

VANGUARDIA E IMAGINARIO CINEMÁTICO:
VICENTE HUIDOBRO Y LA NOVELA-FILM

POR

EDMUNDO PAZ-SOLDÁN
Cornell University

Las primeras décadas del siglo xx marcan un continuo acercamiento en las relaciones entre literatura y tecnología. El desarrollo de la fotografía, la invención del fonógrafo y del cinematógrafo, y la industrialización de la prensa durante las últimas décadas del siglo xix, amenazaron el privilegio representacional de la escritura y transformaron lo que era considerada una práctica artesanal en una técnica. Se puede rastrear en la literatura del período un paulatino cambio del paisaje: la modernización tecnológica aparece inicialmente en la materialidad misma de los mundos narrativos, que dan cuenta de la cada vez más ubicua presencia de artefactos como la máquina de escribir, o medios de comunicación masivos como el cine, en la vida cotidiana.

Los escritores reaccionan de diversas maneras: algunos, como Joyce, dueño de uno de los primeros cines en Dublin y dispuesto a experimentar con técnicas de montaje cinematográfico en sus novelas, se dejan seducir por el avance tecnológico y el poder de las imágenes (Tabbi y Wutz 17-8); otros, como Kafka, que se niega a un pedido de su editor para ilustrar *La metamorfosis*, lo rechazan en nombre de una pretendida pureza literaria, alejada de la estandarización industrial (Tabbi y Wutz 16); los más fluctúan, ambivalentes, entre el miedo y la admiración:

Este espectáculo, dice el mexicano Amado Nervo refiriéndose al cine en 1898, me ha sugerido lo que será la historia en el futuro: no más libros; el fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces extinguidas; el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas, y los reflectores eléctricos vestirán de nuevo las figuras heroicas con los colores que usaron en su jornada de luchas y de hazaña. (Duffey 13)

Más allá de la aprobación o el rechazo, lo que marca el período es la toma de posición, implícita o explícita, del escritor frente a la tecnología.

Hacia el final de la primera guerra mundial existe un cambio significativo en esta relación, debido a un mayor conocimiento del lenguaje propio de la nueva tecnología. Como dice Flora Süssekind en relación al cine:

By the 1920's the awareness had come that cinema had a language of its own, than rather than just reproduce images the camera produced them in accordance with a syntax and a logic of its own [...] when the industrial logic and the specific language of the movies,

photography, and photochemical printing methods were understood, then elaborations and critical appropriations of technical devices became more common. (97)

Las vanguardias se ocuparon de estas elaboraciones y “apropiaciones críticas”: artistas tan diversos como Brecht, Woolf, Cendrars, Cocteau, Léger, Mayakovsky, Duchamp y Dalí creían que el cine, por ejemplo, sería el arte que definiría el nuevo siglo (Bordwell 12). En el contexto de este cambio de percepción, escritores latinoamericanos como Oswald de Andrade, Vicente Huidobro y los Contemporáneos (Villaurrutia, Torres Bodet) experimentaron con el uso de procedimientos cinemáticos en su literatura. No se trataba ya sólo de mostrar paisajes industriales para demostrar superficialmente su modernidad; se trataba de ir más allá, de incorporar el mismo registro de la modernidad en su escritura: “No es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente” (Huidobro, *Obras* 744).¹

Huidobro es el escritor latinoamericano más metido de lleno en la utopía tecnológica, nuestro más conspicuo modernólatra. Partícipe clave de las vanguardias europeas, capaz de asimilar a su *creacionismo* elementos de todos los *ismos* que en ese entonces circulaban—futurismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo—² su fascinación por los avances industriales es indisimulada:

¿Y no estamos rodeados de extraordinario? ¿No es tan extraordinario poner un disco en un gramófono y que esa especie de platillo de pasta o de celuloide reproduzca la voz humana? ¿Y la telegrafía sin hilos? ¿Y la televisión? ¿Y todos los fenómenos de la electricidad? ¿Es acaso poco extraordinario el hecho de que un mínimo cable puede transmitir la fuerza necesaria, desde una dinamo lejana, para hacer correr cientos de tranvías por una ciudad? (23)

Hay en Huidobro un deseo de incorporar percepciones contemporáneas a su literatura, de experimentar con el tiempo y el espacio y perfilar el mundo real más allá de la palabra.³ Si bien sus primeros poemas pertenecen a un romanticismo de corte becqueriano y al modernismo tardío, por medio de la formulación caligramática de sus “Japoneías de Estío” en sus *Canciones en la noche* (1913), en la que la misma materialidad tipográfica de la página es parte esencial del poema,⁴ se incorpora el registro de la modernidad como gesto iconoclasta contra su medio, contra la oligarquía conservadora en Santiago (Pizarro, “Huidobro, el moderno” 37).

