



HUMANITAS

Anuario del Centro de Estudios Humanísticos
— 2003 —

1933 - 2003 **UANL70** ANIVERSARIO

Edición 30

LA ESTÉTICA DEL ESPECTÁCULO
EN LA NOVELA *CAGLIOSTRO* DE VICENTE HUIDOBRO

Dr. Alejandro del Bosque
Instituto Tecnológico y de
Estudios Superiores de Monterrey

El nombre del escritor chileno Vicente Huidobro (1893-1948) va asociado con lo que la crítica literaria considera su mayor monumento poético: *Altazor*, publicado en 1931. Pocas veces se recuerda a este autor por haber concebido una novela experimental, *Cagliostro*, basada en la vida del nigromante Joseph Balsamo, que vivió en el siglo XVIII durante la época de transición entre el reino de Luis XV y el de Luis XVI, en Francia. Fue un novedoso texto que Huidobro denominó novela-film:

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. (26)

Huidobro redactó en francés *Cagliostro* en 1921. Después escribió el guión cinematográfico de la obra en 1923, motivado por un proyecto de montaje del director rumano Mime Mțzo. Sin embargo, es en 1927 cuando su novela-film es premiada en Estados Unidos con enormes posibilidades de ser "llevada" a la pantalla, considerando la efervescencia del cine mudo de esa época. No sucede así, y sólo se publica en 1934 sin resonancia literaria alguna en Chile. También se sabe que la novela apareció impresa en inglés, en 1931, con un título distinto *Mirror of Mage*.

¿Qué pudo haber inclinado a Huidobro a crear una novela-film? René de Costa, piensa que para Huidobro "el cine es un medio expresivo

totalmente nuevo, y de ahí el esfuerzo por escribir utilizando sus técnicas para ver si accedían a un público mayoritario" (De Costa, 79). De hecho, el escritor chileno lo refiere en el prefacio de su novela:

Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género. (26)

El deseo de acceder a ese público mayoritario se justifica porque en palabras de Miguel Siguán, el hombre del siglo XX es el hombre que va al cine: "Ningún espectáculo en la Historia se ha propagado con tal velocidad y ha alcanzado tal penetración en profundidad y extensión". El ser humano asiste al cine, agrega Siguán, porque busca una "contemplación que le produzca un goce" (...) "quierase o no, el cine es un espectáculo llamado a descender al nivel de público más amplio posible" (Siguán, 7-9).

¿Podríamos pensar que Huidobro estaba sumamente preocupado porque la literatura de su tiempo se veía "amenazada" o desplazada por la ebullición del cine, y de ahí su necesidad de adaptarse a los medios de este género para "ser vigente" o "estar a la moda"? ¿Podríamos pensar que la escribió para recuperar los lectores perdidos o para conservar los que aún le quedaban? ¿Podríamos pensar que la escribió porque quiso aprovecharse del éxito del cine como espectáculo de masas? ¿Acaso la escribió porque quería influir en el comportamiento del público-lector, y cambiarlo? ¿Acaso la escribió sabiendo a qué tipo de público iría dirigida (culto-ignorante; burgués-popular, etc)? ¿Buscaba la empatía del público-lector con su novela? ¿Deseaba transmitir con ella una ideología determinada? Estas y otras preguntas curiosas se asoman a quien lee por vez primera *Cagliostro*. En él cabe el contestarlas. Lo que sí queda claro es que si Huidobro hubiera creído que en la novela-film se encontraba la panacea de la futura literatura se habría dedicado a escribir novelas de esa índole, a complacer a sus lectores potenciales, y no lo hizo. Pero, ¿qué tan preocupado estaba Huidobro por acceder a las masas? Basta con leer *Altazor* para constatar que él es su propia pre-ocupación, y que el extenso poema es su única ocupación. Basta con revisar la tendencia europeizante de su literatura (*Cagliostro* y *Mío Cid Campeador*, otro de sus mitos rejuvenecidos, no son un par de héroes chilenos precisamente) para percatarnos de que no pretende recuperar las raíces latinoamericanas ni retratar las crisis sociopolíticas recurrentes de su país. César Fernández Moreno inscribiría a nuestro autor en una vanguardia hiperartística en

donde el arte prescinde de cualquier circunstanciación; donde el arte aspira sólo a modificar la forma de expresar la realidad, sin tratar de entenderla (como sí lo haría la vanguardia hipervital). En efecto, *Cagliostro* es una obra vanguardista que sigue predominantemente una dirección hiperartística (al modificar la forma convencional de escribir una novela), pero no descuida sus contenidos expresivos que nos permiten apreciar la universalidad del comportamiento humano. Por otra parte, resulta una tarea estéril preguntarse qué tan preocupado estaba Huidobro por su lector cuando es más apremiante y productivo revisar el tipo de relaciones que se establecen entre quien escribe-dirige-produce la novela-film (autor) y quien la lee-observa-escucha (lector). Asumamos la convención literaria de Huidobro de que estamos frente a una novela-film. Desde esta perspectiva, la unidad narrativa de *Cagliostro* descansa en la estructura cinematográfica que su autor le confirió. Sin embargo, esa unidad también está fortalecida por la presencia de una serie de recursos coyunturales que le indican al lector que está presenciando, más que una novela-film, una novela-espectáculo.

¿Qué vamos a entender por el concepto "espectáculo"? ¿Cómo explicar su difícil vinculación con la literatura cuando ésta se ha sobreentendido como un fenómeno "serio" y "trascendente", y el espectáculo como un evento "superficial" y "efímero"? Tadeusz Kowzan distingue entre "espectáculo" y "arte del espectáculo (o espectáculo artístico)". Ambos se caracterizan porque expresan una sucesión de acontecimientos, provistos de un ejecutante y un destinatario, en un espacio y tiempo determinados. Pero se distinguen porque el arte del espectáculo, a diferencia del espectáculo, es "una manifestación cuyo desarrollo y están previstos y ordenados con antelación, y cuyo desarrollo y sobre todo cuyo desenlace no pueden ser alterados de modo decisivo por la intervención inopinada de la vida" (Kowzan, 45-46). En este sentido, agrega el autor, espectáculos como la tauromaquia, un combate de gladiadores o uno de box, no son artísticos dado que su desarrollo y fin son imprevistos. En cambio, una representación teatral, la proyección de una película o un concierto musical sí se inscribirían como espectáculos artísticos. Sin embargo, comenta Kowzan, existen autores para quienes el cine no es un espectáculo porque piensan que es una escritura (guión) que no requiere de ningún público para constituirse como género estilístico. Ante esta postura, Kowzan sostiene que "Aunque en el cine no haya comunicación bilateral actores-espectadores, el público existe como una realidad social y psíquica tan evidente como en un

espectáculo en vivo, en el teatro o en el circo". Además, las películas "se comunican obligatoriamente en el espacio y el tiempo. El movimiento es necesario para su comunicación" (Kowzan, 36-40). Por tanto, el cine es un espectáculo. Pero, ¿qué pensaría Kowzan de una novela-film como *Cagliostro*? En primera instancia diría que es artística porque posee una estructura literaria que se ha previsto con anterioridad, y que es potencialmente espectacular porque porta los elementos comunicativos esenciales para ser "filmada", dentro de un espacio y tiempo determinados.

El inconveniente es que Kowzan hace un severo distingo entre literatura y espectáculo: "...se trata de dos campos de arte claramente diferenciados. Una obra de teatro en las manos de un lector no es lo mismo que una obra representada; el mejor de los diálogos dramáticos no consigue más que sugerir el espectáculo..." (Kowzan, 61). Si parafraseamos lo anterior, con relación a *Cagliostro*, diríamos: "Una novela en las manos de un lector no es lo mismo que una película proyectada". Por ende, la obra *Cagliostro* quedaría descartada como un espectáculo de arte. Sin embargo, su naturaleza híbrida (novela-cine) la provee de múltiples posibilidades de ser valorada como novela-espectáculo. De hecho, Kowzan reconoce que existe una interdependencia entre la obra dramática y de la representación teatral, y que "el paso de la forma literaria, en el sentido más amplio de la palabra, a la espectacular (...)" depende del tipo de transformación que se establezca. "Esta transformación consiste en un cambio de medios de expresión" (Kowzan, 71, 149). Es decir, una novela tendrá posibilidades de convertirse en un espectáculo, según Kowzan, en tanto modifique sus medios de expresarse. Puede recurrir a los efectos visuales y espacio-temporales, agrega el autor, para lograrlo. Lo interesante es que la novela de Huidobro, al ser propuesta como una novela-film, ya contiene los efectos necesarios que indica Kowzan para ser entendida como espectáculo artístico. No coincido con éste en tanto sea indispensable un cambio de los *medios* de expresión porque la novela de Huidobro es un medio en sí mismo; tampoco requiere modificar sus *modos* de expresión porque éstos ya son espectaculares de igual manera; Huidobro los ha adaptado previa y narrativamente. Cabe aquí establecer una distinción entre *medios* y *modos* de expresión. El medio correspondería al vehículo en el que se transmite el mensaje; en este caso, la novela *Cagliostro*. El modo es el procedimiento o recurso en que se codifica dicho mensaje; es decir, el cinematográfico. El hecho de que sea una novela-film no la

convierte en cine o en una película; es decir, en otro medio. Si fuera así, dejaría de ser novela para ser una película. Lo que sucede con *Cagliostro* es que se trata de una novela (medio) que utiliza un modo (el cinematográfico) para comunicarse con el lector. Veremos cómo dentro de la obra confluyen otros modos, satelitales al cinematográfico, que refuerzan ese vínculo con el lector. Modos de expresión como el circense, el didáctico, el folletinesco, el teatral, y el creacionista. Si los modos fueran medios estaríamos en un circo, en un salón de clases, leyendo un folletín, en un teatro o frente a una tendencia literaria. Son pues los modos de expresión los que conforman la estética del espectáculo de *Cagliostro*.

