

Huidobro ante los límites del misterio

Teodosio FERNÁNDEZ

Universidad Autónoma de Madrid

Según escribió Vicente Huidobro, “el poeta es aquel que descubre la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas”. Y añadía: “La imagen es el broche que las une, el broche de luz. Y su poder reside en la alegría de la revelación, pues todo descubrimiento produce en el hombre un estado de entusiasmo” (1). Tal vez sea ésta la ocasión en que el escritor chileno intentó una definición más directa de la imagen poética. Sus escritos teóricos vuelven sobre el tema en distintas oportunidades, e insisten en que “el poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables” (2). La cualidad que mejor define a la poesía es, pues, su capacidad para captar las relaciones secretas entre las cosas, y para traducir en palabras esas misteriosas analogías. Huidobro llevaba así a sus últimas consecuencias las búsquedas del simbolismo o de la orientación simbolista del modernismo hispanoamericano.

Desde luego, esos planteamientos apenas difieren de los que habían defendido o defendían Marinetti, Reverdy o Breton, cada uno desde su posición personal. Resulta común en la época la pretensión de llevar la imagen a una situación límite, en la que los términos relacionados ofreciesen el máximo grado de arbitrariedad en su aproximación. Desde ese territorio

(1) “Manifiesto de manifiestos”, de *Manifiestos*, en Vicente Huidobro, *Obras completas*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, tomo I, págs. 722-731 (726).

(2) “La poesía”, de *Manifiestos, Obras completas*, I, págs. 716-717 (717).

común el creacionismo de Huidobro buscó un espacio propio al pretender una poesía no mimética, liberada de pretensiones referenciales, circunscrita a los ámbitos exclusivos de la mente creadora y del libro independiente de la realidad objetiva: nada define mejor sus peculiaridades que la insistencia obsesiva en el acto de crear y en la autonomía del hecho poético, pues en último término un poema creado es aquél en que “cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos” (3).

La pretensión vanguardista por entonces compartida de evitar lo anecdótico y descriptivo ayudó sin duda al escritor chileno en la búsqueda de un lenguaje desposeído de su capacidad referencial. Pero sus experiencias para romper los nexos con cualquier realidad previa o ajena al poema creado no explican del todo sus versos, en los que alguna vez irrumpe la historia contemporánea —la primera guerra mundial encuentra eco en *Hallali* y *Ecuatorial*, e incluso en *Altazor*—, ni anulan la voluntad de la poesía creacionista de llegar más allá de ella misma, voluntad que Huidobro dejó ya patente en su definición de la imagen como una revelación. En este sentido merece también atención la frecuencia con que sus escritos teóricos se refieren a la condición mágica del lenguaje, a su capacidad para revelar los lazos sutiles que median entre las palabras y las cosas, de sus reflexiones a este respecto se deduce la pretensión de acceder a una atmósfera encantada o a una realidad más profunda, lo que sin duda tiene que ver —aunque el poeta “saca con su red todo aquello que se mueve en el caos de lo innombrado” (4), o precisamente por eso— con lo inefable, con lo que no se puede comunicar, y que apenas puede definirse de un modo indirecto: del mito, más allá de las limitaciones del espacio y del tiempo. No en vano vio en la poesía el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del Juicio Final, y desde luego el lenguaje de la Creación: “Por eso los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo en su formación, son poetas. Las células del poeta están amasadas en el primer dolor y guardan el ritmo del primer espasmo, en la garganta del poeta el universo busca su voz, una voz inmortal” (5). No se trataba, desde luego, de sustituir el presente por el pasado, sino de recuperar el poder “mágico” de la palabra al margen del tiempo, “porque al principio era el verbo y al fin será también el verbo” (6). Esta interpretación no tiene por qué contradecir la voluntad también evidente de restablecer la desnudez original del lenguaje, su poder funcional o creador, voluntad que está en la

(3) “El creacionismo”, de *Manifiestos, Obras completas*, I, págs. 731-740 (733).

(4) “La poesía”, *O.C.*, pág. 716.

(5) *Ibidem*.

(6) “Total”, de *Manifiestos, Obras completas*, I, págs. 755-756 (756).

base del proyecto creacionista aunque Huidobro desperdiciarse en su poema *Adán* una excelente ocasión para ponerlo de manifiesto en todo su alcance: apenas pasada lo identificó allí con la “primera / palabra que hirió el silencio de la Tierra” (7), preocupado como estaba por recrear no el Adán bíblico sino el científico, “el primero de los seres que comprende la Naturaleza, el primero en el cual se despierta la inteligencia y florece la admiración” (8).

