles Deleuze: Cine y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Metz, Ch. (1970). “La gran sintagmática del film narrativo”. En Barthes, R. (Ed.), *Análisis estructural del relato* (pp. 147-153). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo. Serie Comunicaciones Nº 8.
- Rojas, B. (2000). *Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ruiz Stull, M. (2006). “Ensayo sobre estilo y variación”. *Onomazein* 14.2, 171-196.
- _____. (2007). “Prefacio, la lógica de Huidobro”. *MLN* 122.2, 315-341.
- Saldes, S. (1989). “La novela-film. Algunas consideraciones acerca de *Cagliostro* de Vicente Huidobro”. *Literatura y Lingüística* 2, 69-80.
- Willis, B. D. (2006). *Aesthetics of equilibrium*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.