Superado el posible divorcio entre literatura y espectáculo o la relación incestuosa que algunos todavía quisieran ver en la peculiar pareja, no queda más que rastrear dichos modos empleados por Huidobro. Todos estos recursos, como se verá, contribuyen al logro unitario de la novela.

Cagliostro está dividida en tres capítulos precedidos de un prefacio que es fundamental para dimensionar su orientación narrativa. La simple lectura del concepto "Prefacio" le sugiere de entrada al lector que está a punto de leer una novela "tradicional". Pero basta asomarse al primer párrafo del texto para percatarse de que todo no será como parece. El autor inicia su prefacio presupuestando que sus lectores son cultos o de que al menos tienen noticia del nigromante Cagliostro:

*Sin duda alguna todo el mundo ha oído hablar de Cagliostro.
Un hombre tan misterioso, rodeado de una vida tan misteriosa, no
puede dejar de interesar a las gentes y sobre todo a los curiosos de
cosas curiosas. (21)*

No es lo mismo decir "todo el mundo ha oído hablar" que "leído". El lector, al que se dirige Huidobro, es aquel cuyo aprendizaje ha sido preferentemente oral, no literario. Este tipo de lectores (que no lo son tanto) suele repetir lo que escucha aunque no le conste, por lo que se trasluce su ignorancia. La voz del autor evoca la voz animadora de los circos que pretende atrapar y mantener la atención de un público masivo a través de la reiteración. Enfatiza la idea de lo misterioso para dirigir la mirada del lector hacia Cagliostro; y la idea de lo curioso, para apelar al lector mismo.

El segundo párrafo va antecedido por la frase interrogativa: "¿Quién era Cagliostro?" Tal pregunta evidencia que el autor desconfía

del conocimiento popular, y reafirma su percepción inicial de un lector-público ignorante. Por lo tanto, recurre mordazmente al "auxilio" de diversas enciclopedias, donde cuestiona, de paso, la pretensión erudita y sintética del hombre moderno, quien se afana en saberlo todo en forma rápida y superficial; soluciones expeditas que empobrecen el conocimiento de un público ansioso:

Si buscamos su nombre en un diccionario enciclopédico, el Larousse, por ejemplo, encontramos las siguientes palabras: "Cagliostro. Hábil charlatán, médico y ocultista italiano (según se cree), nacido en Palermo y muerto (según se dice) en el castillo de San León, cerca de Roma (1743-1795). Tuvo un gran éxito en la corte de Luis XVI y en la sociedad parisiense de aquel tiempo, desempeñó un gran papel en la francmasonería, estuvo mezclado en varios affaires y en el famoso Affaire del Collar. Luego se trasladó a Roma, en donde fue condenado a muerte por la Inquisición; la pena le fue conmutada por prisión perpetua. (21)

La inclusión de comentarios entre paréntesis: "(según se cree)" y "(según se dice)" refleja la vulnerabilidad de algunas fuentes del saber. Asimismo, el no precisarle al lector en qué consistió "el famoso affaire del Collar" proyecta no sólo la irresponsabilidad de esa fuente (que da por sentado que todos los lectores-público ya lo conocen) sino la falsa creencia de que se confía en la experiencia literaria del público, y que por eso se omite. La otra posibilidad, quizá cándida, es que no se explique el susodicho affaire para "despertar" el interés del lector de averiguarlo por su cuenta.

Del modo "circense" de narrar del primer párrafo se transita a un modo "didáctico" en el segundo. Esto podría parecer extraño, pero ubiquemos la voz narradora que lanza la pregunta: "¿Quién era Cagliostro" como la del catedrático que se dirige a sus alumnos, y que en el estilo más ortodoxo no espera respuesta alguna de ellos porque él mismo (*showman*) la contesta al citar diversas enciclopedias. Pero la "cátedra" de Huidobro es espectacular por los recursos "didácticos" que emplea: método expositivo: al referir quién era Cagliostro; actitud heteróclita, al recurrir no sólo al Larousse sino también a otras fuentes del saber, con la intención de ser objetivo e "imparcial": *Otras enciclopedias dicen que nada se sabe de cierto sobre su origen; ni tampoco sobre su muerte. Otras agregan que se hacía pasar por mago y que pretendía fabricar el oro (...)* Para que nada falte a su leyenda hasta se ha llegado a decir que

Cagliostro se creyó capaz de resucitar a los muertos. (21-22); habilidad sintética, al abstraer y condensar los argumentos de otros autores: Todo el poder extraordinario de este hombre debe atribuirse, según estos autores, a que era un hábil charlatán, un prestidigitador de primer orden... (22); capacidad de inferencia irónica, al interpretar el pensamiento de esos autores: Es decir, que este mago charlatán, que este mago prestidigitador obraba verdaderos milagros debido sólo a la sugestión colectiva; por tanto, no eran verdaderos milagros, sino falsos milagros, milagros fingidos (22); actitud crítica, al cuestionar lo inferido: Curioso argumento es éste que, queriendo destruir hechos maravillosos, los explica por medio de otros hechos no menos maravillosos. Rechazan un extraordinario en nombre de otro extraordinario (22); postura argumentativa, para sostener su crítica: Porque es innegable que un hombre que tiene el poder de sugestionar a toda una colectividad para hacerle ver lo que él quiere que vea es, por lo menos, tan extraordinario como el hombre que fabricara oro, que alargara la vida o hiciera crecer las perlas, y que este hecho es tan maravilloso como los otros (22-23); pensamiento reflexivo, al meditar sobre la intolerancia y contradicciones de su época: Estos falsos hombres de ciencia de la generación de hace unos treinta o cuarenta años... 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... (23); postura comprometida, al expresar su punto de vista: No se crea por esto que yo soy un milagroso y que creo en todos los prodigios que cuentan las beatas de aldea. Ni mucho menos. Solamente que me parece que hay unos fenómenos que no conocemos aún y que, si no se pueden explicar de un modo inteligente, más vale la pena no explicarlos y declarar con franqueza que por ahora no pueden explicarse. Esta actitud me parece más digna y menos ridícula que la de dar mediocres explicaciones (23).

En otro párrafo Huidobro emplea de nueva cuenta el recurso didáctico de la pregunta:

¿Por qué suponer imposible que los alquimistas de otros tiempos hayan fabricado el oro?

Pero de nuevo él mismo se la contesta y por medio de otra pregunta:

¿Porqué es demasiado extraordinario? (23)

Lo anterior proyecta el protagonismo de un autor-expositor cuyo espectáculo consiste en monologar todo el tiempo, y lucirse ante su lector-alumno a través de su discurso fenomenal (por aquello del

fenómeno misterioso que está abordando). Él es su propio espectáculo ante el cual el lector tiene una actitud contemplativa. Más adelante, el autor-expositor pareciera "resumirle" al lector, en una especie de cuestionario para estudiar, lo concerniente al mago:

¿Cuál era la gran pretensión de Cagliostro? Poseer ciertos secretos que desconocían sus contemporáneos, curar las enfermedades del cuerpo y sobre todo las del espíritu para adquirir un real ascendiente sobre los hombres y los pueblos. ¿Con qué objeto? Unos dicen que era el representante visible de ciertas sectas ocultas que perseguían un fin desconocido; otros dicen que sólo quería implantar en la tierra un régimen de mayor justicia social y de libertad de ideas. (25)

Después de haber jugado el rol de autor-expositor, Huidobro adopta un modo "folletinesco" de narrar, y por tanto, de conducir el espectáculo. Como bien se sabe, el folletín fue un instrumento clave en la difusión de la literatura del siglo XIX. Regularmente, en cada ejemplar se anticipaba, con actitud misteriosa y un tanto complaciente con el lector, lo que éste probablemente leería en la siguiente entrega. De hecho, la historieta, en el siglo XX, toma prestado dicho recurso. Huidobro juega con esta estructura tradicional rompiendo con ella; es decir, le anuncia al lector lo que no abordará:

El autor de este libro no ha seguido a Cagliostro en todas las peripecias de su vida. Nada os contará de sus viajes a Inglaterra, ni del proceso que tuvo en Londres ante la justicia... nada os hablará de su viaje a Rusia y su estancia en la corte de Catalina ni de sus años vividos en Italia. (25)

Sin embargo, el efecto espectacular del recurso folletinesco se conserva porque el autor logra intrigar al lector respecto a pasajes atractivos de la vida del personaje. Las preguntas sin respuesta que Huidobro formula consiguen el mismo propósito:

¿Era Cagliostro un personaje al servicio de una nación o de una secta oculta que pretendía cambiar el régimen político general en Europa?

¿Era simplemente un inspirado o un hombre al servicio de proyectos secretos? (25)

Y no las contesta porque nuestro narrador cede la voz de Cagliostro para que, como cualquier personaje de folletín, brinde su propio testimonio. Esto le imprime credibilidad y objetividad al recurso:

Yo no soy de ninguna época ni de ningún sitio. Fuera del tiempo y del espacio mi ser espiritual vive su eterna existencia(...) Juzgad mis costumbres, es decir, 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. (26)

El testimonio de Cagliostro parece apelar al lector; es fundamental en la relación axiológica que se pueda forjar entre el personaje y el lector. Es decir, Huidobro pareciera dejar en manos del lector-público la valoración de los actos de su personaje Cagliostro. Esto demuestra que a pesar de la megalomanía literaria del autor, internacionalmente reconocida, existen indicios de verdadero interés en el lector. Tan verdadero interés, que la novela está montada en la idea del espectáculo, y todo espectáculo es un acto de comunicación.

