

**CAGLIOSTRO, DE VICENTE HUIDOBRO: CINE Y CREACIONISMO
PROMOVIENDO LA VEROSIMILITUD DE LO INSÓLITO.**

Ivana Ferigolo

El cine posee la posibilidad de penetrar en cualquier escenario y, al mismo tiempo reinventarlo, creando una realidad nueva y distinta que permite la expansión de los sentidos, y la posibilidad de viajar a países lejanos o a lugares y situaciones inexistentes que, sin embargo aparentan ser "de verdad".

(Eva avarroMartínez)

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;

(Vicente Huidobro, Arte poética)

I.

Con el inestancable avance de la ciencia y el consecuente perfeccionamiento de la técnica, a finales del siglo XIX surgía, en Europa, la cámara cinematográfica, producto cuya funcionalidad aliada al trabajo humano originaba, de inmediato, una nueva manifestación cultural y artística: el cine. Teniendo como procedimiento primordial y básico el montaje mediante el amalgamamiento de "cortes instantáneos" (CARBAJO, 1993, p.5) de una dada realidad (imágenes), el inaudito fenómeno cultural se proyectaba, por tanto, como una forma artística apta a la creación de mundos lógicos e ilógicos¹. La producción de una obra cinematográfica ocurre por la aglomeración de imágenes recogidas por un cámara y la imagen que éste consigue "es múltiple, troceada en partes que se juntan según una ley nueva."(BENJAMIN). De esta forma, en el cine, "la yuxtaposición de dos tomas separadas mediante el empalme de una con otra, se asemeja no a una simple toma más otra, sino a una creación porque el resultado se distingue cualitativamente de cada elemento considerado aisladamente."(EISENSTEIN, 1994, p. 14). Una de las características más relevantes del cine desde sus primordios es, en ese sentido, su capacidad creadora.

Proyectándose como un producto cultural innovador, el cine cautivaba no sólo el público de masa, sino escritores que no tardaron en experimentar con las técnicas cinematográficas en el ámbito literario. Fascinado por la potencialidad creadora del cine, el escritor chileno Vicente Huidobro, en el principio del siglo XX, proclamaba un movimiento de vanguardia literaria denominado *Creacionismo* que abogaba por una literatura cuyos principios compositivos, si escudriñados cuidadosamente, revelan una notable similitud con las técnicas de composición cinematográficas. El vocablo creacionismo, derivando del término crear, preconiza la elaboración, la creación de una obra poética y literaria autónoma mediante una combinación particular e

innovadora de palabras o imágenes. Dispuesta a explotar el poder creador de la palabra, la literatura creacionista reivindicada por Huidobro, se presumía como una construcción poética peculiar y original en que la palabra, el lenguaje actúan como referente y el escritor asume una condición de entidad demiúrgica empeñada en la elaboración de leyes específicas de composición capaces de engendrar un mundo poético inaudito en relación a cualquier referente humano y social inmediato. En el primer manifiesto del creacionismo denominado *non Serviam* (1914), Huidobro sostiene que en el arte creacionista: "Nada se le parece en el mundo externo, hace real lo que no existe, es decir: se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte."



Hacer literatura o poesía creacionista, ya que los manifiestos creacionistas de Huidobro parecen siempre concentrarse en la poesía, implica, de esta manera, operar de forma semejante al cine, o sea, construir una realidad a partir de una recombinação de elementos (palabra en poesía, imagen en el cine), que, amalgamados mediante un procedimiento no convencional, aspiran la constitución de una realidad inaudita. El creacionismo, desde su perspectiva compositiva, puede ser entendido, así, como un movimiento de vanguardia que trata de implementar en la literatura las especificidades técnicas del cine.