Indudablemente también estaba entonces más cerca del reposo y la serenidad que decía haber encontrado en Ralph Waldo Emerson —en el prefacio de ese poema declara su gran deuda con el escritor norteamericano— que la condición de antipoeta y mago que se atribuirá en *Altazor*. Probablemente es ya en los años veinte cuando Huidobro advierte con claridad el alcance y los riesgos de convertir el lenguaje en “un ceremonial de conjuro” (9), de convertir la poesía en un conocimiento de los orígenes. Si ya en Adán la bíblica Torre de Babel fue un símbolo de la rebelión y de la derrota de los hombres —castigados con una confusión “que más que división de lenguas y palabras / fue eterna división de almas” (10)—, en *Altazor* es el poeta mismo quien aparece comprometido en la transgresión y el castigo, como los versos iniciales del Canto I permiten deducir:

Altazor, ¿por qué perdiste tu primera serenidad?

¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa con la espada en la mano?

¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el adorno de un dios?

¿Por qué un día de repente sentiste el horror de ser?

Es innecesario recordar las circunstancias en que el Adán bíblico fue expulsado del Paraíso mítico para entrar en los territorios del trabajo, el sufrimiento y la muerte: en los territorios de la historia. Esa referencia enriquece los significados atribuibles a *Altazor*, al carácter adánico de la empresa creacionista y a la condición babélica de sus consecuencias (11), significados que refuerza la lectura de obras de los años 20 como la “novela-film” *Cagliostro* y la pieza teatral *Gilles de Raiz*, habitualmente tan ignoradas como toda la producción de Huidobro que no sea poesía. Como es sabido, *Cagliostro* se publicó en 1934, elaborada a partir de un guión cinematográfico de 1923 en francés y con el precedente de una traducción

(7) Véase *Adán*, en *Obras completas*, edición citada, I, págs. 187-218 (217).

(8) *Id.*, pág. 187 (prefacio).

(9) “La poesía”, pág. 717.

(10) *Op. cit.*, pág. 216.

(11) “¿No puede interpretarse la confusión del lenguaje de *Altazor* en el último canto como un castigo, por concebir un universo propio desafiando la creación divina?”. Se lo pregunta Belén Castro Morales, *Altazor: la teoría liberada*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Pilar Rey, 1987, pág. 24.

inglesa dada a conocer en 1931. Al margen de ese origen y de su condición vanguardista, sin duda estrechamente relacionados (12), esa novela interesa también porque prueba la atracción que ejercieron sobre Huidobro algunos siniestros personajes semilegendarios, atracción quizá condicionada por la difusión de films expresionistas alemanes como *El gabinete del doctor Caligari* o *Nosferatu* (13), pero que tiene un significado profundo en el contexto de las búsquedas personales. Ese significado es el que confirma *Gilles de Raiz*, pieza escrita quizá hacia 1924 ó 1925, aunque no se editó hasta 1932, en francés.

Como es sabido, Giuseppe Balsamo —llamado Alessandro, Conde de Cagliostro (1743-c. 1795)— fue el fundador de la masonería egipcia, y no es extraño que reclamase la atención de Huidobro, quien precisamente en 1924 ingresaba en la Gran Logia Masónica de Francia. El escritor chileno quizá habían tenido noticia de ese extraño personaje a través de Alejandro Dumas (padre), que se ocupó de él en las novelas de su tetralogía *Memorias de un médico*, sobre todo en *Joseph Balsamo* (1948) y en menor medida en *El collar de la reina* (1850). Esta última se inspiraba en un famoso “asunto del collar”: el cardenal Luis de Rohan, arzobispo de Estrasburgo, fue víctima de un engaño cuando para reconciliarse con la reina María Antonieta quiso regalarle un collar que las intrigas de Cagliostro y de otros personajes llevaron a manos bien distintas. El escándalo sobrevino cuando los acreedores del cardenal acudieron a la reina con la pretensión de recuperar ese collar, y Cagliostro, que había llegado a París en 1785, se vio obligado a abandonar Francia en 1786, cuando el estallido de la Revolución ya se adivinaba. Se estableció en Roma, donde la Inquisición lo acusó de herejía en 1789 y lo condenó a muerte, pena conmutada por la de prisión perpetua. En el “Prefacio” a su novela Huidobro recoge del diccionario enciclopédico Larousse datos como éstos e incluso algún otro —referencias a Palermo como lugar de su nacimiento y a su misteriosa muerte en el castillo romano de San León—, aunque su novela demuestra que lo que verdaderamente le interesaba de Cagliostro era su relación con la alquimia y otras ciencias ocultas, su condición de mago y adivino, los prodigios que en algún momento se le atribuyeron: el hallazgo de la piedra filosofal que le permitía fabricar oro, la posesión del elixir de la vida que le libraba de la muerte, su dominio sobre las mentes