El tono folletinesco será retomado en el desarrollo de la novela. El autor lo hará para reforzar la estructura interna de su obra. Uno de esos momentos evoca una literatura de acento moralino:

Algunos hombres, seguramente con malas intenciones, se esconden detrás de los árboles del camino... al ver salir al príncipe Rolland del palacio de la marquesa. (65)

Otro momento sitúa una literatura de orden tremendista:

Numerosas voces, temblando de emoción, exhalan un:

-¡Qué horror!, ¡qué atrocidad!

Otras voces murmuran:

-Es monstruoso. (121)

Y otro, para intrigar al lector, y que siga quizá "comprando" futuras novelas:

¿Qué pasó después? ¿A dónde fue a refugiarse? ¿Pudo vencer a la muerte? ¿Vive aún con los suyos en alguna parte? (134)

El prefacio de la novela culmina con la revelación del rol cinematográfico que el narrador desea ejecutar:

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. (26)

Tal novela visual va dirigida a un lector consumista de una época que vaticinaba el advenimiento de una sociedad pragmática e insensible. Huidobro escribe una novela "útil", necesariamente espectacular para el nuevo lector-público que estaba naciendo:

Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género. (26)

El desplazamiento conceptual, con el que se cierra el prefacio, le recuerda al lector que deberá sacudirse la costumbre solemne de querer interpretarlo todo con la lógica de la razón:

De todas mis lecturas y mis reflexiones sobre este personaje, ha nacido esta novela-film. Lo que le ha colgado mi fantasía es acaso menos que lo que él pudo hacer y tal vez lo que él hizo y que nosotros ignoramos. Cuando se tienen buenas espaldas se puede echar carga encima, y la tentación es grande... Sólo se presta a los ricos, ha dicho un psicólogo. (26)

El que *Cagliostro* haya sido escrita como novela-film por su autor nos conduce a identificar el modo cinematográfico como el eje central del discurso narrativo.

En el prefacio habíamos señalado el papel pasivo del lector frente al autor. Sin embargo, en las páginas previas al primer capítulo pareciera ser que hay un cambio de rol. Este "pareciera ser" obedece a que si bien el autor intenta involucrar al lector en su obra, como un espectador de su novela-film, esto no significa necesariamente que al autor le interese lo que el lector pueda comentar u opinar dentro de ella. Huidobro podrá ser un Virgilio moderno que conduce al Dante-lector en su obra, pero no habrá lugar para que el lector exprese sus impresiones durante la "proyección", como lo hacía Dante. El autor le "vende" o le "fabrica" la ilusión al lector de que leer su novela es como estar frente a una pantalla de cine, pero hasta ahí:

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

cinematógrafo. Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería sino que vas entrando al teatro. Te sientas en un sillón... (29)

El que el lector no se exprese no significa que el autor le reste importancia. Sólo significa que la relación es de otra índole: autor: director-guía, y lector: espectador-acompañante. El manejo de la "cámara" o focalización narrativa del autor decidirá el tipo de vínculo que éste quiera establecer con el lector en su calidad de espectador y-o acompañante. Este protagonismo narrativo queda también registrado en los "créditos" iniciales de su novela-película, que son excluyentes:

Cagliostro

por

Vicente Huidobro

etc., etc., etc., etc. (29)

Y si los iniciales son excluyentes, los finales están ausentes salvo la palabra "FIN" que solía aparecer en las viejas cintas del cine mudo. De hecho, René de Costa percibe la influencia del cine expresionista alemán de los años veinte en la construcción de *Cagliostro*. Las películas de horror como "El Gabinete del Doctor Caligari" (1920), "Nosferatu" (1922), "Figuras de cera" (1924) y "El estudiante de Praga" (1926) no convierten a *Cagliostro* en una novela de horror, pero sí de enorme misterio.

La influencia más notoria del cine expresionista alemán está en los recursos técnicos de la novela. Al respecto, De Costa precisa que "Escenas de levitación, proyección espacial, hipnotismo, y magia negra abundan en *Cagliostro*" (De Costa, 74). De las películas mencionadas, "El Gabinete del Doctor Caligari" es la que más ha inspirado a Huidobro; el influjo es notorio en el efecto expresionista de las sombras: *Extraños reflejos de luz y de sombra parecen alargar aún más su rostro pálido de asceta. (80)*; de los cuerpos: *El conde de Sablons se despide de Cagliostro respetuosamente y doblando su cuerpo sale por la chimenea. (82)*; de los objetos: (...) *Cagliostro hace funcionar el resorte del baúl y la plataforma con el cuerpo de Lorenza desciende hasta que el cuerpo desaparece en el interior. (85)*

El expresionismo o la "expresión subjetiva e interiorizante de la realidad humana" (Schwartz, 404) es también, en palabras de Borges, la preferencia por la intensidad de las imágenes proyectadas; es el predominio de la imagen visual. Y esto es lo que Huidobro pretende alcanzar en su recorrido cinematográfico. En este sentido, el autor

recreará al personaje Cagliostro como él lo imagina, y no necesariamente como tuvo que haber sido; y por su parte, el lector "verá" lo que él quiera ver, y no necesariamente lo que es. La ambigüedad expresionista es expuesta en la película "El Gabinete del Doctor Caligari". Verla es una experiencia enriquecedora porque exhibe la concepción subjetiva y relativa de la existencia. No todo lo que se ve es lo que parece. La misma experiencia vive el lector-espectador de *Cagliostro*. La intensa imagen visual que recibe el lector transforma y condiciona la opinión que pueda crearse del personaje y su entorno. Huidobro juega con esto narrando escenas cuya ambigüedad desafía cualquier rigidez de pensamiento. Después de leer la novela, el lector tendrá que pensarlo dos veces antes de pronunciarse "éticamente" sobre la conducta del personaje porque, como dice Edschmidt, la realidad deberá ser creada por todos nosotros.

De Costa también certifica la influencia del cubismo en la prosa narrativa de Huidobro. Considera al cubismo como "el promotor de ciertas técnicas que ahora se consideran fundamentales en la cinematografía: el montaje y la discontinuidad" (De Costa, 75). De las dos, el montaje es la más persistente en la composición narrativa de *Cagliostro*. Un director de cine filmaría las escenas por separado, y el montaje se daría al yuxtaponerlas en la pantalla. Huidobro crea este efecto de simultaneidad en diversas ocasiones. Una muestra de yuxtaposición escénica es cuando tenemos en una escena a madame de Barret y al doctor Ostertag urdiendo la farsa del sirviente enfermo, y simultáneamente la marquesa de Montvert le pide a Cagliostro una demostración de su poder (51). Otra muestra es, a nivel de superposición de planos, cuando Lorenza es hipnotizada por Cagliostro para que le relate lo que está aconteciendo en la casa del conde de Sablons (46). Cabe destacar en esta alternancia escénica, la verosimilitud alcanzada por el autor al presentarnos una Lorenza que se expresa en forma espontánea y natural sobre lo que está observando:

-Veo en casa del conde de Sablons... Sí, sí, veo en la biblioteca del conde... hay una reunión... aguarda... se discute sobre ti... espera, espera. (46)

Para Mireya Camurati la simultaneidad es la que conduce a la superposición de planos; la simultaneidad se presenta en tres direcciones: en el espacio o lugar (situaciones simultáneas que ocurren en lugares distintos; como el caso de la hipnosis de Lorenza: en el laboratorio y en la casa del conde de Sablons); en el tiempo (situaciones simultáneas que

ocurren en tiempos distintos) y en la perspectiva (situaciones simultáneas que ocurren desde distintos puntos de observación) (Camurati, 79-119).

Lo que no se percibe en la obra de *Cagliostro* son los recursos cubistas de descomposición y collage que menciona Camurati. Es decir, el lector-espectador no está presenciando la representación geométrica de escenas que se rompen o descomponen para conformar un todo, y que luego se reordenan o recomponen de acuerdo a su propia configuración; ni tampoco está frente a un collage complejo de imágenes visuales porque Huidobro se concreta sólo en la simultaneidad y yuxtaposición escénica.

De Costa observa, en *Cagliostro*, recursos propiamente cinematográficos como el "fade-out" (desaparición gradual de la imagen) que se emplea en dos ocasiones: al principio y al final de la historia, cuando Huidobro describe que *una nube especial desciende hasta el suelo para ocultarla a la curiosidad humana (39) / una nube cae lentamente hasta el suelo (134)*. Recursos como el de la cámara fija (muy propia del cine mudo dado que no se conocía el "travelling" ni el "zoom"): *Cagliostro aparece de pronto en el sendero hacia la carroza. A medida que se acerca parece ser que se agranda de un modo increíble (39)*. Como el del "flash-back" (retroceso temporal) cuando Cagliostro recuerda y relata cómo fue iniciado en Egipto *hace más de tres mil años (97)*. Lo interesante aquí es la fusión entre una técnica inicialmente cinematográfica y un recurso, como la hipérbole, tradicionalmente literario. De hecho, la descripción de las pruebas a las que se somete el mago es también hiperbólica; quizá con el propósito de procurar el interés del lector-espectador. No por nada, la reiteración de sustantivos como "horrible": "horrible esqueleto" (101), "horrible angustia" / "horrible tumba" / "horrible canal" (102), etc. Esto evoca al tipo de películas que buscan provocarle "mucho miedo" al público. Otro recurso citado por De Costa es el "flash-forward" (anticipación temporal); lo ubicamos cuando Cagliostro refiere a los reyes Luis XVI y María Antonieta su futura decapitación: *En el mismo instante aparece en el espejo un verdadero racimo de cabezas cortadas, entre las cuales casi todos los asistentes se reconocen, aterrados. (120)*. Lo peculiar de esta anticipación es que Huidobro ya la había sugerido al lector, analógicamente, en diversos momentos previos: en el incidente del cochero: *El cochero se ve magnífico en su actitud de detener los caballos espantados. Parece un monarca sobre el carro del Estado al borde del abismo de la Revolución, etc (32)*; en el accidente irónico del Doctor Guillotin atropellado por el carruaje de las damas de honor de María Antonieta (115); y en el comentario del autor sobre el significado connotativo de la

flor que después Cagliostro obsequiará a la reina: *Sin embargo, se diría que en las mejillas de los reyes una flor agoniza lentamente. Los lises se mueren.* (118).