Aunque Huidobro no haya teorizado sobre narrativa, ya que toda su teoría creacionista expresada en diversos manifiestos trata de la poesía, no es inadecuación considerar su poética a la hora de estudiar su obra narrativa, si el interés de la investigación coincide con la explotación de lo que el género novela tiene en común con la poesía, o sea, su dimensión verbal y su condición de producto simbólico. Según Eva Valcárcel,

Huidobro fue un convencido y gran poeta y un estricto teórico de la poesía, despreocupado con la definición de la novela como género narrativo tradicional, por lo que es posible suponer que esa modalidad de lo literario, o le interesaba únicamente por la materia que, indefectiblemente, la constituye, es decir, el sustrato verbal, la palabra, mediante el que es posible la creación de universos no preexistentes. (VALCÁRCCEL, 1997, p. 497)

Aunque la producción literaria y la poética de Huidobro se encuentran resaltadas en el ámbito de la poesía, el autor chileno escribió a lo largo de su carrera cinco obras narrativas, que lógicamente reclaman la atención del estudioso. Son ellas: *Mío Cid Campeador*, *Hazaña*, *Cagliostro (novela-film)*, *La próxima (Historia que pasó en poco tiempo más)*, *Papá o el diario de Alicia Mir* y *Sátiro o el poder de las palabras*. Sugiriendo una fuerte proximidad entre los procedimientos creacionistas y cinematográficos, la obra *Cagliostro (novela-film)* (1923), en un primer momento, según René de Costa (1993), es elaborada para ser un guión de cine mudo, y, luego, por no haberse producido la película, ya que el cine sonoro invadía todos los espacios de proyección en esta época, la obra es reajustada por Huidobro y

publicada como novela. En el prefacio de Cagliostro, Huidobro explicita la profunda vinculación de esta obra con el cine:

He querido escribir sobre Cagliostro una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin grande dificultad una novela de este género. (HUIDOBRO, 1993, p.26)



Peícula del gabinete del doctor Galigali

A nivel de argumento, la obra se ocupa de la narración de las hazañas de un misterioso médico y ocultista llamado Cagliostro, acusado de charlatanería, que supuestamente, circuló en Francia, en el siglo XVI. Siendo un personaje apto a las prácticas ocultistas y cabalísticas, las acciones que él lleva a cabo en la obra – gran parte de fábula- tales como curar enfermos sin la acción de la ciencia, mantener personajes bajo hipnosis y conseguir que éstos visualicen hechos que están sucediendo en otros espacios, etc, no son comprensibles o pasibles de ser aceptados según una lógica racional. Pertenecen más al ámbito de lo fantástico, de lo sobrenatural. La fábula de la obra Cagliostro, conllevando en sí lo fantástico, evidencia que esta narrativa se estructura como un universo discursivo peculiar en relación a un sistema referencial ordenado y medido por un sistema de valor racionalista y empirista. La presencia de insólito genera, de esta forma, la sospecha de que las técnicas cinematográficas, cuando utilizadas en el ámbito de la literatura, pueden dar origen a una obra creacionista, o sea, a un constructo literario autónomo cuyas leyes internas difieren de las que edifican la realidad ordinaria.



Película del gabinete del doctor Galigali

Alimentándose de tal sospecha y considerando las similitudes compositivas existentes entre el creacionismo y el cine, con el análisis de la obra Cagliostro, se pretende explicitar que la utilización de técnicas cinematográficas en la literatura puede sí originar una obra literaria creacionista y promover la verosimilitud de lo insólito, o sea, proporcionar ilusión de verdad a una realidad extraña e incoherente ante una óptica convencional.

II.

Dispuesto a narrar las hazañas de un mago llamado Cagliostro, personaje extraño ante una perspectiva racionalista y ordinaria, pues dotado de capacidades extraordinarias, el narrador, desde el principio, opera con el lenguaje para crear un ambiente apto a acoger un protagonista tan excepcional. El espacio que soportará las obviamente espectaculares acciones del mago no se conforma mediante un proceso que busca imitar una realidad concreta y preexistente. Va erigiéndose, en contrapartida, a través de un juego creativo del narrador, planeado racionalmente y ejecutado en el plano de la escritura mediante un proceso de yuxtaposición de imágenes. El ambiente mana desde el espacio de la propia página pigmentado de oscuridad y asombro:

Grandes nubes negras y llenas como vientres de foca 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. (...) a la derecha del lector, la lluvia y la fragua activa de la tempestad; a la izquierda, una selva y colinas. (...) Toda esta página que acabamos de escribir está atravesada por un camino lleno de fango, de charcas de agua. (HUIDOBRO, 1993, p.31)

El espacio desde el cual surgirá el protagonista y que inaugura el proceso de

escritura va siendo construido a partir de la focalización de imágenes en movimiento: nubes negras y llenas que sobrenadan, lluvia con viento (vientos mojados), relámpagos que tiñen las nubes de rojo. La oscuridad de los elementos (nubes negras), el movimiento y la intensidad (sobrenadaban, lanzazo) de las acciones descritas, conforman un ambiente siniestro, perturbador, apto, por tanto, para acoger tanto un personaje misterioso como acciones insólitas.

El escenario descrito no se asoma como simulacro o representación de una realidad concreta o natural. De lo contrario, es creado, emergiendo de la propia página a través de la yuxtaposición de imágenes que, el narrador, actuando como un cámara recoge y parece someter a un proceso de montaje. O sea, el espacio es producido a través de la reunión de un grupo de imágenes dispuesta al lado derecho de la página con otras que simulan una colina, que, a su vez, ocupan el lado izquierdo de la hoja blanca. Este ambiente construido es cortado, además, por un camino que se sobrepone, como en una pintura, a las imágenes del fondo. Los adverbios (a la izquierda, a la derecha), que delimitan direcciones en los límites de la página, evidencian que el ambiente presentado es construido por un proceso discursivo que imita los procedimientos de construcción cinematográficos, o sea, se origina a través del trabajo de un narrador (esta página que acabamos de escribir) que opera con las palabras sobre las instancias geográficas del papel. La realidad que va siendo representada obedece, de esa forma, a un proceso creacionista, erigiéndose, semejante a lo que ocurre en el cine, por la yuxtaposición de imágenes que, aunque extraídas de la realidad, son reorganizadas en la página a través de un trabajo mental del narrador y conformando, así, un nuevo ambiente dotado de leyes propias.

La página del libro, soportando un escenario creado, se asemeja a una pantalla de cine. El narrador nos induce a imaginar, a través de la expresión *nuestro panorama*, la cual acerca el lector del ambiente focalizado, que estamos en la posición de espectador contemplando algo que nos está siendo exhibido. Esa idea se refuerza en la expresión *toda esta página que acabamos de escribir está atravesada por un camino....* La inclusión del receptor en el proceso de escritura demuestra que la intención del narrador es la de que el lector participe del procedimiento de composición del espacio, que se dé cuenta de que se trata de un espacio generado a partir de imágenes hechas de palabras. O sea, el intento del narrador es aclarar al lector que éste está delante de un ambiente que es construido, como en el cine, que no se trata de un espacio de una novela decimonónica en que el narrador lo describe intentando convencer al receptor de que lo referido es real.

Producto de un procedimiento de montaje de imágenes verbales en la propia página, el ambiente conlleva un carácter de indefinición, de misterio, pues no hay una explicación sobre el origen de las partes que lo componen. Son diferentes imágenes sacadas de distintos lugares que reunidas o sobrepuestas originan un ambiente peculiar, desconocido y, por eso, autónomo. No hay la información del lugar que estas nubes cubren. Se sabe únicamente que se desplazan hacia el oeste. No se especifica el camino, es simplemente una ruta indefinida porque, siendo construida por la escritura, no presenta antecedentes identificables. No hay una delimitación precisa del tiempo, es un pasado lejano, pero que repercute en el presente, indefiniendo o imprecisando la ocurrencia de las acciones, función típica del pretérito imperfecto que es utilizado en la construcción de las frases. El encubrimiento de los antecedentes de las imágenes que conforman el lugar donde ocurren las acciones en el comienzo de la novela es una práctica típica del cine. En la

opinión de Carbajo, la narrativa cinematográfica lo que "intenta es traspasar a la novela la imagen fotográfica, aquella en la cual no se inserta ninguna interpretación, aquella que es perfectamente objetiva."(CARBAJO, 1993, p. 128). O sea, el cine, disponiendo de la propiedad del montaje, sólo extrae diferentes imágenes de la realidad y, sin contextualizarlas, explicar o referir sus raíces, las remonta bajo otra lógica originando otro ambiente dotado de leyes propias.