¹ Oswald de Andrade dice algo similar: “In my opinion, to write modern art never means to represent modern life through its externals: automobiles, movies, asphalt” (Süssekind 89).

² Para la relación de Huidobro con las vanguardias, ver E. Caracciolo Trejo, *La poesía de Vicente Huidobro y las vanguardias*. También Ana Pizarro, “El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes” en René de Costa, ed. *Vicente Huidobro y el creacionismo*.

³ Parfraseo una idea de Ana Pizarro presentada en una ponencia en Cornell (Septiembre 1998).

⁴ El crítico alemán Friedrich Kittler sugiere en su característico tono provocador que “those typographic poems [...] attempt to bring writers on par with film and phonography [...]. Instead of ‘subtlety,’ ‘the typewriter makes for lucidity,’ which is, however, nothing but the effect of its technology on style” (*Gramophone, Film, Typewriter* 229).

La modernidad hispanoamericana de las primeras décadas del siglo xx idealiza los cambios industriales y artísticos que ocurren en Europa, y aplaude lo nuevo como un valor estético *per se*, sin que esto signifique descartar del todo el pasado o la tradición. Como dice Beatriz Sarlo respecto a la Argentina de los años veinte y treinta, la escena cultural es a la vez un “escenario de pérdida” y de “fantasías reparadoras” de una modernidad plena (28), “donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas” (29). En el panorama cultural chileno, las nuevas artes caben incómodamente: el cine, escribe Jean Emar en un artículo en 1924, es “un arte inferior. En pocos sitios del mundo existe, como en Chile, una mayor jerarquía en las artes. Y dentro de esta jerarquía, al cine le ha tocado—Dios sabrá por qué— el penúltimo lugar; sólo el circo está más bajo” (*Escritos de Arte* 96). A la vez, señala en un artículo en 1925, debido a que se trata de “un arte virgen” que “ha empezado en todas partes al mismo tiempo”, los escritores sudamericanos tienen una gran oportunidad: “Cuando se nos habla de poesía o de pintura, sentimos, nosotros sudamericanos, el peso enorme de no tener ningún peso tras de nosotros [...] El cine es proporcionar a los pueblos jóvenes y sin tradición, la posibilidad de demostrar su valor artístico” (*Escritos de Arte* 142).

Cuando Huidobro, que vivía en Europa desde 1916, visitó Chile en 1925, no encontró “[n]ingún adelanto. Creer en adelantos es vivir de ilusiones. Siempre las mismas caras tristes [...] Los suramericanos, sea por falta de temperamento o por ignorancia o cobardía—no lo sé—, viven con años de años de retraso, meciéndose en dulce pereza intelectual” (Emar, “Con Vicente Huidobro” 80). Huidobro nunca pensó que lo que hacía en Europa era una “fantasía reparadora de una modernidad plena”. En diálogo con su medio santiaguino pero con un contexto fundamentalmente europeo, sin interés en respetar el pasado o la tradición, continuó experimentando con la forma poética y la narrativa en busca de un arte nuevo, autónomo, sin paralelos con la realidad. Este deseo de modernidad, asociado a un obsesivo imaginario tecnológico del que da cuenta toda la obra de Huidobro, encuentra su cumbre en *Cagliostro*, la novela-film escrita en la década de los veinte, publicada primero en inglés en 1931 y en español en 1934. En *Cagliostro*, el objetivo de Huidobro, a primeras luces solamente lúdico, es radical: actualizar la forma de la novela para un público acostumbrado al cinematógrafo:

Creo que el público de hoy [...] puede interesarse por una novela para la que el autor ha elegido deliberadamente palabras de carácter visual y sucesos idealmente adecuados para ser comprendidos por los ojos [...]. El trazo de los personajes hoy en día debe ser más sintético, más compacto, que antes. La acción no puede ser lenta. Los sucesos deben moverse con mayor rapidez. De otra manera el público se aburre. (11-12)