Además de los recursos cinematográficos anotados por De Costa, podemos agregar otros que inciden en la estética del espectáculo de la obra de Huidobro. Si *Cagliostro* hubiera sido filmada en cine mudo, la parte "Preliminar" (que antecede inmediatamente al primer capítulo) sería "leída" en la pantalla por el espectador; de filmarse en cine sonoro, dicha parte sería "escuchada" a través de una "voz en off":

Hacia el final del reino de Luis XV, Francia y una gran parte de Europa estaban invadidas por numerosas sectas secretas, cuya acción, aunque ignorada de la mayoría de las gentes, tuvo una gran influencia en los acontecimientos de la época (...) (30)

Nostálgica es la intercalación de cortinillas "narrativas" que evocan al viejo cine, y que contribuyen a servir de enlace escénico y continuidad secuencial:

No lejos de ahí, en otro sitio de la ciudad, las visiones del profeta se cumplían también. (55)

Mientras, la marquesa de Montvert vuela hacia París para llegar a tiempo a la fiesta de la corte. (76)

Caprichoso es el desplazamiento de la cámara dependiendo del movimiento de los personajes. La cámara de Huidobro resta importancia a la selva cuando Cagliostro se aleja de ella:

La selva se hace más misteriosa al contacto de ese hombre de paso firma que la atraviesa y la impregna de su vida y de su calor, hasta que saliendo por el otro extremo, la selva se vuelve pobre y sin interés, los árboles comienzan a tiritar de frío. (33)

Desmesurados son los efectos visuales (como el de la pecera); y artificiosos, los efectos sonoros (como el del sonido hueco):

En el interior de la pecera la cabeza del herido se agranda, se vuelve enorme, desborda de la pecera y ocupa toda la escena. La cabeza sola, con una herida en la frente, abierta, chorreando sangre, la cabeza es como un muro ante nuestros ojos. (52)

El personaje de ojos de fósforo al llegar al viejo patio empieza a golpear con el pie el suelo en diferentes sitios. Un sonido hueco le

hace detenerse, se inclina a tierra(...) y levanta decidido una trampa bastante pesada para un hombre normal. (34)

"Congeladas" son algunas escenas (como la del ciego que deja de ser atendido temporalmente por Cagliostro porque éste dialoga con Lorenza, se desplaza a casa del Conde de Sablons, y "regresa" a la escena en donde el ciego lo sigue esperando) (45-54); y otras, contrapunteadas (como la de Albios queriendo matar a Lorenza, y la de Marcival tratando de impedirlo):

En el mismo instante en que Albios va a dejar caer su puñal y clavarlo en el pecho de Lorenza, Marcival, en la calle, levanta también la mano al cielo, como si quisiera detener la fatalidad. (125)

Otro modo cinematográfico de armar el espectáculo narrativo es a través del suspense. Creado y mantenido de múltiples formas:

Por el desconocimiento inicial del lector en torno a lo que está "viendo": Gondin escribe una carta; el lector sospecha que la venganza es el motivo, pero ignora su contenido; después se enterará de éste.

Por el empleo de reiteraciones: *La extraña portezuela del extraño carruaje...* (32).

Por las escenas espectaculares: el rayo que cae sobre un caballo, el arribo de Cagliostro en una bola de madera roja, entre otras.

Por las escenas de alto riesgo: el duelo de venenos entre Cagliostro y el doctor Ostertag, que nos recuerda el duelo de armas del viejo oeste.

Por el manejo de la iluminación en donde la oscuridad es una constante que aviva el misterio: *En ese instante Marcival entra en su pieza y cierra la puerta. Está oscura la calle y un poco más oscura la pieza.* (79-80).

Por las abruptas interrupciones de diálogos o situaciones por parte del autor; la conversación entre Saint-Germain y uno de los rosacruces se "corta" cuando éste realiza una pregunta (lo que podría entenderse como una discontinuidad escénica dado que lo que prosigue es la narración de Huidobro):

Él ya sabe lo que debe hacer. ¿Qué hará el segundo jefe de los rosacruces?

Afuera, fatigado y sentado sobre el paisaje, el viejo lagar en ruinas, indiferente a todo lo que pasa en su propio seno, parece prestar sus oídos a las sordas discusiones de los astros. (38)

El suspense se registra también por una especie de intensidad "musical" que prevalece en el transcurso de los tres capítulos de la novela. De esta forma, el suspense está marcado por el inicio agresivo del primer capítulo o "movimiento": "Preludio en tempestad mayor"; por el acento grave en que se sostiene durante el segundo capítulo o movimiento; y por la intensidad circular con la que culmina en el tercero. Es decir, este último capítulo equivaldría a un movimiento circular dado que acaba con la misma intensidad del primero: Cagliostro destruye sus secretos y su casa; y parte en una carroza llevándose el cadáver de la amada.

Mención aparte merece el ritmo de la prosa literaria de la obra para garantizar también el suspense. Es en ese mismo capítulo, "Preludio en tempestad mayor", en donde se aprecia la importancia del ritmo. Pareciera gratuito, por lúdico, el título, pero si tomamos más en serio a Huidobro, descubriremos que, a la manera de una pieza clásica (como ya se comentó anteriormente) la obra inicia con un primer movimiento intenso, en un tono mayor (signado por la palabra "tempestad") en donde las cláusulas largas de la narración (predominantes en la mayoría de los párrafos de este capítulo) llevan un ritmo acompasado que prolonga el suspense:

Una tempestad siglo XVIII retumbaba aquella tarde de otoño sobre la Alsacia adormecida, sobre la dulce Alsacia rubia a causa de sus hojas y de sus hijas.

Grandes nubes negras y llenas como vientres de focas sobrenadaban en los vientos mojados en dirección hacia el oeste, guiadas por hábiles aurigas. De cuando en cuando el lanzazo de un relámpago magistral vaciaba sobre la angustia de nuestro panorama la sangre tibia de una nube herida. (31)

Cuando las cláusulas breves se intercalan con las largas es con regular simetría, equilibran el ritmo, y por tanto, mantienen el suspense. Cuando suelen ir solas o "aisladas" de las largas, propician que el lector se "detenga" un poco sin descompensar el ritmo o perjudicar el suspense:

El cochero responde humilde, y sus palabras tímidas lamen la mano de la noche.

La tempestad comienza a calmarse como si hubiera satisfecho su hambre con ese simple caballo carbonizado. (33)

Las cláusulas breves adquieren contundencia en los diálogos cortos entre Cagliostro y Saint Germain; y entre éste y los hermanos rosacruces, debido a que repercutirán en el desarrollo de futuros acontecimientos. Su extensión corta, si bien imprime un ritmo monótono o muy pausado, permite que el lector codifique rápida y eficazmente los signos relevantes de la novela.

Asimismo el ritmo se da en el contraste permanente de palabras duras y suaves, registrado por el uso de consonantes fuertes o rígidas como: /t/ y /r/ cuya sonoridad grave y melódica se conjuga con el empleo de consonantes débiles o blandas como: /s/ /b/ /c/. De este modo, el contraste se efectúa en los binomios débil-fuerte (dominante-dominado): tempestad/Alsacia (la Alsacia dulce acechada por la tempestad); viento/selva (la selva se queja del viento); tiritan/árboles (los árboles sufren el frío); ruina/casa (la condición física de la casa visitada por Cagliostro); en los binomios fuerte-fuerte (dominante-dominante): Libertad/Fraternidad (la consigna rosacruz), Cagliostro/Saint-Germain (el equilibrio de poderes).

La pregunta es: ¿De qué modo el ritmo de la prosa narrativa favorece el suspense? La velocidad con la que la cámara (autor) registra lo que observa depende del manejo del ritmo narrativo. Si el ritmo es lento, la cámara captará ese tipo de movimiento, y de igual forma si es rápido. La cámara depende del ritmo narrativo. Del modo en como la cámara capte el movimiento (de personajes y situaciones) será el suspense obtenido.