Este procedimiento, que es común tanto al cine como a la literatura creacionista, obvio, puede dar luz a espacios o a relatos de acciones que resultan extraños o imprecisos al receptor. Éste es el caso del ambiente retratado en el fragmento de apertura de la obra Cagliostro, el cual, siendo impreciso, oscuro adquiere un matiz extraño y misterioso, que, a su vez, origina un cierto suspense, ya que no se sabe porque las nubes tiemblan, ni porque hay viento y lluvia. Envuelto por una atmósfera de misterio, siendo original e innovador, porque construido en la propia página bajo técnicas cinematográficas, este ambiente puede servir perfectamente de contexto para el relato de acciones ilógicas, racionalmente incomprensibles o sobrenaturales sin que la verosimilitud de la obra se rompa.

Y es justo por este espacio construido e impreciso, bañado por la lluvia y oscurecido por la tempestad, que se asoma una carroza, tirada por dos caballos, la cual conduce un hombre que tampoco es identificado.

Al fondo del camino aparecen de pronto dos linternas paralelas balanceándose como un borracho que canta en el horizonte. Una carroza misteriosa, a causa de la forma y del color, avanza sobre el lector al galope compacto de los caballos cuyos enormes cascos de hierro hacen temblar toda mi novela. (...) La extraña portezuela del extraño carruaje cruje al abrirse lentamente un hombre cubierto por una capa que no deja ver sino sus ojos saca la cabeza de la noche de la carroza a la noche del cielo a fin de saber lo que sucede. (HUIDOBRO, 1993, p.31-32)

Sigue el aire de misterio en la narrativa. El narrador presenta el movimiento de una carroza generando en el receptor la impresión de que el carruaje se acerca. Esa ilusión visual de la aproximación de la carroza, creada discursivamente por la utilización de la locución adverbial *al fondo* y por la expresión *avanza sobre el lector*, evidencia que el narrador está traduciendo para el plano de la escritura una técnica cinematográfica que consiste en la utilización del montaje hecho a partir de distintas tomas de los objetos mediante diferentes grados de aproximación. La expresión *Avanza sobre el lector* constituye, de esta forma, más una treta del narrador para crear la impresión de que lector se encuentra ante una pantalla de cine. La página del libro va convirtiéndose, de esa manera, en un telón, constituyéndose como realidad propia y adquiriendo, por tanto, el estatus de obra creacionista.

Este acercamiento al objeto misterioso, insólito, porque no identificado, produce todavía más misterio, aguzando la curiosidad del receptor y generando expectativa. El suspense es agudizado por el juego de claro-oscuros expresado por el contraste de la luz de las linternas y la noche de la carroza, técnica de luces común en el cine expresionista alemán muy de moda en la época en que Huidobro produce Cagliostro.ⁱⁱ

Las acciones son narradas en presente, tiempo peculiar del cine, pues según

Carbajo, operando a través del montaje, "el cine ha creado una nueva forma de relato cuya particularidad más notable consiste en que su sintaxis por la fuerza de las cosas no utiliza más que un tiempo y un modo: el presente." (CARBAJO, 1993, P. 129) La utilización del presente genera la impresión de que lo que se está narrando es una sucesión de imágenes desrealizadas- porque despojadas de referencias espaciales y temporales de origen- que han sido captadas por una cámara y dispuestas en una nueva secuencia. Así, todo lo que el receptor puede contemplar es la encadenación de imágenes objetivas que van conformando un nuevo universo sobre la página.

