

«TRES INMENSAS NOVELAS»: LA PARODIA COMO ANTIESTRUCTURA

En *Tres inmensas novelas* (escritas en colaboración con Hans Arp) y *Dos ejemplares de novela*, Vicente Huidobro combina el arte de la parodia y el de la épica burlesca para destruir formas convencionales de narrar: la parodia se aplica a la ciencia ficción («Salvad vuestros ojos»), a los misterios policiales («El jardinero del castillo de medianoche»), a la novela histórica («La cigüeña encadenada») y a la novela de aventuras («La misión del *gangster* o la lámpara maravillosa»); la épica burlesca a la mitología de una novelística nacional («El gato con botas y Simbad el marino o Badsim el Marrano»).

El funcionamiento de estas novelas consiste en la creación de una antiestructura por medio de la proliferación de imágenes que se destruyen a sí mismas. El narrador trata a la prosa como un poema trizado cuyas partes se sueltan al desgaire sin ninguna posibilidad de reorganización. En consecuencia, cada situación existe independientemente de las demás y su razón de ser es la razón del caos.

Huidobro y Arp usan la parodia como forma de antinovela no en el sentido de la dialéctica cervantina (destruir para crear), sino como negación total, acaso respondiendo a los gritos finiseculares de que la novela por fin ha muerto.

Para los propósitos de este trabajo —simple planteamiento de una experimentación literaria en la vasta obra de Vicente Huidobro—, analizaré tan sólo y como ejemplo característico «El jardinero del castillo de medianoche».

EL LUGAR DEL CRIMEN

Valiéndose de un narrador que se dirige por medio de claves indirectas al lector, los autores establecen de entrada una situación absurdamente misteriosa: los «vecinos» corren a la casa «vecina» al escuchar un

grito desesperado y descubren un cadáver tendido «con la boca abierta» y «los brazos más abiertos aún». Se comenta con gravedad que sin duda se trata de una «víctima» y, para mayores antecedentes, una víctima que, a juzgar por su acento de «sale étranger», es de nacionalidad suiza.

La frase que encabeza el tercer párrafo de la narración es autodes- tructora:

No era difícil percibir en la habitación las señales de una lucha evidente. En el techo se veían clavadas las obras completas de Racine, Corneille y Molière. El tintero estaba lleno de sangre; en la mano derecha de la víctima, crispada por la muerte, se encontraba una larga barba recién arrancada, y en la mano izquierda una carta de visita con el nombre de Félix Potin, escrito dentro de un triángulo rojo¹.

Se mezcla aquí con cómico desenfado la imagen gótica (el tintero), el lugar común (la mano crispada) y el absurdo (la barba). Pero se da también una auténtica clave misteriosa: el triángulo rojo.

Encadenado intencionadamente a este párrafo, el siguiente procede a deshacer el crimen por completo:

Los vecinos corrieron en busca de la policía. Al volver acompañados de dos jueces, cinco detectives y catorce policías, encontraron el departamento en perfecto orden y arrendado al señor Charles Dupont, honrado representante viajero del Depot Nicolás (p. 1310).

Se reconoce aquí, naturalmente, una de las tramas policiales más afamadas del célebre Van Dyne.

El desconcierto va *in crescendo* cuando los policías ven pasar por el Támesis un yate con una pipa entre los labios. Pero no es todo: la pipa, se nos dice, «no es otra que la del célebre detective Alfonso Trece».

A estas alturas del misterio, el narrador siente la necesidad ineludible de dirigirse directamente al lector:

Como el lector debe de haber comprendido, Jorge Quinto acababa de ser asesinado. ¿Quién le había asesinado? ¿Eran acaso los *boy scouts* ingleses? ¿Era la mano negra de carbón de los carbonarios italianos? ¿Era tal vez la Legión de Honor polonesa? Pero ¿cómo asegurarlo? (p. 1310).

¹ *Obras completas de Vicente Huidobro* (Santiago: Zig-Zag, 1963), p. 1310. Citaremos en adelante de esta edición indicando a continuación de la cita la página correspondiente.

Los sospechosos nos son familiares. Huidobro les ha juzgado y condenado ya en varias obras (véase, para el caso de los *boy scouts*, *Finis Britanniae*). Los carbonarios aparecen aquí por razones puramente pictóricas.