Si consideramos el texto de Huidobro como una especie de enunciación cinematográfica o base a través de la cual se articulan personas (quienes), lugares (donde) y tiempos (cuando) del film (Caseti, 42), reconoceremos no sólo al sujeto de la enunciación (Huidobro) conduciendo el proceso narrativo sino también su punto de vista respecto a lo que acontece en el discurso secuencial. Desde este ángulo, el autor interviene en la novela-film con diversos propósitos:

Para interpelar al lector, y centrar su atención en aquello ("close-up" o cámara subjetiva en los ojos de Cagliostro) que el autor considera relevante:

¿Habéis visto sus ojos? Sus ojos fosforescentes como los arroyos que corren sobre las minas de mercurio(...) Miradlos bien, porque esos ojos son el centro de mi historia y han atravesado todo el siglo XVIII como riel electrizado. (33)

Para apelar al lector, y disolver tradicionales artificios literarios:

Mi feo lector o mi hermosa lectora deben retroceder algunos metros para no ser salpicados por las ruedas de este misterio que pasa. (32)

Para integrarse "tridimensionalmente", como personaje, en su propia novela, y de paso incluir al lector:

La carroza llega delante de nosotros, muy cerca, a algunos metros de nuestros ojos. (32)

Para emular a la cámara describiendo, en forma pormenorizada y voyeurista, las acciones del personaje, y de paso incluir al lector para que se posicione de ella:

Una pequeña escalera aparece ante sus ojos, descendiéndole por ella y la trampa se cierra sobre él como una tumba. Entonces el extraño personaje que vamos siguiendo se encuentra en un subterráneo de piedras verdosas y mojadas de recuerdos imprecisos. (34)

Para mostrar su humor irónico al relatar situaciones de riesgo:

De improviso la tempestad crece, los relámpagos calientan nuestros ojos mojados, y el rayo, escapándose de su yunque invisible, se desploma sobre un caballo de la carroza enlutada, que se torna más enlutada con un caballo muerto tendido en tierra y los otros dos encabritados de justa indignación. (32)

Para omitir aquellas descripciones que considera banales, y apelar al lector a que las imagine. Basta con que la cámara (imaginación) del lector lo haga. En este sentido, cabe la posibilidad de que el espectáculo se realice en la mente del lector. El espectáculo no sólo es lo que el autor le ofrece al lector, sino también lo que éste imagine:

(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.) (46)

Para transmitirle al lector, a través del diálogo de sus personajes, la vigencia y universalidad del pensamiento mágico en una sociedad moderna hastiada del vacío religioso y político. La fe en la magia obedece no sólo a la natural y primitiva inclinación del ser humano hacia ella, sino también a una decadencia de las estructuras sociales. El apoyo popular, oculto o no, a las teorías nigrománticas, durante el auge

científico del siglo XVIII, muestra el predominio de ese pensamiento mágico. El deseo inicial de Eliane por creer en la magia y su cambio de parecer posterior es un signo de desorientación social dentro de una sociedad en crisis. El que la ciencia se vea evidenciada por la magia de Cagliostro al tratar de salvar al doctor Ostertag es vista como un signo de la superioridad de la magia en el imaginario colectivo:

Nosotros queremos creer en usted -dice Eliane; -tanto hemos oído hablar de su poder extraordinario y de sus milagros. (50)

Lentamente las convulsiones agónicas del doctor empiezan a calmarse. Cagliostro se inclina sobre él, le hace algunos pases magnéticos y signos misteriosos, que tal vez ayudan a obrar al medicamento. (73)

Además de sus modos cinematográficos, la novela *Cagliostro* nos obsequia un toque de teatralidad. La misma composición narrativa da la pauta para ser "vista" como una especie de representación teatral. Los tres capítulos de la novela bien podrían corresponder a tres actos, respectivamente, de una obra dramática. El primer acto: "Preludio en tempestad mayor"; el segundo acto: "Hacia arriba. El halo de Estrasburgo"; y el tercer acto: "Cumbre y tiniebla". Los tres actos se diferencian entre sí no sólo por los cambios espaciotemporales (el primero se desarrolla en Alsacia, durante el reinado de Luis XV; el segundo en Estrasburgo; y el tercero en París, en el reinado de Luis XVI) sino también porque cada acto marca la evolución que el personaje vive (el primero: su fama reconocida por la Orden Rosacruz; el segundo: su gloria extendida entre humildes y ricos; y el tercero: su "decadencia" al traicionar la misión encomendada por la Logia).

Los tres actos, a su vez, están precedidos por los "antecedentes" que el coro-autor le enfatiza al espectador-lector. Un coro un tanto moderno porque "rompe" con la cuarta pared e invita al lector, si no a participar, al menos a ser su comparsa con relación a lo que sucede en el escenario-novela. Un coro muy informado respecto a la vida y obra de Cagliostro para que el lector no pierda ningún detalle, y valore la complejidad del personaje y del contexto en que se representará el acto-capítulo. Como todo coro de la tragedia clásica, el narrador intervendrá en diversas ocasiones, pero en forma arbitraria.

Por su parte, la estructura "dramática" de la novela no ofrecerá mayores sorpresas: cuenta con un inicio (el encuentro entre Cagliostro y Saint Germain, donde éste le asigna la misión rosacruz), varios puntos de

tensión dramática (suscitados por los enemigos del mago, y ante los cuales éste reacciona), un punto climático (cuando Lorenza traiciona al nigromante y Cagliostro ordena su muerte) y un desenlace (el suicidio de Lorenza y la partida de Cagliostro).

Como en toda obra teatral, las acciones constituyen su columna vertebral. En ella se podrá prescindir del diálogo de los personajes o de la escenografía entera, pero nunca de sus acciones. De hecho, subyace un equilibrio dramático de las acciones en los tres "actos" de la novela. La carga "positiva" y "negativa" de las acciones es lo que garantiza esa armonía durante la mayor parte de los "actos".

En el primer acto (el más breve, pero decisivo de los tres) no se invoca la necesidad de un equilibrio dramático porque no se presenta una acción "negativa" que demande un contrapeso. La acción más relevante es la entrega del documento secreto que Saint Germain encomienda a Cagliostro. Es cierto que al partir Cagliostro, Saint Germain se dirige al "segundo jefe de los rosacruces" (cuya verdadera identidad el espectador desconoce aquí) diciéndole: *-Ahora tú sabes lo que debes hacer. (38)* Si bien esta petición refleja, en el fondo, una actitud de desconfianza hacia Cagliostro, durante este primer acto el mago aún no realiza una acción contraria a los ideales rosacruces que implique la necesidad de otra que lo equilibre.

En el segundo acto identificamos las siguientes acciones que se suscitan, alternada o progresivamente, y cuya carga negativa (-) tiene un contrapeso en una carga positiva (+). Esta asignación de lo negativo y positivo se desprende de la visión dualista del bien y del mal que los personajes tienen, excepto Cagliostro y sus partidarios:

Acciones:

- a) (+) Cagliostro realiza el milagro de sanar a un inválido (usa su poder para ayudar al necesitado)
- b) (-) Cagliostro hipnotiza a Lorenza (usa su poder para su propio beneficio)
- a) (-) Cagliostro hace aparecer la cabeza del marido en la pecera (usa su poder para perturbar la paz de los muertos)
- b) (+) Pero regresa a su casa para seguir atendiendo a un ciego.
- a) (-) Un "fantasma" (enviado por Cagliostro) roba el documento de Gondin.
- b) (+) Mientras que Cagliostro termina de atender al ciego.

- a) (-) Cagliostro expone la vida del doctor Ostertag en un duelo de venenos.
- b) (+) Pero se apiada de él y lo salva.
- a) (+) Cagliostro envía un carruaje a Eliane para que pueda viajar a París.
- b) (-) Pero lo hace para vengarse de Gondin, a quien le envía una carta burlona.

En el tercer acto, el equilibrio dramático de las acciones ya no recae únicamente en el mismo personaje que las ejecuta, sino que demanda las acciones de otro (Marcival), para mantenerlo. Lo anterior insinúa una gradual pérdida de poder o control absoluto del mago, que se nivela con una participación más firme y decisiva de Marcival (a diferencia del segundo acto en donde se introduce y delinea su personalidad mística, pero pasiva):

- a) (-) Albios vende los lingotes de oro, de oscura procedencia, a un joyero (sabemos que ha sido enviado por Cagliostro).
- b) (+) Marcival le compra al joyero los lingotes de oro para evitar la estafa.
- a) (-) Cagliostro se ve tentado a poseer a Lorenza con el uso de sus poderes.
 - b) (+) Pero contiene su instinto.
- a) (+) Cagliostro impide que el duque Anastasio y su hija perezcan en un accidente de trineo.
- b) (-) Pero al hacerlo, infringe el curso natural de la vida y del destino.
- a) (-) Cagliostro hipnotiza a la marquesa de Montvert para que se enamore del príncipe Rolland.
- b) (+) Marcival rompe el sortilegio.
- a) (-) Cagliostro hipnotiza a Lorenza para que lo ame.
- b) (+) Marcival lo evita..
- a) (-) Cagliostro hipnotiza a su criado para que asesine a Lorenza.
- b) (+) Marcival lo impide.
- a) (-) Cagliostro decide matar a Lorenza personalmente.
- b) (+) Marcival advierte a Lorenza e impide ese acto.
- a) (-) Cagliostro y Marcival no pueden impedir que Lorenza se suicide.

El equilibrio dramático parece romperse con esta última situación. Sin embargo, el que Cagliostro posea el Elixir de la Vida y la preparación para resucitar a los muertos, insinúa la posibilidad de una acción meta teatral que puede servir de contrapeso. ¿En qué medida el equilibrio

dramático que prevalece en la obra resulta espectacular para el público? En tanto Huidobro recurre a la gastada fórmula moralista del enfrentamiento entre las fuerzas del bien y del mal. No por creer en ella, sino porque teatral y cinematográficamente es funcional: por sus acciones "negativas" Cagliostro es "castigado" al perder a Lorenza y al ser "repudiado" por sus hermanos rosacruces. Pero el final de la novela nos advierte otra cuestión. ¿Qué tan castigado es que tiene la oportunidad de resucitar a la amada? ¿Qué tanto le importará el repudio de sus hermanos si decide destruir sus secretos nigrománticos para no compartirlos con nadie más? En fin, ¿qué tanto le consta al bien su triunfo sobre el mal? Basta repasar el diálogo entre Marcival y Eliane, su nueva discípula, para sospechar que la "batalla contra el mal" apenas inicia (lo que despierta la morbosidad de quienes desean conocer más aventuras del personaje):

-Entonces -dice él,- unidos como dos almas, como dos sombras (...). Unidos, mi buena amiga, para la realización de nuestra gran obra. Es, tal vez una lucha inexorable. La Magia Negra es muy fuerte, y como no retrocede ante nada, ella tiene más recursos que la Magia Blanca. (130)

A final de cuentas, ¿cuál es el conflicto de la obra que da pauta al desarrollo de las acciones (considerando que toda obra teatral presenta uno)? Los tres Maestros rosacruces tienen la respuesta:

-Sabéis, conde Cagliostro, que los que estamos aquí presentes somos tres Maestros. Leed la sentencia de vuestro castigo. Veréis que se os acusa de prevaricación y de trabajar sólo persiguiendo ambiciones personales. (132)

Si el conflicto es ese, pareciera que Cagliostro aprendió la lección al quemar sus manuscritos, pero este hecho es engañoso; se trata de un nuevo acto de egoísmo, soberbia, venganza y rebeldía:

-Nadie sabrá jamás lo que yo he sabido -exclama el mago. (133)

A final de cuentas, ¿quién es el verdadero héroe? Es una pregunta vacua cuya respuesta incierta se retomará más adelante.