El lector, contemplando únicamente la realidad que es producto del montaje, no consigue abstraer sobre el hecho que el narrador le relata, ya que eso implicaría la existencia de un índice o información más específica sobre cada uno de los hechos que componen la escena. No puede cuestionar los sucesos, ni la identidad del personaje, porque desconoce su origen y también porque eso requeriría abandonar el presente y volver a un pasado que no le está disponible en función del recorte que el narrador cámara hace. La presencia de los verbos en presente mantiene alude, por tanto, a una realidad sin antecedentes que, por ello, se envuelve de imprecisión y extrañeza. Sensaciones de incertidumbre y suspense afectan al lector ya que lo que se dibuja en el papel es algo desconocido y único.

De la carroza se baja un hombre también no identificado y todo encubierto. O sea, su aparición en el relato parece proceder del empalme de una imagen recogida por una cámara cinematográfica que, como es natural, ya que la cámara recorta, viene despojada de cualquier referencia espacial y temporal precisa y cualquier información sobre la psicología, el espíritu, las creencias, etc de los personajes. Como el personaje Cagliostro no se manifiesta oralmente en el comienzo de la narrativa y el procedimiento cinematográfico utilizado por el narrador cámara no revela datos ni sobre el personaje ni sobre la carroza ni sobre el espacio, todo resulta extraño, anormal, misterioso y enigmático para el espectador. La expectativa creada, entonces, es la de que Cagliostro venga a realizar hechos extraordinarios, sobrenaturales, enigmáticos. Anormal sería que un personaje tan misterioso, que circula por un camino irreconocible, puesto que originado en la propia página mediante un arreglo lingüístico, realizara hazañas humanas, o sea, posibles de ser llevadas a cabo por cualquier mortal.

La construcción del relato va dando condiciones para la representación de lo insólito. Y es eso lo que va a ocurrir, pues en la obra lo que se narran son las extraordinarias hazañas del protagonista Cagliostro, un mago ocultista integrante del orden de los Rosacruz, que despierta la ira de los demás personajes - hombres de ciencia (médicos, periodistas)- porque es capaz de realizar hechos que desafían cualquier procedimiento científico y empirista. Para enterarse de lo que planean sus enemigos, por ejemplo, Cagliostro mantiene bajo hipnosis al personaje Lorenza, su gran amada, que siguiendo inconscientemente los órdenes de Cagliostro contacta universos espacialmente lejanos y relata sus visiones a su amo enamorado. Es con el auxilio de las técnicas del cine, que, en el universo literario encuentran correspondencia en la poética creacionista, que el narrador reproduce, en el plano de la escritura, las anormales, ilógicas y enigmáticas prácticas del protagonista. Cagliostro es capaz, entre otras cosas, de hacer caer del aire una paloma mensajera enviada por sus enemigos liderados por el doctor Ostertag, simplemente con la fuerza de su mirada. Para describir el fabuloso hecho del protagonista, el narrador recurre a la técnica del montaje cinematográfico, la cual propicia al receptor la

visualización simultánea de los enemigos de Cagliostro, que asisten desde un balcón la paloma sumir en el aire, del pájaro, suspenso en el espacio aéreo, y de Cagliostro, que desde su balcón, actúa sobre la paloma con su potente ojo.

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 de balcones.

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

La paloma en el cielo es un punto de convergencia de todas las miradas de la tierra. Entre todas esas miradas hay una que se destaca, poderosa y feroz, semejante a un lazo que atrae y aprisiona: la mirada de Cagliostro. (...)La paloma se desorienta, empieza a dar vueltas, a girar en torno de un eje invisible. Cagliostro levanta las manos hacia ella y las recoge con fuerza hacia atrás, como si tuviera el hilo de un volantín entre sus dedos. (HUIDOBRO, 1993, p. 62)