Huidobro es explícito en su idea de que ya no se pueden escribir novelas de la misma forma en que se escribían antes de la invención y popularización del cine. La aparición de esta nueva tecnología de procesamiento y almacenamiento de información tiene necesariamente que reconceptualizar la posición, la técnica y los objetivos de la tecnología escrituraria en el competitivo universo mediático que comienza a instalarse a fines del xix

y se consolida—y, algunos dirían, hace implosión—a lo largo del xx. Una de las formas por las que cada medio se reubica en este universo es tratando de incorporar o representar los efectos de los otros medios: en palabras de McLuhan, “technologies are ways of translating one kind of knowledge into another mode [...]. All media are active metaphors in their power to translate experience into new forms” (56-7). Friedrich Kittler sugiere que, más que traducción, lo que ocurre es una transposición: “A medium is a medium is a medium. Therefore it cannot be translated. To transfer messages from one medium to another always involves reshaping them to conform to new standards and materials” (*Discourse Networks* 265). En este proceso de transposición, que algunos críticos llaman *re-mediación*, es lógico que la literatura quiera apropiarse o asimilar las formas y los contenidos del cine.⁵

Los medios masivos son para Huidobro, en la terminología de McLuhan, “extensiones del hombre”, medios benéficos que sirven para que el ser humano pueda ampliar la capacidad de alcance de sus sentidos y así abolir tiempo y espacio y convertir el planeta en una utópica aldea global.⁶ La fotografía extiende el poder de la vista, es “un nervio óptico mecánico”; el teléfono es “un nervio auditivo mecánico”; el gramófono “consiste en cuerdas vocales mecánicas”. El mayor avance de la modernidad es el cine, “que es el pensamiento mecánico” (*Cagliostro* 7). Si quiere mantener cierta relevancia, el relato literario debe dar cuenta de los avances logrados por ese “pensamiento mecánico”, apropiarse de ellos, incorporar sus efectos a la misma escritura. En la obra de Huidobro, esta apropiación es hecha con ironía, mostrando que la renovación de la novela debe pasar por una explicitación de las convenciones artísticas —literarias y cinematográficas— que la fundan. Se trata de un arte que no busca la verosimilitud del realismo, sino el artificio, la meta-literatura. El carácter visual que siempre tuvo la escritura de Huidobro, aunado a su fascinación por la tecnología, encuentran un gran estimulante en el cine; lejos está de él, sin embargo, buscar en las imágenes del cine una imitación de la realidad. Como parte de su estética creacionista, la imagen cinematográfica le servirá para producir algo fundamentalmente nuevo.⁷

Paradójicamente —o quizás no tanto—, son los mismos avances tecnológicos los responsables de *Cagliostro* en su estado final. Huidobro no pensaba escribir un trabajo narrativo vanguardista; lo que quería era escribir directamente para el cine. En 1923, un periódico parisino anunciaba que el poeta chileno había terminado de escribir un guión “en el que la acción específicamente cinematográfica se visualiza con un agudo sentido del ritmo óptico-dinámico” (Costa 8). Ese guión recibió en 1927, en New York, un premio de

⁵ Para una discusión del concepto de *re-mediación*, ver el libro de Jay David Bolter y Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, esp. pp. 44-50. En un contexto específicamente literario, John Johnston sugiere que “mediality refers to the ways in which a literary text inscribes in its own language the effects produced by other media” (175). Discutidos en diferentes contextos, *re-mediación* y *mediality*, en el fondo, parecen referirse a lo mismo.

⁶ McLuhan señala en tono social-utopista que “In the electric age, when our central nervous system is technologically extended to involve us in the whole of mankind and to incorporate the whole of mankind in us, we necessarily participate, in depth, in the consequences of our every action” (4).

⁷ Sobre la relación entre el creacionismo y lo visual en Huidobro, ver Susana Benko, *Vicente Huidobro y el cubismo*.