Revisemos otros modos teatrales de conducir el espectáculo. La utilería o conjunto de accesorios que ayudan a vestir a una obra dramática tiene un lugar preponderante en *Cagliostro*. Ubicamos accesorios significativos que proceden como elementos conectores de la

novela, como el del documento que Saint Germain entrega a Cagliostro. El que el mago sepa o no conservarlo es vital por dos razones: contiene información secreta y valiosa para la Logia, y su divulgación es vista como un acto de traición o deslealtad. Es un accesorio conector porque Cagliostro lo recibe en el primer capítulo, lo conserva durante el segundo, y lo "pierde" en el tercero cuando Lorenza lo hurta y lo entrega a las autoridades. Una parte del "castigo" de Cagliostro es debida a esta infracción. Por tanto, lo que sucede con el documento siempre interesa al espectador. El otro accesorio conector es la carta como instrumento de venganza y poder. El género epistolar fue un recurso literario explotado hasta la saciedad durante el siglo XVIII. Huidobro se ciñe históricamente a este artificio. En el segundo capítulo, la carta connota un deseo de venganza: Gondin envía una (en una paloma mensajera) a un policía francés para que el mago sea aprehendido en París. Cagliostro le envía otra a Gondin para comunicarle que fracasó su plan contra Eliane. En el tercer capítulo, la carta es un signo de pérdida de poder o una advertencia de que el poder está en riesgo:

Conde Cagliostro: ¡Cuidado! Alguien sigue tus pasos. Todo lo que es secreto puede dejar de serlo. Ya en dos ocasiones has pretendido turbar el ritmo de la vida. ¡Oh gran Copto!, tu castigo será terrible. (115-116)

La importancia de esta carta como accesorio conector es debido a que anticipa el motivo de la otra parte del castigo de Cagliostro: su ambición personal. Por tanto, lo que sucede con las cartas mantiene al lector a la expectativa. Sin embargo, Huidobro desaprovecha, descuida o deja de lado accesorios que inicialmente parecían relevantes: la sortija que Saint Germain le entrega a Cagliostro (se queda a nivel de símbolo) y los documentos que un ladrón-fantasma le roba a Gondin (no sabemos por qué eran tan importantes para el policía). No hay una consecución de una utilería que se antojaba atractiva para el espectador-lector. Es fallida en el sentido espectacular.

La mímica (o movimiento gestual y corporal) de los personajes es, como sabemos, propiamente teatral. Pero Huidobro no la olvida y la incluye en su novela-film. A través de la gesticulación y los movimientos corporales (desplazamientos escénicos) de los personajes se perfila el carácter y la intencionalidad de los personajes:

Al introducir a Marcival como personaje, el autor indica:

Es un hombre impenetrable. No tiene necesidad de hablar; con un solo gesto domina toda la escena, ennoblece el ambiente con una sola palabra en sus labios. (48)

Marcival, desde su rincón, sigue la escena con un gesto lejano y desinteresado. (51)

Para reforzar el poder de los actos hipnóticos de Cagliostro:

Antes que Eliane tenga tiempo de decir la primera palabra, Cagliostro, avanzando hacia ella, levanta la mano y con el gesto de alguien que rociara un líquido en el aire, la hipnotiza (...) (92-93)

Para ilustrar la complicidad entre el doctor Ostertag y el falso sirviente enfermo:

Al entrar en la sala biblioteca los dos criados se acercan al doctor Ostertag. El enfermo hace un gesto rápido a su amo, indicándole que ha comprendido su papel. Ostertag se dirige hacia Cagliostro, que charla animado en el grupo de la marquesa, ya repuesta de su crisis. (53)

Los desplazamientos escénicos, que se observan en las anteriores citas, bien podrían ir indicados en acotaciones (recurso naturalmente teatral), pero Huidobro transgrede esta convenio dramático. Cuando acude a la acotación es para darle otro uso; por ejemplo, para solicitarle un favor a sus lectoras:

(Ruego a las lectoras que no hayan conocido a Don Juan, el verdadero Don Juan, que observen con atención los gestos y movimientos de Casanova...). (87)

En otras ocasiones, Huidobro prefiere jugar el rol de la acotación, al interrumpir el relato de la prueba de la carne de su propio personaje:

Al otro lado me encontré en una magnífica sala de palacio egipcio. Cagliostro, extenuado de fatiga, aparece antes nuestros ojos, dirigiéndose hacia un gran sillón de madera labrada que se encuentra ante una mesa y en el cual se deja caer pesadamente. La mesa está preparada como si esperara a alguien(...) Detrás del sillón en donde está sentado Cagliostro se encuentra un cortinaje grande y pesado(...) Cagliostro toma una copa y bebe ávidamente. Su rostro recupera el color (...) (107)

Y juega ese mismo rol también con un propósito meta teatral: mostrarnos a un personaje consciente de que es un actor desempeñado el papel de cochero:

La carroza de la marquesa espera a la puerta, con el paciente cochero dormido sobre su asiento, siguiendo la vieja tradición de todos los cocheros poseídos de su papel. (65)

Otros recursos, tradicionalmente teatrales, que percibimos son: el manejo de algunos diálogos acartonados y casi declamatorios (como los del príncipe Rolland); la relevancia de los diálogos iniciales y finales entre Cagliostro y los rosacruces (diálogos portadores del rumbo narrativo); un lenguaje que oscila entre el apego a un castellano antiguo que aún pervive, y un uso informal del mismo, como cuando Huidobro dice:

Cagliostro sonríe altanero y responde:

-¿Quién sois vos? Yo no os conozco, y me río de vuestras predicciones. (128)

Mientras, la marquesa de Montvert vuela hacia París para llegar a tiempo a la fiesta de la corte. (76)

Una informalidad semántica (incongruencia premeditada) está presente en la escenografía o decorado:

De pronto abre la puerta, sin tocarla, con la sola fuerza de su mirada. A sus ojos aparece un gran salón de estilo Edad Media para cinema. (34)

Una indicación gratuita de vestuario:

Cuando la puerta que da sobre la calle se abre y aparece Albios vestido a la europea, Lemberg levanta la cabeza de entre sus papeles y se dirige sonriendo hacia el mostrador. (77)

O una ambientación musical (recurso esporádico en la obra) muy amanerada:

Alguien ha colocado allí a esos dos músicos, alguien ha provocado artificiosamente esa aglomeración popular. ¿Con qué objeto? Tal vez para que nadie se aperciba de ciertos personajes que entran en una casa vecina. (94-95)

Como si cayera del cielo, una música extraña se derrama en la sala, envolviendo al mago en la tibieza de su manto melodioso.
(108)

El espectáculo continúa gracias a la banalización de los anteriores recursos teatrales que alcanza el sumo grado de la ridiculidad. Y la ridiculización es una herramienta más del espectáculo.

Resta abordar los modos creacionistas que pudieron detectarse en *Cagliostro*. Como se sabe, el creacionismo fue una tendencia vanguardista surgida en 1916 y proclamada por un latinoamericano: Vicente Huidobro. Su presupuesto central es, en sí, una búsqueda de originalidad poética; es decir, el poeta debe crear y no imitar a la naturaleza, como regularmente sucede. Parecería inconcebible imaginar huellas del creacionismo en una obra narrativa, pero críticos como Eduardo Anguita han declarado que "La prosa de Huidobro ha recibido también la influencia de su poética creacionista." (Anguita, 346)

Es pertinente revisar dos ejes centrales del creacionismo (desde la perspectiva del poeta, y desde la del poema) para comprender los posibles modos en que se presenta en la novela *Cagliostro*:

1. *El poeta es un creador absoluto*. En su manifiesto *Non Serviam* (leído en el Ateneo de Santiago de Chile, en 1914), Huidobro menciona: "Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada"/ "Nunca hemos creado realidades propias..."/ *Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles, que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas". (Schwartz, 72-73). El poeta posee la facultad de crear, y por tanto no necesita imitar a la naturaleza. En el fondo, nos dice el verso de un poema de *El espejo de agua* (1916) de Huidobro, "el Poeta es un pequeño Dios". Como tal debe ser capaz de dominar la palabra, servirse de ella. "Escuchad estas palabras de Emerson", nos dice Huidobro: "El poeta es el único sabio verdadero; sólo él nos habla de cosas nuevas, pues sólo él estuvo presente a las manifestaciones íntimas de las cosas que describe. Es un contemplador de ideas; anuncia las cosas que existen de toda necesidad, como las cosas eventuales(...)" (Schwartz, 75) La sabiduría le permitirá al poeta, en palabras de Huidobro, "humanizar las cosas", pues "todo lo que pasa a través del organismo del poeta debe

tomar la más grande cantidad de su calor", de tal forma que "una cosa vasta, enorme como el horizonte, se humaniza..." (Arenas, 197).