Si la sombra invisible de Van Dyne contribuye a la atmósfera de misterio policial, ¿cómo olvidarse de Holmes y Watson?

El perro lobo, consciente de su deber, se puso una barba y sus anteojos de carey, cogió su pipa y un violín que había servido en otras ocasiones al célebre pintor Ingres. Así disfrazado, se lanzó en busca del asesino. Debemos advertir que ese disfraz le asemejaba de un modo perfecto al señor Charles Dupont en persona (p. 1310).

La corte real no está aún completa, debe añadirse a Guillermo Segundo en papel de sabueso y asimismo de sospechoso:

Guillermo Segundo, más muerto que vivo, se lanzó también por su cuenta en busca del criminal. Quería descifrar el misterio, fuese como fuese, o acaso alejar de su persona toda sospecha. Detrás de cada oreja llevaba una bandera de la Legión de Honor polonesa (esto para inspirar confianza a los maliciosos). Sobre la cabeza llevaba un saco de sardinas noruegas, y bajo sus pies, almohadones de plumas verdes. Así, perfectamente ataviado, se lanzó a todo galope tras la pista del asesino (p. 1311).

LA PERSECUCIÓN

Abandonado el lugar del crimen, la acción se acelera por medio de un procedimiento cinematográfico: la persecución, característica del arte de Mark Sennet, D. L. Griffith y Douglas Fairbanks. Considérese la siguiente escena de imágenes encadenadas:

Se veían pasar a una velocidad diabólica y moderna toda clase de motocicletas, una detrás de otra, doscientos automóviles, sesenta y siete aeroplanos, perros policiales, palomas mensajeras, caballos árabes, varios hábiles skiers, tortugas privadas de Scotland Yard, langostas fritas de la rue de Saussais, etc. Todas las policías del mundo habían sido movilizadas. Teléfonos y telégrafos no descansaban un momento enviándose señales sobre el presunto asesino. Los periódicos de todo el mundo estaban llenos de detalles del horrible crimen y chorreaban sangre de la víctima (p. 1311).

Es el momento en que el narrador debe vagar en ambientes sombríos y tenebrosos, armar el *mood* fatídico para introducir al asesino en forma paulatina y equívoca. Recurre a la nítida parodia de un texto creacionista:

El miedo había invadido los hogares. Las mujeres rompían el entablado de los pisos para esconder la cabeza; los niños se mecían en las más altas lámparas y lloraban sin cesar toda la noche, llamando a los papás que habían subido sobre los tejados a escrutar el horizonte. Sólo las sirvientas, esas muchachas desnaturalizadas, se dejaban violar por los palomos mensajeros en sus jaulas doradas (p. 1311).

TRANSICIÓN

Acercándose al desenlace, el narrador detiene la acción para introducirse a un personaje en apariencia inconsecuente, el jardinero Schiller, que entra a la escena disfrazado de Santa Claus. Es el inicio de un nuevo encadenamiento de imágenes, esta vez atadas por un *leit motiv*, que se convertirá en la clave final para desentrañar el misterio. Schiller ha venido al jardín no a cortar árboles, sino muebles, y receloso borra sus huellas del sendero barriéndolas con un erizo de los mares del sur. A las señales que produce con su cuerno de caza responde súbitamente una figura inesperada:

De pronto se oyó el eco de una respuesta lejana y casi al mismo instante se abrió una ventana del cuarto piso y un cangurú entró en la habitación de la marquesa, la cual, lo mismo que el cangurú, estaba disfrazada de policía internacional. Se oyó un grito desesperado, siniestro, que salía del subterráneo. El cangurú y la marquesa cayeron desmayados antes de proferir una sola palabra (p. 1311).

La escena de esta intimidad doméstica entre la marquesa y el cangurú lógicamente es reminiscente de otra pareja cinematográfica: la joven y la vaca en el filme *L'âge d'or*, de Buñuel.

El factor que va a servir como principio activo del desplazamiento de los personajes a través de la historia a partir de este momento es la mirada de «dos ojos escondidos», ojos estratégicamente colocados que van de lugar en lugar, de una situación a otra, abriéndose y cerrándose, para revelar las entretelas del misterio en el instante oportuno.

Los ojos se cierran en el jardín del castillo para volver a abrirse en la caja de caudales del Levitón, en el canal de Venecia, en la cueva de

ratas del Castillo de Medianoche, en un oscuro corredor del Vaticano, detras de un reloj triangular —¡triangular!— en el Gran Oriente Internacional, etc.