US\$ 10.000 ofrecido por la League for Better Motion Pictures “al libro del año con mayores posibilidades de ser adaptado al cinematógrafo” (8). El estreno en 1927 de *The Jazz Singer*, la primera película del cine sonoro, echaría por la borda los intentos de filmar un guión como el de *Cagliostro*, tan perteneciente a la estética del cine mudo en su vertiente expresionista alemana.⁸ Si, como dice una canción pop, el video mató a la estrella de la radio, entonces el sonido mató al escritor de guiones del cine mudo. *Cagliostro* reaparecería como novela-film en 1931.

RELATO, ARTIFICIO Y ESPECTÁCULO

Estamos acostumbrados hoy a escritores que utilizan un lenguaje cinematográfico para referirse a sus obras. Una nueva edición para ellos es un “Director’s Cut”, y un homenaje a otro autor puede ser una “remake”.⁹ Para aquellos que se escandalizan con esta terminología invadiendo el recinto de la literatura, habrá que decir que nadie lo hizo mejor y de manera más radical que Huidobro. El autor chileno, desde la primera línea de *Cagliostro*, y a través de una analogía fácil —novela/película—, le pide al lector reconceptualizar su idea misma de la novela, su mismo estatus de consumidor cultural como lector: “Suponga el lector que no ha comprado este libro en una librería, sino que ha comprado un billete para entrar al cinematógrafo” (29). Las tradicionales formas de lectura deben dar paso a otras impulsadas por el cambio tecnológico. Huidobro guía cuidadosamente la transformación artificial del lector en espectador, o al menos en un híbrido, un lector que es también un espectador: “Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería sino que vas entrando al teatro [...] Termina la orquesta. Se levanta el telón o, mejor dicho, se corren las cortinas y aparece: *Cagliostro* por Vicente Huidobro” (29). De acuerdo a Mercedes Fernández-Isla, esta transformación, si bien “es un poco forzad[a] [...] abre los ojos del lector a la importancia que tiene el medio cinematográfico para la comprensión de la novela y para la evolución de la narrativa del siglo xx” (167).

Huidobro está muy consciente de la espacialidad de la experiencia cinematográfica, e imita la perspectiva fija de ésta: “Era una noche especial para el martillo de los monederos falsos y los galopes de los lobos históricos. A la derecha del lector, la lluvia y la fragua activa de la tempestad; a la izquierda, una selva y colinas” (29).¹⁰ Esta espacialidad permite un intercambio constante entre el marco de representación ficcional y la realidad más allá de la ficción. En “Film”, uno de sus poemas en *Otoño regular* (1925), se habla de un:

⁸ René de Costa menciona que hay una versión de *Cagliostro* filmada en 1923 por el cineasta rumano Mime Mizu, y jamás estrenada por desacuerdos de edición. No existen copias de esa versión (8).

⁹ El escritor chileno Alberto Fuguet señala en una nota a la nueva edición de su novela *Por favor, rebobinar* (1998): “Es, por así decirlo, el *director’s cut*, la versión original. Básicamente, es el mismo libro, pero posee cosas nuevas. Desde luego, el capítulo *Pantofobia* y los *anexos* que separan un capítulo de otro. Más que nuevos *bonus tracks*, siento que esto es una *remix* de la versión original” (7).

¹⁰ Para un estudio detallado de las técnicas cinematográficas en *Cagliostro*, ver la disertación doctoral de Mercedes Fernández-Isla.

Cowboy que brota en el crepúsculo
 Y quiere saltar sobre el público intacto
 [...]

 A la izquierda del paisaje un letrero: SALIDA (*Obras* 345)¹¹

Cagliostro abunda en comentarios referidos al movimiento en la pantalla, al cambio de ubicación del mundo referido en relación a la perspectiva del lector: “Una carroza misteriosa, a causa de la forma y el color, avanza sobre el lector al galope compacto de sus caballos, cuyos enormes cascos de hierro hacen temblar toda mi novela” (32). Las cosas se agrandan o se achican de acuerdo al movimiento de una cámara imaginaria: “La cabeza de Lorenza se agranda a nuestros ojos [...]. Leída la carta, gracias a la doble vista de Lorenza, el rostro y la cabeza de la médium vuelven a su estado normal. Se reducen a la quinta parte” (63).