Los verbos en presente, la ausencia de adverbios temporales evidencian, en el plano discursivo, la yuxtaposición de distintos hechos y la aglutinación de diferentes espacios que, consecuentemente, originan, entre los límites de la página del libro, un otro espacio capaz de ofrecer al lector una visión del vuelo de la paloma desde diferentes perspectivas. La paloma es el centro, el punto de convergencia entre las miradas venidas de los dos balcones que, espacialmente, estarían muy alejados. La posibilidad que el receptor dispone de visualizar hechos pertenecientes a espacios distintos y lejanos de forma simultánea, creada por el uso de verbos en presente y la ausencia de marcadores temporales, corresponde a una traducción, al nivel de la escritura, de un procedimiento cinematográfico que consiste en distintas tomas de imágenes hechas por una cámara en diferentes espacios, las cuales, luego, son sometidas a un proceso de montaje. Las técnicas del cine, asemejándose a los recursos del creacionismo, permiten, de esta forma, la emergencia de un escenario nuevo e inexistente fuera de los límites de la página, pues promovido por la yuxtaposición de distintos fragmentos espaciales donde suceden diferentes acciones practicadas simultáneamente por personajes diversos. La imagen de la paloma, que está en el espacio aéreo, la de los enemigos de Cagliostro, que están en la ventana de la casa de Ostertag y la del protagonista, que está en su residencia, se encuentran aglutinadas originando un nuevo hecho perteneciente a un nuevo espacio. La creación de este otro ambiente ocurre en la propia página mediante la operación de líneas, que, aunque imaginarias, organizan o coordinan el dibujo de este ambiente en la página del libro. El narrador menciona la existencia de un eje imaginario en torno al cual gira la paloma en el momento de su caída. La presencia imaginaria de un trazo que separa los balcones y dispone centralmente la caída del pájaro aclara que el espacio y las acciones relatados son creados o emergen calculadamente con la propia escritura, no aludiendo, por tanto, a cualquier realidad externa a la obra. Lo representado en Cagliostro, como en una pintura cubista, brota como un dibujo hecho de palabras planeado por un demiurgo – el narrador – y ejecutado sobre los límites geométricos de la página (o tela en el caso de un pintor).

Es la utilización de las técnicas del cine que permiten el relato verosímil del hecho extraordinario realizado por Cagliostro, ya que el lector puede contemplar al mismo tiempo la mirada de Cagliostro y la reacción de la paloma, de forma que no le queda duda de que la caída del ave, las vueltas que da en torno a un eje invisible es consecuencia de la fuerza de los ojos de Cagliostro, mirada que se potencializa aún más por la adjetivación a la cual recurre el narrador: *poderosa y feroz*. La adecuación de las técnicas del cine a la escritura permite la incuestionable representación de lo sobrenatural. De cierta forma, torna natural, aceptable, incuestionable lo que sería inexplicable por las vías de la razón y lo extraordinario se vuelve verosímil. En Cagliostro, lo que se constata es la creación de un universo particular dotado de leyes propias y que sólo puede ser comprendido a partir de sus reglas. O sea, en la referida obra "la convención de la lógica (...) deja paso a la propia lógica del texto, un orden creado fuera del orden esperable, y ello nos lleva a constatar que la mayoría de los acontecimientos presentados (...) sólo se pueden aceptar a partir de la aceptación de su propio universo." (VALCÁRCEL, 1997, p.506)

Otro hecho sobrenatural practicado por Cagliostro y verosímelmente construido por el uso de las técnicas cinematográficas se consume cuando un personaje denominado Eliane, deseando develar los secretos que encubrían la muerte de su esposo, solicita a Cagliostro que utilice sus ocultos poderes para enseñarle lo sucedido en el pasado. Mediante el reto, Cagliostro no se perturba, sino que, en contrapartida, con la fuerza de su mano, enseña a Eliane en el interior de una pecera con agua el duelo que, en un tiempo pasado, ocasionó la muerte de su marido.

Cagliostro, de pie detrás de Eliane, coloca su mano derecha a una cierta altura entre la pecera y la cabeza de la experimentadora. Puede verse en el rostro de la marquesa que la duda desaparece para dejar sitio al interés, a medida que se acerca a la pecera en la cual se ven aparecer dos hombres que se baten en un duelo a espada.

En un rincón del jardín, al pie de una escalera, los duelistas muestran su habilidad y su costumbre militar en el manejo de las armas. Ambos parecen pertenecer a la nobleza. El vigor de la lucha, las paradas y los asaltos repetidos no se debilitan un momento, hasta que uno de ellos cae al suelo herido en la cabeza.