Este abrirse y cerrarse de los ojos misteriosos va en aumento acelerado hasta alcanzar su culminación en la siguiente secuencia poética:

Oyendo estos gritos, los ojos misteriosos vieron abrirse el piano de cola y caer un ancla, que se clavó en el fondo de la alfombra. Una sirena silbó desde el piano e, inmediatamente después, se oyeron golpear las puertas y el ruido de pasos subiendo las escaleras y recorriendo los corredores. Los ojos misteriosos vieron abrirse la puerta y un ciento de cangurús vestidos con el uniforme azul horizonte de los soldados franceses desaparecieron en el piano (p. 1313).

Los ojos resuelven el misterio en una acción cerrada y circular: son ellos el misterio, ellos los creadores del crimen; al desaparecer ellos, por tanto, desaparecerán crímenes y criminales:

Ante esta triste escena, los ojos misteriosos se separaron indignados. El de la derecha partió al Brasil para hacerse plantador de café, y el de la izquierda cogió un taxi y se hizo conducir a la plaza de la República (p. 1314).

No es éste el final de la intriga. Las acusaciones son tan numerosas como vanas. Una voz acusa del crimen al Papa Negro. Otra voz a los francmasones —¡ah, ahora identificamos esos triángulos ominosos!—, y una tercera a los bolcheviques. No hay tal, no hay tal, estará diciendo el narrador. Y concluye:

Pero habiendo desaparecido los ojos misteriosos que seguían los crímenes, los crímenes también desaparecieron y todas las madres de familia pudieron dormir tranquilas (p. 1315).

DESENLACE

Se construye para destruir, se asesina para disponer del *corpo delicti* y dejar el sitio del suceso en condiciones de volver a empezar.

En consecuencia, estos ojos, que pueden ser la lente de una cámara, crean un paisaje de apariencia estética y se meten en él para quebrar en mil pedazos su necesaria unidad y entregar ese caos a una sucesión absurdamente acelerada de imágenes en movimiento:

La marquesa no había aún vuelto de su viaje y el cangurú seguía durmiendo sobre su hermosa cama Luis XV. Luis Quince tomaba desayuno en la pieza del lado, rodeado del jardinero y de sus doce hermanos, todos disfrazados de santos de nieve. Uno a uno fueron levantándose y golpeando por turno con un martillo una gran campana de plata. Así sonaron doce campanadas. El último, viendo que no había más campanadas en la campana, abrió la ventana y se lanzó al vacío (p. 1312).

Otro ejemplo:

Stalin salía del Kremlin. Por entre los barrotes del tragaluz subterráneo lanzó un queso envuelto en un número del Intran al último Romanoff, que, atraído por el fuerte olor del periódico, corrió al paquete, abrió el queso y se sentó a leer ávidamente un artículo admirable sobre la pintura francesa (p. 1313).

Y uno más:

De pronto la Mariscala Citroen y el general de los jesuitas dejaron caer sus ropas y pudo verse que la Mariscala Citroen era el general de los jesuitas y que el general de los jesuitas era la Mariscala Citroen (p. 1313).

El único final posible para esta fascinante historia dentro de su antihermética estructura paródica tenía que ser la destrucción total de los factores dinámicos enumerados: personas y cosas intercambian su individualidad, se desdoblan, transmútanse en interminable efusividad, inestables como la materia, sospechosos como el espíritu que representan. Nada permanece, ni el fin o desenlace, pues la partida de los ojos al Brasil y a la plaza de la República no puede ser sino el *introito* para un nuevo misterio, la renovada imagen de un crimen que busca su lugar, el arma y la mano que le dará origen.

CONCLUSIÓN

Huidobro y Arp —¿más Huidobro que Arp?— han conseguido crear una constelación de imágenes que deben su existencia al movimiento dialéctico que las destruye. Si a una imagen sigue otra, como un *frame* sigue a otro *frame* en la secuencia cinematográfica, así también la primera imagen condiciona su existir a la necesidad de una postrera imagen que la va a negar y a borrar.

Es el orden de una antiestructura el que nos ataca aquí, la sucesión ilógica de las unidades de un tiempo poético, unidades que existen por sí mismas, para sí mismas y contra sí mismas.

FERNANDO ALEGRÍA

Stanford University.