En este juego de perspectivas, Huidobro apunta, con la explicitación del artificio, a hacer ingresar de manera más inmediata los ruidos de la modernidad a la literatura; si la novela realista busca crear la ilusión de la verosimilitud del mundo narrado, la novela-film vanguardista es, sobre todo, meta-literatura, texto muy consciente del artificio de la representación, que juega no sólo con las convenciones literarias sino también con las convenciones técnicas del cine.¹² En este experimento, Huidobro privilegia el sentido de la vista como elemento fundamental de la percepción de la realidad: “La carroza llega delante de nosotros, muy cerca, a algunos metros de nuestros ojos [...]. Mi feo lector o mi hermosa lectora deben retroceder algunos metros para no ser salpicados por las ruedas de este misterio que pasa” (32). Los privilegios de la vista: una distracción del lector/espectador puede hacerle perder algún movimiento de los personajes: “Cagliostro no puede reprimir un movimiento de rabia, que sería imperceptible si no tuviéramos los ojos clavados en él” (67). Si el cine o el fonógrafo parecen ser medios de representación de la realidad más capaces que la literatura de capturar de manera inmediata el ruido, la visión de la salpicadura de las ruedas de la modernidad, la novela-film deberá seguir ese ejemplo y buscar, de manera entre seria y burlona, esa inmediatez que pueda ser comprendida por los ojos.

¹¹ En “Año nuevo”, un poema de *El espejo en el agua* (1916), Huidobro ya jugaba con la dialéctica entre ilusión cinematográfica y realidad:

El sueño de Jacob se ha realizado;
 Un ojo se abre frente al espejo
 Y las genes que bajan a la tela
 Arrojaron su carne como un abrigo viejo.
 La película mil novecientos dieciséis
 Sale de una caja.
 La guerra europea.
 Lluve sobre los espectadores
 Y hay un ruido de temblores.
 Hace frío.
 Detrás de la sala
 Un viejo ha rodado al vacío. (*Obras* 223)

¹² A parecidas conclusiones llega Mercedes Fernández-Isla, aunque recalando que en la novela hay un equilibrio “entre el ilusionismo y la autoconciencia” (151). Ver sobre todo las páginas 148-65 de su disertación, en las que estudia las estrategias narrativas de autorreflexión en *Cagliostro*.

Otra forma de explicitación del artificio es la continua inclusión del lector en la construcción de la narrativa. Huidobro asume un lector versado en las convenciones literarias y cinematográficas, a las que a la vez sigue y desacraliza, y busca para él una lectura menos pasiva, más participativa. Se hace burla de las gastadas analogías del lenguaje: “La paloma parte como una flecha, es decir, partiría como una flecha, si esta comparación no fuera demasiado usada” (61). Se recurre al arsenal de convenciones acumuladas que el lector tiene sobre una película: “A sus ojos aparece un gran salón de estilo Edad Media para cinema” (34); se pide la colaboración imaginativa del lector: “En uno de los magníficos salones del príncipe, un salón de estilo (del estilo que más le guste al lector, a condición de que sea anterior a Luis XVI)” (86-7). Para describir a Lorenza, la novia de Cagliostro, Huidobro pide: “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).¹³ La hija del gran duque “[n]o debe ser más hermosa que Lorenza, porque entonces la primera actriz protestaría” (89).

“Sabio es el que se contenta con el espectáculo del mundo”, escribió alguna vez uno de los heterónimos de Fernando Pessoa. Huidobro no estaba contento con el espectáculo de la novela; para renovarla, decidió recurrir al lenguaje más fresco del cine. Pero en sus guiños irreverentes a “un gran salón de estilo Edad Media para cinema”, Huidobro sugiere que la sintaxis del cine se ha convencionalizado rápidamente, y que todo espectáculo necesita de lectores/espectadores conscientes de la convención y dispuestos a aceptarla irónicamente, a jugar con ella con cierta distancia. Un nuevo medio promete al principio una experiencia más inmediata o más auténtica que los anteriores, promesa que pronto nos lleva a darnos cuenta que ese nuevo medio es exactamente eso, un medio, un juego de signos (Bolter 19). Esa es, quizás, una de las principales renovaciones formales que la vanguardia trajo consigo.