En este instante se diría que todo el salón se llena con el rostro trágico de Eliane de Monevert. En el interior de la pecera la cabeza del herido se agranda, se vuelve enorme, enormemente 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. Eliane exhala un grito de terror: (...)

Sus ojos se fijan en Cagliostro.

- ¿Es usted un ángel o un demonio? ... Mi pobre Marido murió en un duelo hace cuatro años. (HUIDOBRO, 1993, p. 52-53)

En este fragmento, el narrador induce el lector a mirar o a comprender el hecho relatado a partir de un proceso de asociación de imágenes visuales, práctica peculiar al cine. Utilizando seguidamente el verbo *ver* (*puede verse en el rostro de la marquesa que la duda..., se ven aparecer...*) o expresiones que llaman a interpretar o a leer el hecho a partir de la utilización del sentido visual como *la cabeza es como un muro entre nuestros ojos*, el narrador tiende a condicionarnos, a

persuadirnos, a llevarnos a imaginar que estamos delante de una pantalla de cine y, por tanto, obligados a descifrar los hechos a partir de las expresiones estampadas en el rostro de los personajes y a través de las acciones que los vemos desempeñar, o sea, por el establecimiento de posibles relaciones entre la secuencia de imágenes que retratan las acciones de los personajes y sus expresiones. Este es un proceso de interpretación que delimita el cine. Para Ansón, "la capacidad para asociar o disociar signos visuales es una convención, un lenguaje que no siempre perteneció al dominio de lo legible."(ANSÓN, 1994, p.15), pero que empezó a desarrollarse tras la invención del cine.

Es comprensible el hecho del narrador intentar conducir el lector a realizar una lectura visual, pues el fragmento destacado está repleto de procedimientos cinematográficos. El surgimiento y el agrandamiento progresivo de la imagen de la cabeza del marido de Eliane sólo es posible de ser representado a partir de la utilización en el plano de la escritura de una técnica cinematográfica que consiste en la toma de distintas imágenes con diferentes grados de aproximación.

Un espacio emerge del interior de otro (el jardín surge de la pecera) posibilitando que el receptor contemple en el presente, tiempo de la enunciación, el duelo que es un hecho perteneciente al pasado y que sucedió en un jardín no identificado. Esa superposición de espacios también corresponde a la utilización, en plano de la escritura, de una técnica del cine, que consiste en recortar imágenes que retratan acciones, estados o ambientes pertenecientes a tiempos y espacios distintos y yuxtaponerlas a otras. La principal consecuencia de esta técnica, en el caso de este fragmento, es la disolución de las distancias temporales y espaciales de las imágenes y la consecuente creación de nuevo hecho que se da, ilusoriamente, en tiempo presente. El significado de este nuevo suceso recreado por la yuxtaposición de distintos acontecimientos, va construyéndose, entonces, por las relaciones que estos hechos, marcados por distintas temporalidades y pertenecientes a diferentes espacios, establecen entre sí en el tiempo presente, el tiempo de la narración, y no por las relaciones de los sucesos con sus temporalidades y espacios de origen. El duelo, que es pasado, pasa a establecer relaciones con la acción presente: la imposición de la mano de Cagliostro. La desespacialización y destemporalización del duelo, ocasionada por el procedimiento de la yuxtaposición de imágenes, y su recontextualización espacial en el presente viabilizan la construcción de un nuevo sentido, la configuración de la fuerza sobrenatural de Cagliostro. Eso porque, al contemplar a través del relato la mano de Cagliostro posicionada entre la pecera y la cabeza de Eliane y luego, el relato del inexplicable resurgir del duelo en el agua, el lector es conducido a asociar, a través de su sentido visual, la ocurrencia del hecho a la fuerza de la mano de Cagliostro.