(12) A esos aspectos se refirió René de Costa al prologar su edición de Cagliostro, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993.

(13) La primera (1919), de Robert Wiene, significa el nacimiento del cine expresionista; en cuanto a *Nosferatu el vampiro* (1922), basado en la novela *Drácula*, de Bram Stoker, y realizada por W.F. Murnau, es una obra maestra del cine de terror. En su introducción a la edición citada de *Cagliostro* (pág. 9), René de Costa asegura que Huidobro se había inspirado en el mejor cine expresionista del momento, en esas películas “cuyos efectos terroríficos son el resultado de una elaborada y meditada artificiosidad: tomas fijas, decorados pintados, iluminación muy contrastada en blancos y negros, actuaciones amaneradas y títulos espeluznantes, para crear en la pantalla la ilusión de una realidad más allá de lo cotidiano”.

de los demás, su capacidad para ver a distancia o para estar en distintos lugares al mismo tiempo, su condición de adivino o profeta.

Con preocupaciones semejantes ha de relacionarse la visión que su pieza teatral ofrece a Gilles de Rais, Rays o Retz (c. 1400-1440), Mariscal de Francia que luchó al lado de Juana de Arco contra los ingleses. Retirado a sus tierras en 1435 y dedicado a buscar la piedra filosofal, en 1440 se le acusó y condenó por practicar la magia negra y haber dado muerte a centenares variables de niños. Huidobro no fue el único en identificarlo con Barba Azul, personaje de un cuento de Perrault, pero más que los antecedentes literarios interesa la realidad de una obra en la que de nuevo el interés se centra en los aspectos “mágicos” de un personaje, en sus saberes y poderes sobrenaturales, en su condición de alquimista, astrólogo, encantador y brujo. Esta vez el autor se muestra más ambicioso en sus pretensiones transgresoras, y el juego “pirandelliano” entre el ser y el parecer no sólo sirve para poner de manifiesto la “teatralidad” de la pieza teatral, sino también para desmitificar los mitos que la historia ha hecho encarnar en algunos personajes: Juana de Arco descubre su condición de aldeana convertida en símbolo del heroísmo por el poder de la palabra y gracias a las capacidades ilimitadas de la imaginación humana, y los crímenes y perversiones de Barba Azul se remiten al ámbito de las leyendas o supersticiones populares para dejar paso a la realidad escénica de unas mujeres dominadas por el hechizo del amor que les resulta mortal o enloquecedor porque les es imprescindible. A la sucesión de verdades a medias que constituye la obra, se suma la ambigüedad de un epílogo “desprendido y desprendible” donde se revelan las miserias secretas de algunos personajes históricos y literarios que podrían competir con Gilles de Raiz en perversidad o en hazañas amorosas —el Marqués de Sade queda reducido a la mera condición de filósofo y la Marquesa de Brinvilliers a la de una histérica pretenciosa, Don Juan revela su verdad de perseguidor perseguido, asediado por mujeres que no desea y que le impiden seguir su vocación de cura—, y las de algunos escritores que se ocuparon de él —Joris-Karl Huysmans, Bernard Shaw, Anatole France— para proyectar sobre su figura fantasmas personales y preferencias estéticas diversas, hasta conseguir ver en él lo mismo un pequeño pederaστα que un criminal exquisito.