TÉCNICA Y ESTÉTICA

Cagliostro le debe más a una película como *El gabinete del Doctor Caligari*, a la estética y temática del cine expresionista alemán de los años veinte, y a las técnicas cinematográficas de edición y montaje desarrolladas durante esos años, que a la misma literatura. Si bien es muy común la remodelación dentro de un mismo medio—un cuadro que incorpora a otro cuadro, una novela que comenta sobre otra novela—, la *re-mediación* practicada por Huidobro es radical, pues hay pocos ejemplos en la literatura latinoamericana de un caso tan profundo de remodelación de ésta por otro medio.¹⁴ Esta *re-mediación* es, por cierto, irónica: se usa el otro medio, pero no de manera transparente, sino llamando la atención a sus convenciones, a su artificio (Bolter y Grusin 38).

Como señala René de Costa, Huidobro se inspiró en *Caligari* y en el expresionismo alemán, que utilizaba “una elaborada y meditada artificiosidad [...] para crear en la pantalla

¹³ Otro ejemplo: “Es una noche solemne, una noche que se da cuenta de su importancia histórica. (Lector, coge una novela, lee en ella la descripción de cualquier noche en la cual va a pasar un acontecimiento grave. Y luego continúa esta página)” (124).

¹⁴ Bolter y Grusin señalan: “Refashioning within the medium is a special case of remediation, and it proceeds from the same ambiguous motives of homage and rivalry as do other remediation” (49).

la ilusión de una realidad más allá de lo cotidiano” (9). *Caligari* es el ejemplo central del cine de fantasía y misticismo, unido a la exploración de los estados psicológicos del personaje, predominante en la Alemania de entreguerras. Estas películas giraban en torno a lo oculto, lo metafísico, y trataban de *Doppelgängers*, de “fantastic monsters in human dress, of the kingdom beyond the grave, of dream kingdoms of the past and of the future [...] eerie, abstract, intangible regions” que los diseñadores alemanes convertían en visiones concretas (Mast 131). Un artificioso decorado lleno de distorsiones, y la creación de una atmósfera con cambiante claroscuro en la iluminación, expresaban, en una película como *Caligari*, el inestable estado mental del protagonista (Cook 115).

Si en *Caligari* el relato dentro del relato está ambientado en la Edad Media, en *Cagliostro* nos encontramos en el siglo XVIII, en vísperas de la revolución francesa. Y si *Caligari* es el relato de un doctor que con sus poderes mentales logra que un ayudante suyo cometa crímenes en estado de sonámbulo, *Cagliostro* es también un médium capaz de curar enfermos y resucitar muertos, tiene una amante médium, y, cuando abusa de su poder personal, es derrotado por otro médium. En ese ambiente sobrenatural, de luchas entre poderes ocultos, de “pájaros embalsamados que llenan de melancolía” (81) el laboratorio de *Cagliostro*, el claroscuro juega un papel importante: *Cagliostro* “se levanta, apaga las bujías, dejando la sala en una penumbra con raros efectos de luz pálida, ramajes de reflejos sobre la mesa en donde coloca la única bujía y sobre el sillón en donde debe sentarse Eliane” (51).

El cine mudo desarrolló una estética de rostros muy expresivos, de fisonomías lombrosianas que revelaban el interior bueno o corrupto de los personajes. Huidobro siguió ese lenguaje visual: “los ojos inquietantes de un malvado, los ojos fulgurantes de una amante, y aquí los ojos ‘fosforescentes’ del mesmerista, *Cagliostro*” (de Costa 13). A la vez, sin embargo, Huidobro estaba muy consciente de que ésta era otra convención. Burlonamente, sugiere: “ruego a los que estudian la Fisonomía que pongan atención a la cabeza del profesor Lavater, inventor de la ciencia de conocer el carácter por rasgos del rostro” (87). Al bautizar como Lavater a uno de sus personajes, el escritor chileno sugiere que sus ojos inquietantes, fulgurantes y fosforescentes eran parte de la convención cinematográfica.¹⁵

Pero no sólo la estética del cine atrajo a Huidobro. En su novela-film ocurren muchos hechos fantásticos: cabezas cortadas que aparecen en un espejo (120); en una pecera, “se ven aparecer dos hombres que se baten en un duelo a espada” (52). Podemos entender estos hechos como parte del deslumbramiento que los trucos cinematográficos, a través de la edición y el montaje, suscitaron en las vanguardias y en el público en general. De acuerdo a Stephen Kern, muchos novelistas fueron influidos por la forma en que el cine mostraba una serie de “fenómenos temporales que jugaban con la uniformidad y la irreversibilidad del tiempo” (29). Gracias al cine, que podía mostrar diferentes eventos en diferentes lugares a la vez, o mostrar un hecho desde diferentes perspectivas, la percepción del