2. *El poema es una creación pura*. Dice Huidobro: "El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de conceptos creados; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización" (Schwartz, 87). Imágenes creadas, como: "Un cometa sin manto muriéndose de frío" o "La rosa que trae el recuerdo de sus abuelos" (Altazor, 88, 112). Como acto de creación pura, el poema debe renunciar a todo aquello que lo empobrece: lenguaje descriptivo, anecdótico, retórico: "El artista no debe darnos lo habitual. Debe crear (...) Hay que barrer lo anecdótico, evitar el relato. Sólo lo absurdo, lo inhabitual, está dentro del arte. Los hechos, las acciones, están dentro de la vida real." (Rojas Jiménez, 75). El poema ha de proyectar lo esencial y desprenderse de adjetivos y sustantivos innecesarios: "(...) el adjetivo, cuando no da vida, mata", nos dice *El espejo de agua*. Para el logro de la autonomía poética puede prescindirse de los signos de puntuación, recurrir a una composición tipográfica desorganizada, dejar espacios en blanco, auxiliarse de caligramas, crear nuevas palabras, jugar con las viejas o amplificar el poder evocativo de las imágenes y metáforas. La poesía, vista como tal, "es un desafío a la Razón, el único desafío que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el que ESTÁ SIENDO" (www.uchile.cl/cultura/huidobro/manifiesto2.htm). La palabra poética escapa al dominio racional en tanto está provista de un aliento mágico. Nos dice Huidobro: "Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa... En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta." (Arenas, 192)

Intentemos ahora reconocer aquellos rasgos del creacionismo que pueden percibirse como recursos del espectáculo en la novela de Huidobro:

1. *El poeta es un creador absoluto*. Sin lugar a dudas, Huidobro es el creador absoluto de su personaje al proveerlo de una configuración propia. No lo es en tanto el mito de *Cagliostro* era ya conocido; en tanto, existió como personaje histórico en el siglo XVIII. ¿Cuál es entonces el grado de originalidad del autor cuando parece, que en lugar de crear,

imita a un personaje ya existente? Huidobro se defendería diciéndole a la Historia: "Yo tendré mi Cagliostro que no será como el tuyo". Y efectivamente. Estamos frente a un Cagliostro literario parecido al histórico y mítico, pero no idéntico. Paz diría que esto es explicable porque vivimos dentro de una tradición moderna. El pasado no se puede cambiar, pero sí la percepción histórica que tengamos de él. Lo novedoso en Huidobro radica en la creación humanizada de su personaje. No lo idealiza, como los integrantes de la Orden Rosacruz: "Cagliostro viajó extensamente por toda Europa y por Oriente, y por donde pasó siempre fue reconocido por su gran generosidad y elevado espíritu" (www.ctv.es/USERS/rosacruz/artcagl.htm). Ni tampoco lo condena, como el Santo Oficio, y sus múltiples enemigos. Para Umberto Eco "...se trata de un personaje que carece de misterio" y "...es uno de los personajes más obvios de propio tiempo (Eco, 13-34). Eco considera que, a través de los siglos, los partidarios y enemigos del mago son los que se han encargado de alimentar un mito endeble al santificarlo o al demonizarlo. En síntesis, valga el pleonismo, el mito es literalmente una mentira. Mito o no, la Orden Rosacruz proporciona los siguientes datos "históricos" de su Gran Maestro que pueden ser cotejados con los datos literarios: Giuseppe Balsamo (Palermo, 1743-1795). Hijo del Gran Maestro de la Orden de Malta. Iniciado por el Rosacruz Althotas. Casado con Lorenza Feliciani. Impulsor de la Logia Masónica di rito Egizio. Instituyó el uso del altar triangular en el templo Rosacruz. Buscaba la transformación pacífica de la sociedad al colaborar con el Conde de Saint Germain. Inició a un joven teniente de origen corso, llamado Napoleón, que llegó a ser emperador de Francia. Sufrió la persecución del Santo Oficio, quien manipuló a su esposa Lorenza haciéndole creer que su marido era un representante del demonio. Fundó una logia en Roma, pero fue traicionado por un espía del Santo Oficio, Francesco de San Maurizio, quien proporcionó pruebas adversas que permitieron su detención. Fue encarcelado y torturado en el Castillo de Santangelo. Su esposa fue igualmente torturada para que declarara que Cagliostro "adoraba al diablo y que blasfemaba del nombre del señor". No fue perdonado, y se le encerró en la fortaleza de San Leo. Una leyenda dice que Cagliostro no murió sino que el cadáver encontrado en su celda era el de un monje que iba a ser reconfortarlo espiritualmente. (www.ctv.es/USERS/rosacruz/artcagl.htm). Huidobro es poco fiel al perfil rosacruz pues crea un Cagliostro más comprometido consigo mismo que con la sociedad, y más mágico y carnal. El Cagliostro de

Huidobro es irreverente en todas las direcciones: con la Orden Rosacruz porque se ridiculizan las claves secretas de la Logia, y el narrador llama "secta" a la Orden (cuando ésta se considera a sí misma como "una fraternidad esotérica, iniciática y tradicional) o porque el Cagliostro histórico nunca traicionó a sus hermanos rosacruces; y, de igual forma, es irreverente con el cristianismo al caricaturizar el milagro de la resurrección de Lázaro cuando el muerto atendido por el mago demora en despertar; y por el trato papal que le ofrece el pueblo a Cagliostro, al irse de Estrasburgo.

La creación de Cagliostro es un espectáculo. Los ingredientes son sencillos, pero eficazmente espectaculares: un mucho de magia, otro tanto de sentimientos, y un poco más de amor. ¿Por qué se identifica el lector con Cagliostro si no es un héroe en el sentido moralmente convencional? Posibles motivos:

-Por su individualismo. Su frase lo abandera: "*Ego sum qui sum*" (Yo soy quien soy). Es individualista por su elevado ego que perjudica su compromiso rosacruz, y por su egoísmo al retener a quien le teme o no le ama, entre otros motivos. Pero, ¿por qué el lector habría de identificarse con alguien así? Porque son defectos. Se nos dirá que, en todo caso, Marcival, el bueno de la historia, el que sirve de contrapeso es el depositario de todo el aprecio del lector. Huidobro juega con el mito del héroe y del antihéroe (propio del cine). Ambos personajes son "fuentes" de luz (entiéndase poder): Cagliostro (de ojos "fosforescentes") y Marcival (de "ojos místicos llenos de flores luminosas"), pero la dirección de esas fuentes de luz, dependiendo del tipo de acciones, será acertada o errónea. Esto nos recuerda a personajes como Satanás, de *El Paraíso Perdido* de Milton: un ángel bueno que desvió su fuente de luz y fue merecedor del Infierno. Sin embargo, el lector se siente más identificado con él porque su comportamiento es más humano. Es decir, así como Milton humaniza a Satanás y le permite al lector valorar la compleja naturaleza del hombre, así Huidobro hace lo propio con su personaje. Marcival reunirá las virtudes idóneas para ser considerado como el favorito de la historia, pero no usa espectacularmente su poder como lo hace Cagliostro, nunca demuestra sus deseos carnales, nunca se equivoca, siempre tiene la razón; en fin, es demasiado aburrido para ser adoptado por el lector. Pero debemos reconocer que su existencia como personaje está justificada porque nuestra sociedad se nutre también de ideales. El lector se conecta con Cagliostro porque éste es deliciosamente ambiguo: mientras atiende a un ciego (acto humanitario) puede estar maquinando

cómo vengarse de sus enemigos. La pregunta que Eliane le hace al mago lo sintetiza todo: *-¿Es usted un ángel o un demonio? (53)*

-Por su vulnerabilidad. El lector no tendrá los poderes de Cagliostro, pero sufre y se entristece como él. Huidobro ha creado un modelo vulnerable de mago con el cual todos podemos identificarnos. Entendemos a Cagliostro cuando *no puede reprimir un movimiento de rabia... (67)* al saber que quieren desprestigiarlo; cuando se apiada de quien quiso hacerle daño (el doctor Ostertag); cuando muestra signos de agotamiento: *(...) a pesar de la importancia y el interés de mi labor, ya empiezo a aburrirme de verdad.(81)*; al mostrar miedo en las pruebas iniciáticas de la Logia: *Un terror súbito se apoderó de mí. Apenas pude dominar mis nervios, me lancé en medio de los torbellinos de fuego. (104)*; al no resistir la tentación de recordarle el pasado a Eliane o de anticipar el futuro a los reyes cuando sabe que lo tiene prohibido.