Se puede concluir, de esta forma, que el uso de técnicas cinematográficas en la literatura viabiliza la producción de una obra creacionista, comprobando de esta manera las similitudes compositivas existentes entre cine y creacionismo. Además, se constata que el empleo de las técnicas cinematográficas en la escritura facilita la representación verosímil de lo insólito, de lo extraordinario. La vanguardia creacionista, en este sentido, expresa, en la perspectiva compositiva, la influencia del cine sobre la literatura, proclamando la potencialidad creativa y la autonomía conquistada por la literatura que se dispone a dialogar con esta manifestación cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- HUIDOBRO, Vicente. *Cagliostro (novela-film)*. (Ed. René de Costa). Madrid: Grupo Anaya, S.A., 1993.
- ANGUITA, Eduardo. "Vicente Huidobro, el creador". In:____ Vicente Huidobro. "*Cagliostro*"-novela –film. Santiago de Chile: Editorial Universitaria S.A., 1997.
- COSTA, René de. "Del cine a la novela: Cagliostro, "novela-film"". In:____ Vicente Huidobro. *Cagliostro*. Madrid: Grupo Anaya, S.A., 1993.
- COSTA, René de. *Poesía y poética de Vicente Huidobro: Antología comentada (1911-1948)*. Madrid: Alianza editorial, 1996.
- COSTA, René de. "El cubismo literario y la novela filmica: "Cagliostro" de Vicente Huidobro". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 3, nº. 6 (1977), p. 67-79.
- FLORES, Carlos. "Galiostro". In:____ Vicente Huidobro. "*Cagliostro*"-novela –film. Santiago de Chile: Editorial Universitaria S.A., 1997, p. 9-21.
- GALINDO V., Óscar. *Razones poéticas: la narrativa de Vicente Huidobro*. Disponible em:
http://www.humanidades.uach.cl/revistas/doctos_ling_y_lit_23/articulo4.pdf
Acesso 22 nov. 2009.
- SARABIA, Rosa. *La poética visual de Vicente Huidobro*. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- VALCÁRCEL, Eva. "Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 26, II. Servicio de Publicaciones, UCM. Madrid, 1997, p. 497-507.
- ANSÓN, Antonio. *El istmo de las luces. Poesía e imagen de la vanguardia*. Madrid: Cátedra, 1994.
- AYALA, Francisco. *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra, 1996.
- BEJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Trad. de Jesús Aguirre). Disponible em:
<http://www.morfologiawainhaus.com.ar/lecturas/LECTURAS%20Benjamin.pdf> Acceso 20 out. 2008.
- CARBAJO, Francisco Gutiérrez. *Literatura y cine*. Madrid: UNED, 1993.
- DELEUSE, Gilles. *La imagen-movimiento – Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1994.
- GUBERN, Román. "Lo falso en el cine". *Letras Libres*, Año XIII, Nº 86, noviembre 2008, p. 26-27.
- GUINFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta, 1985.
- HUIDOBRO, Vicente. *Non Servían*. Disponible em:
<http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/huidoserviam.html> Acceso 10 set. 2008.
- HUIDOBRO, Vicente. *Manifiesto de manifiestos (1925)*. Disponible em:
<http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/huidoserviam.html> Acceso 10 set. 2008.
- HUIDOBRO, Vicente. *Tal Vez (1921)*. Disponible em:
<http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/huidoserviam.html> Acceso 10 set. 2008.
- HUIDOBRO, Vicente. *El creacionismo*. Disponible em:
<http://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/huidoserviam.html> Acceso 10

set. 2008.

-
- ⁱ Ilógico en el sentido de que un montaje resultante de distintas tomadas de cámara puede no seguir las leyes rectoras de una realidad convencional y, por lo tanto, dar luz a un universo representativo que rompe con las reglas tenidas como coherentes. Este universo puede alcanzar dimensiones sobrenaturales, pero concentrando verosimilitud, porque los fragmentos que lo originan se amalgaman bajo una lógica propia.
- ⁱⁱ Vale señalar que hay muchos estudiosos que detectan una gran influencia de la película del expresionismo alemán *El consultorio del doctor Calegari*, en la obra *Cagliostro* tanto en el nivel formal (el juego de claros-oscuros, las técnicas cinematográficas) como en el nivel temático (la representación de las acciones de un hombre dotado de poderes sobrenaturales).