La insistencia en recordar la condición novelesca de lo que se cuenta en *Cagliostro*, o la condición teatral de lo que se presenta en *Gilles de Raiz*, muestra la constante preocupación de Huidobro por limitar el alcance de sus propuestas al ámbito de las obras, y desde luego al ámbito de la literatura. Se lo exigía su condición de poeta creacionista, decidido a conducir a sus lectores hasta ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y de lo falso, más allá de la vida y de la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y de la fantasía, más allá del espíritu y la materia. No es imposible deducir que ese más allá donde los extremos se tocan, donde no caben la contradicción ni la duda, constituye una y otra vez la uto-

pía literaria con que Huidobro trataba de conjurar el malestar existencial, de evadirse de la historia para refugiarse en los territorios de la imaginación. Pero eso no anula la “agresividad” de una propuesta que al desdibujar los límites entre lo verdadero y lo falso borra las fronteras morales entre el bien y el mal, aunque el conflicto no se resuelve en las dos obras de la misma manera. Más aún: *Cagliostro* parece restablecer esas fronteras en las páginas finales, cuando Marcival, el Gran Rosacruz que había acogido a Balsamo en el seno de la masonería, le conmina a salir de París, castigado por haber utilizado sus poderes para turbar las leyes de la naturaleza y saciar sus ambiciones personales, además de faltar a su juramento divulgando los secretos de la organización.

El lector puede deducir que existe una Magia Blanca, la de Percival, y una Magia Negra, la de Cagliostro, entre las que median unas diferencias morales que ninguna relación parecen guardar con cuestiones religiosas: ambas invaden territorios reservados a la divinidad, pero el castigo de quien utiliza inadecuadamente sus poderes sobrenaturales no corre a cargo de Dios, sino de quien los usa correctamente. Tanto la transgresión como sus consecuencias parecen adoptar así una condición menor, que no sufriría si la redujésemos al ámbito de la literatura creacionista: al ámbito del poeta que es un pequeño dios, dotado de poderes que puede utilizar a su antojo con el riesgo de equivocarse y de ser censurado por otros miembros de la secta. Pero no es tan fácil reducir a esos términos lo que propone Gilles de Raiz, donde las referencias irreverentes a episodios bíblicos o motivos religiosos, también presentes en *Cagliostro* —a la resurrección de Lázaro, por ejemplo—, contribuyen a borrar las diferencias entre Dios y Lucifer, que no son otras que las que distinguen al vencedor del vencido.

El relativismo moral de esa propuesta permite entrever que el problema de la libertad es otro gran tema en estas obras. *Cagliostro* no respeta la de los demás, y por dos veces sus víctimas necesitan la ayuda de Marcival para seguir su camino, para evitar que una fuerza extraña cambie el ritmo natural de sus vidas. Esa es quizá la culpa fundamental de Balsamo: por ello perderá el amor de su esposa Lorenza, que prefiere suicidarse a continuar sometida a los poderes hipnóticos de quien la utiliza una y otra vez como médium para conocer lo que sucede a distancia. Bien distinta es la solución imaginada para Gilles de Raiz, un personaje que carece de los aspectos positivos convencionales que alguna vez adornaban la conducta *Cagliostro* —el amor a su esposa, su preocupación por los enfermos y necesitados a los que ayuda—: Gilles está decididamente del lado del mal, del lado del diablo con quien ha pactado la entrega de su alma a cambio de la gloria y el dinero, de la sabiduría y el poder, y sobre todo del amor en una eterna juventud. Esto precisamente es lo que lo salva, por encima de los crímenes y del castigo, pues nadie puede juzgar a un superhombre que ha roto todas las cadenas, que representa el mal en dimensiones que pertenecen al ámbito de lo maravilloso, que se burla de la piedad y de la justicia para entregarse a un amor

absoluto que engloba en sí el placer y la tortura, la vida y la muerte. Ni siquiera ha de someterse al Juicio Final: significativamente, Dios es asesinado cuando la obra está a punto de concluir, y sólo Gilles y Gila sobreviven, porque han vivido un amor absoluto mientras todos los demás personajes mueren “de la muerte de Dios” (14).

El triunfo del amor es el triunfo de la libertad más allá de toda norma. Huidobro pudo sentirse identificado con quienes se habían atrevido a convertir su pasión en un atentado contra lo establecido, al menos en los tiempos en que sus relaciones con Ximena Amunátegui escandalizaban a Santiago de Chile. Ese había sido el caso de Cagliostro, aunque se revelase incapaz de conciliar la pasión del poder con la amorosa, y especialmente el de Gilles de Raiz, cuya búsqueda de un amor absoluto constituye una conjugación sacrílega de belleza y horror, de idealismo y vicio, de espíritu y carne. La poética desmitificadora del creacionismo modera la intensidad de esa pasión de absoluto, pero no impide advertir que Huidobro sintió la atracción de lo prohibido o secreto, y que asoció la conquista de esa dimensión —en la que se integran los territorios oscuros de la perversidad y del crimen— a su condición de poeta y al logro de la libertad contra los poderes y deberes establecidos.