¹⁵ La novela realista del XIX utilizó también la fisonomía como forma de acceso al interior del personaje. Pero no es la intención de este trabajo analizar cómo el cine fue influido por la literatura; en el contexto cultural de *Cagliostro*, el antecedente más cercano y más obvio de la convención fisonómica es la estética del cine mudo, no la novela decimonónica.

presente se expandió, dando lugar, en las palabras de un Manifiesto Futurista de 1916, a una “sensación prodigiosa de simultaneidad y omnipresencia” (Kern 71-2).

Sin embargo, hay una diferencia significativa en el uso del montaje en diferentes medios. El montaje de imágenes es el procedimiento técnico básico de un film: es parte central del mismo medio. Cuando Picasso y Braque trasladan el montaje a la pintura, el procedimiento técnico, tal como sugiere Peter Bürger en su libro sobre las vanguardias, se convierte en un principio artístico. Con el montaje, los cubistas desafían un sistema de representación artística que había existido desde el renacimiento y que buscaba “to make unrecognizable the fact that [the organic work of art] has been made” (Bürger 72). Gracias al montaje, los cubistas enfatizan lo artificial del arte: “To this extent, montage may be considered the fundamental principle of avant-gardiste art” (Bürger 72). Esta característica revolucionaria del montaje en la pintura también puede encontrarse en la literatura vanguardista. En *Cagliostro*, una pecera podía aparecer conteniendo a dos duelistas. El efecto que Huidobro consigue es, una vez más, enfatizar la naturaleza artificial del arte narrativo.

Para el tiempo acelerado en que se vivía y entendía la modernidad, el cine era el medio ideal, pues lo reproducía, tanto en su velocidad como en su mecanización (Kern 117). Algunos cineastas incluso aceleraron el movimiento con trucos especiales: “flowers boiled out of buds in seconds, and the metamorphosis of a caterpillar into a butterfly could be compressed from weeks into minutes” (Kern 118). Huidobro parece tener en mente estos trucos especiales cuando despacha en un párrafo una de las proezas de *Cagliostro*:

Cagliostro se dirige hacia la jardinera, la cubre con su cuerpo, luego coloca las manos sobre ella, las levanta y las deja en el aire un momento. Vuelve otra vez a bajarlas hasta la tierra de la jardinera. Repite varias veces esta operación. Luego, bruscamente, se retira hacia un lado y bajo sus manos aparecen los tallos floreciendo; los tallos suben, crecen, se abren ante los ojos maravillados de los asistentes, como si el mago hubiera sido también un excelente prestidigitador. (118-19)

Los “ojos maravillados de los asistentes” son los ojos de los espectadores/lectores frente a la pantalla/página, y el “excelente prestidigitador”, *Cagliostro*, es en realidad el cineasta capaz de esos deslumbrantes trucos especiales, o, en este caso, el escritor autor de una novela-film.

De todos los trucos del cine, sin embargo, el del doble, el *Doppelgänger*, es, como señala Kittler, “the film trick of all film tricks” (“A History of the Double” 94). En las notas del programa de *El estudiante de Praga*, una película de 1913 que prefigura las obsesiones del expresionismo alemán (Cook 108), se hace de “the double figure of the hero a possibility of expression that only in cinema, in contrast to the theatrical stage, is capable of showing to such perfection” (Kittler, “History” 94). Kittler añade que casi todas las películas expresionistas, incluida *Caligari*, son variaciones sobre este truco (94). El cine es un medio de lo fantástico, capaz de implementar técnicamente “all of the shadows and mirrorings” del sujeto (93), y sus guionistas son los nuevos Románticos:

What poetry promised but could only grant in the imaginary realm of the reading experience appears on the screen in reality [...]. In order to catch sight of Doubles, people need no longer be educated or drunk. Even illiterates, or especially they, see the student of Prague, his lover and his mistress [...] as celluloid ghosts of the actors' bodies. (94)

Huidobro, obviamente, incorpora en *Cagliostro* el truco cinematográfico por excelencia. En la escena en que *Cagliostro* se desdobra, el narrador señala: “Es un espectáculo extraño y sin embargo real. Su doble espiritual se desarrolla semejante a su cuerpo físico, se desprende, se separa de él y se levanta lentamente desapareciendo en el espacio” (88).