-Por su sentimiento amoroso. ¿Cuántas veces el lector no habrá escuchado a su alrededor a alguien decir: "Te prometo que tú serás mi reina y yo seré tu rey"? Cagliostro no podía ser la excepción en su amor por Lorenza: *-Quiéreme como yo te quiero y te haré la reina del mundo. (59)* ¿Cuántas veces el lector no habrá sabido del rechazo, de un amor no correspondido? Lorenza es el vivo ejemplo: *-Que me importa ser la reina del mundo si debo perder mi alma para siempre... (59)* El condimento religioso (la amenaza latente de sucumbir en el pecado) no podía faltar, si consideramos al amor como una carroza guiada por el auriga del principio moral. ¿Quién en su vida no ha recibido frases melosas como las de Cagliostro? Escuchémoslo: *...y, sin embargo, tú sabes bien que yo te quiero, que tú eres toda mi alegría, mi única adoración en el mundo... (58)* ¿Quién no ha insistido hasta la saciedad por el amor de alguien? Preguntémosle al autor: *El príncipe Rolland va a despedirse de la marquesa Eliane de Montvert, que parte a París, y aprovecha esta ocasión para hacerle una declaración amorosa por milésima vez. (64)* Huidobro ironiza respecto al sentimiento amoroso de sus personajes: *El príncipe, que era en ese momento un príncipe encantado, encantado por los encantos de la encantadora, no puede dejar escapar la ocasión definitiva de dar libre curso a la corriente de sus obsesiones. (91)* En otros momentos, el autor se antoja reflexivo, y se anima a construir una breve teoría sobre el amor, en tres partes sarcásticas: *1. Es difícil dominar el amor. La lucha entre el amor y la ambición es implacable. 2. ...cualquier observador vería que está conteniendo su pasión, que no quiere ir demasiado lejos. Tal vez por la imposibilidad de tomar dignamente un amor no compartido, tal vez porque*

sabe que esa mujer, al perder su virginidad, perdería sus cualidades excepcionales que hacen de ella un instrumento precioso. 3. El amor es peligroso, hace olvidar las otras preocupaciones, aun las cosas de una importancia decisiva en la vida de los hombres. (60) O se burla del afán social por adherirse a un frágil ideal estético femenino, pues la hija del duque Anastasio: *(No debe ser más hermosa que Lorenza, porque entonces la primera actriz protestaría) (89)* Por otra parte, ¿quién no ha sido dominado por la pasión al grado de querer destruir lo que ama? Cagliostro lo ordena a su sirviente: *-Anda al albergue de "La Estrella de Oro" y mata a Lorenza. (123)* Lo original en Huidobro no es plasmar el sentimiento amoroso como tal, sino de construirlo a partir de su focalización (incisiva) de autor y de la focalización (sincera, y a veces cursi) de sus personajes. El lector, como espectador, recibe y distingue las dos visiones; es quien toma conciencia del discurso amoroso.

2. *El poema es una creación pura.* Está claro que *Cagliostro* es sólo prosa narrativa y no es una obra pura en tanto no se ciñe a los parámetros creacionistas poéticos, salvo en la reflexión del apartado anterior sobre el modo en que el autor construyó a su personaje. Lo paradójico aquí es ver cómo Huidobro se vale de lo no creacionista para crear lo "poético" y cinematográfico de su obra. Veamos. El autor condena el abuso de adjetivos y sustantivos que aniquilan la efectividad estética de un poema. En el segundo párrafo del primer capítulo el autor no abusa del adjetivo "magistral" porque aquí sólo lo emplea una vez. Pero el hecho de que lo retome más adelante con insistencia, y el que emplee sinónimos inmediatos como "magnífica" desgastan la efectividad del adjetivo, y le confiere un acento retórico a la narración. Es decir, Huidobro incurre, deliberadamente, en lo que más detesta:

(...)De cuando en cuando el lanzazo de un relámpago magistral vaciaba sobre la angustia de nuestro panorama la sangre tibia de una nube herida. (31)

El uso del adjetivo "magistral" y del sustantivo "angustia" tienen una intencionalidad lúdica al parodiar el efecto sonoro del relámpago, recurrente en el cine de horror. Es evidente que estamos frente a una imagen seudo poética ("el lanzazo de un relámpago magistral" que vacía sobre "la angustia de nuestro panorama la sangre tibia de una nube herida") debido a la inclusión forzada del adjetivo y del sustantivo. Sin embargo, experimentemos. Si Huidobro hubiera suprimido ese adjetivo y ese sustantivo, y su contexto fuera otro: un poema y no esta novela; y

conserváramos sólo lo esencial para darle una categoría de imagen poética, otro sería el efecto:

"...el lanzazo de un relámpago vaciaba sobre nuestro panorama la sangre tibia de una nube herida".

El resultado: una imagen creacionista. Pero esto no puede ocurrir en *Cagliostro* porque el propósito y el resultado narrativos son distintos.

¿Y qué pasa con el empleo del símil? Huidobro hace lo mismo: lo agota hasta el cansancio (todo lo que un buen poeta creacionista no debería hacer en su vida poética):

Grandes nubes negras y llenas como vientres de focas.../ La selva magnífica se queja agitada por el viento como un órgano o como una gruta marina.../ ...dos linternas paralelas balanceándose como un borracho que canta en el horizonte...(31-32)

Pero despreocupémonos. El símil y el adjetivo no "matan" la narración porque la narración se "entretiene" con ellos. Lo mismo se aplica al lenguaje retórico. El creacionismo lo repudia, pero a Huidobro le sirve, no para armar narrativamente una escena cinematográfica sino para sostener su liviandad discursiva:

El exceso de vida retiene el exceso de vida, ese exceso de vida producido por el pánico y que tiene su origen en la simple electricidad nerviosa. (32)

O para insinuarle al lector que la vida es un lugar común:

... que la hizo estremecerse hasta la médula de los huesos (34)
La paloma parte como una flecha, es decir, partiría como una flecha, si esta comparación no fuera demasiado usada (61)

Cuando Huidobro se niega a describirnos algo (como la belleza femenina o el estilo de decoración) queremos suponer que lo hace por ahuyentar el lenguaje descriptivo y anecdótico que él detesta o que lo hace porque confía en la imaginación portentosa del lector, quien es capaz de erigir un espectáculo propio en su mente.

Si admitimos la ausencia de imágenes en un rígido sentido poético, entonces aquí cabría la observación de Braulio Arenas: En *Cagliostro*, "las imágenes poéticas (están) incorporadas a la acción hasta tal punto que el autor no necesita recurrir a las imágenes para expresarse, pues la acción misma es la imagen poética" (Arenas, 204). Pero dudo que en Huidobro

haya habido tal intención porque su objetivo, como sabemos, era experimentar con los recursos cinematográficos. Tal vez las acciones serán visualizadas como poéticas cuando sean transferidas al cine. Es decir, lo poético no radica en las acciones sino en el pensamiento de Huidobro que las imagina y crea; el pensamiento de Huidobro es el esencialmente poético. Las acciones narradas son sus hijas; lo poético que pudiera haber en ellas sería una consecuencia de ese pensamiento. Es probable que quien sepa "doblar" cinematográficamente el pensamiento del autor conciba escenas poéticas. Quien lo logre habrá entendido la significación mágica de la palabra a la que aludía nuestro escritor chileno. Difícil tarea. El hallazgo de lo sublime dentro de una obra que, en engañosa apariencia, parece no tomarse en serio a sí misma.

Bibliografía

Anguita, Eduardo. "Vicente Huidobro, el creador (1945)", pp.333-348; Braulio Arenas. "Vicente Huidobro y el Creacionismo (1964)", pp.177-208; Rafael Cansinos-Asséns. "Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el Creacionismo (1919)", pp.119-124; Ángel Cruchaga. "Conversando con Vicente Huidobro (1919)", pp.61-67; Alberto Rojas Giménez. "Vicente Huidobro: París, 1924", pp.73-76 en: *Vicente Huidobro y el creacionismo*, ed. René de Costa. Taurus Ediciones, Madrid, 1975.

Borges, Jorge Luis. "Acerca del expresionismo", pp. 408-410, en: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Ed. Jorge Schwartz. Cátedra, Madrid, 1991.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Tecnos, 1991.

Camurati, Mireya. *Poesía y poética de Vicente Huidobro*. Col. Estudios Latinoamericanos, Argentina, 1980.

Casetti, Francesco. *El film y su espectador*. Cátedra, Madrid, 1996.

De Costa, René. *En pos de Huidobro*. Ed. Universitaria, Chile, 1980.

Eco, Humberto. "Migraciones de Cagliostro", pp. 13-34, en: *Entre mentira e ironía*. Ed. Lumen, Barcelona, 1998.

Gili Gaya, Samuel. *Estudios sobre el ritmo*. Ed. Istmo, Madrid, 1993.

Huidobro, Vicente. "Cagliostro", pp. 21-135, en: *Obras completas*. Ed. Hugo Montes, Santiago de Chile, 1976.

Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*. Ed. René de Costa. Cátedra, Madrid, 2001.

Kowzan, Tadeusz. *Literatura y espectáculo*. Taurus Humanidades, Madrid, 1992.

Lihn, Enrique. "El lugar de Huidobro", pp. 82-104, en: *Los vanguardismos en la América Latina*. Ed. Óscar Collazos, Ediciones Península, Barcelona, 1977.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1994.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, Barcelona, 1974.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Cátedra, Madrid, 1991.

Siguán, Miguel. *El cine y el espectador*. Ateneo, Madrid, 1954.

EL CRITERIO SEMÁNTICO DE LOS ELEMENTOS DE LA ORACIÓN GRAMATICAL Y SU TRASCENDENCIA EN EL DISCURSO LITERARIO

Mtra. Dora González Cortina

Introducción

La distancia que existe entre un orden gramatical respetado y seguido por los hablantes y usuarios del discurso científico y tecnológico, con respecto al literario, es mayor, que entre éste y el coloquial. La razón es obvia: todos recurrimos cuando expresamos ideas, sentimientos, opiniones, deseos y demás al sistema de lengua en uso, que como sabemos es convencional, y los discursos referidos se nutren del mismo sistema; la diferencia nace del distinto propósito que persigue quien lo formula.

En cuanto al discurso político-económico, nunca como ahora, observamos su parecido con el literario. Ya Alfonso Reyes enfatizaba la relación existente entre el camino de la ciencia y el de la literatura, en ambos interviene la ocurrencia, la creatividad, el azar y la elección de términos; la única discrepancia que cabe es que mientras en el primero se busca la verdad, precisión y exactitud, en el otro se pretende un logro estético que haga reflexionar, entretener o tomar conciencia.