Temas y planteamientos como éstos no contradicen los presupuestos del creacionismo —remiten a la condición y los riesgos del antipoeta y mago, de la revelación que también trataba de ser esa literatura—, y a la vez demuestran que Huidobro y los surrealistas podían coincidir en ocasiones, a pesar de las declaraciones hostiles del poeta chileno. De hecho compartieron esa fascinación de índole romántica por personajes siniestros y temas relacionados con las ciencias ocultas, más allá del racionalismo y de sus limitaciones para acercarse al Misterio. Sin necesidad de hacer de Huidobro un miembro de la secta de André Breton, esa faceta nocturna de su personalidad literaria ayuda a entender sus buenas relaciones con los miembros de “Mandrágora”, precisamente una de las escasas manifestaciones ortodoxas del surrealismo hispanoamericano. Desde el manifiesto “Mandrágora, poesía negra”, que Braulio Arenas incluyó en el primer número de la revista, los surrealistas chilenos declararon buscar una poesía nictálope, negra como la noche, especialmente interesada en la exploración de los territorios del crimen, la locura, el terror. No en vano la mandrágora crecía en los patíbulos, y se alimentaba de la sangre de los ajusticiados (15).

En la medida en que compartió esas preferencias, Huidobro constituye también un significativo precedente de las experiencias literarias relaciona-

(14) Véase *Gilles de Raiz*, en Vicente Huidobro, *Obras completas*, edición citada, tomo II, págs. 581-653 (653).

(15) Véase Klaus Meyer-Minneman y Sergio Vergara Alarcón, “La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938”, en Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*, Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1991, págs. 301-320.

bles con el gran renacimiento del surrealismo que vivió Hispanoamérica en los años cincuenta y sus alrededores, renacimiento hoy aún ignorado en gran medida a causa de la fascinación despertada por esas manifestaciones del regionalismo que constituyen las novelas de la realidad maravillosa de América y del realismo mágico. Entre los afectados por esa fertilización surrealista están precisamente un dramaturgo como el chileno Jorge Díaz, que en *El velero en la botella* y otras obras también muestra una profunda huella creacionista, y un poeta de “Madrágora” tardíamente dedicado a la novela como Braulio Arenas, quien sobre todo en *El castillo de Perth* (1969) reiteró la recuperación de escenarios y épocas extrañas consecuencia de un interés por la novela gótica que Huidobro y Breton también habrían podido compartir: la isla misteriosa, el castillo embrujado, una extraordinaria historia de amor y de muerte ambientada en el siglo XII, con ecos de la épica medieval y de los libros de caballerías. Desde luego, la atención da estos temas no fue exclusivo de los chilenos: baste para probarlo *62, modelo para armar* (1968), donde Julio Cortázar incluyó referencias a Erszebet Bathory, *La condesa sangrienta* biografiada en 1971 por la escritora argentina Alejandra Pizarnik y relacionada con crímenes sin fin, y también a esa tierra de Transilvania donde se radica el horror ancestral que provocan las historias de vampiros. Sin duda estas manifestaciones de la literatura hispanoamericana ya no guardan relación directa con Huidobro (16), pero contribuyen a enriquecer la significación precursora de *Cagliostro* y *Gilles de Raiz*.

(16) Desde los años 50 el surrealismo hispanoamericano parece seguir la evolución del surrealismo francés también en lo que se refiere al teatro y la narrativa, en una época que vio la difusión de autores como Queneau, Blanchot y Klosowsky, a la vez que se acrecentaba el prestigio de Artaud y de Bataille.



Una cena en casa de Huidobro en los años 20. En esa época Huidobro vivió en París, en el 41 de la calle Víctor Massé, y colaboró con Le Corbusier y Amedée Ozenfant en la revista *L'Esprit Nouveau* que dirigía Paul Dermée.

En la foto aparecen, de izquierda a derecha, Juan Gris, Zdanevitch, Gerardo Diego, Fernand Léger, Le Corbusier, D.H. Kahnweiler, Paul Dermée, Waldemar George y Vicente Huidobro.