Pero, en su proyecto de *re-mediación*, Huidobro va más allá de una simple demostración de la superioridad tecnológica de un medio sobre otro. Su novela-film incorpora el cine, y también lo desmonta, señalando, en un definitorio gesto vanguardista, sus convenciones, su artificio. Apenas terminado el desdoblamiento de *Cagliostro*, el narrador comenta: “Supongo que ninguno de mis lectores reirá de esto que estoy contando. Espero que este libro no habrá caído en manos de nadie que no sea iniciado en la Ciencia Oculta ni de ningún incrédulo como yo” (88).

Deslumbrarse por la estética y las posibilidades técnicas de un medio no significa olvidarse de, precisamente, sus condiciones de medio, de juego de signos. La renovación de la novela pasa por la absorción de los efectos técnicos, temáticos y estéticos del cine, y por la irónica puesta explícita en escena de la artificialidad del arte, sea éste novela, o film, o novela-film. La búsqueda de lo real y de lo inmediato a lo que se parece aspirar con cada avance tecnológico, no es más que una ilusión que estructura nuestras posibilidades de representación. La búsqueda de la transparencia de la representación nos lleva, paradójicamente, a la hipermediación. Las sugerencias de Huidobro y otros vanguardistas han sido seguidas de manera muy intermitente. Y así continúa existiendo una gran separación entre el culto sin imágenes de la palabra escrita y los medios técnicos capaces de mecanizar imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- Bolter, Jay D. y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- Benko, Susana. *Vicente Huidobro y el cubismo*. Caracas: Monte Avila, 1993.
- Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Michael Shaw, trad. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Caracciolo Trejo, E. *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*. Madrid: Gredos, 1974.
- Cook, David A. *A History of Narrative Film*. New York: Norton, 1981.
- Costa, René de. “Del cine a la novela: *Cagliostro*, “novela-film”. *Cagliostro* 7-18.
- Duffey, J. Patrick. *De la pantalla al texto: La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo xx*. México: UNAM, 1996.

- Emar, Jean. *Escritos de Arte (1923-1925)*. Patricio Lizama, ed. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1992.
- Fernández-Isla, Mercedes. *Del cine a la novela: Técnicas cinematográficas en Cagliostro de Vicente Huidobro*. Ph.D. Diss. Boston University, 1996.
- Fuguet, Alberto. *Por favor; rebobinar*. 2ª edición. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- Huidobro, Vicente. *Cagliostro*. Intro. René de Costa. Madrid: Anaya & Muchnick, 1993.
- _____. *Obras Completas: Tomo I*. Int. Hugo Montes. Santiago: Ed. Andrés Bello, 1976.
- Johnston, John. "Mediality in *Vineland* and *Neuromancer*". *Reading Matters: Narrative in the New Media Ecology*. Joseph Tabbi y Michael Wutz, eds. Ithaca: Cornell University Press, 1997. 173-92.
- Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space: 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Kittler, Friedrich. "Romanticism-Psychoanalysis-Film: A History of the Double". Stephanie Harris, trad. *Literature/Media/Information Systems: Essays*. John Johnston, ed. Amsterdam: G+B Arts, 1997. 85-100.
- _____. *Discourse Networks 1900/1900*. [1985]. Michael Metteer y Chris Cullens, trads. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- Mast, Gerald. *A Short History of the Movies*. Third Edition. 1971. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. [1964]. Cambridge: MIT Press, 1997.
- Pizarro, Ana. "Huidobro, el moderno" *Sobre Huidobro y las vanguardias*. Santiago: Ed. Universidad de Santiago, 1994. 19-57
- _____. "El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes". René de Costa, ed. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid: Taurus, 1975. 228-48.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- Süssekind, Flora. *Cinematograph of Words: Literature, Technique, and Modernization in Brazil*. [1987]. Paulo Henriques Britto, trad. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Tabbi, Joseph y Michael Wutz. "Introduction". *Reading Matters: Narrative in the New Media Ecology*. Joseph Tabbi y Michael Wutz, eds. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997. 1-25.