

NON SERVIAM O LA IMAGEN NUEVA:
CAGLIOSTRO, DE VICENTE HUIDOBRO¹

Francisca Noguero
Universidad de Salamanca
fnoguero@usal.es

*Una nueva era comienza.
Al abrir sus puertas de jaspe,
hinco una rodilla en tierra y
te saludo muy respetuosamente.*
Vicente Huidobro

*Soy el cine-ojo, soy el ojo mecánico, soy la máquina
que os muestra el mundo como sólo ella puede verlo.
A partir de ahora estaré liberado de la inmovilidad humana.*
Dziga Vertov (1923)

Las palabras de los epígrafes que abren estas páginas, extraídas del manifiesto *Non serviam* y del publicado en la revista *LEF* por Denis Arkadevic Kaufman –más conocido por su pseudónimo de Dziga Vertov o “gira, peonza” en ucraniano–, funcionan como estupenda introducción para el tema del presente trabajo. En efecto, el poeta de la rebeldía y el padre del “Cine-Ojo” reflejan en sus declaraciones la existencia de un *Zeitgeist* que marcó la estética de los años veinte, por el que la

¹ Este artículo fue publicado en una versión diferente con el título de “Poéticas de la mirada en Cagliostro de Vicente Huidobro”, en *L’oeil, la vue, le regard*. Philippe Merlo, ed. Lyon, GRIMH, 2006. 209-228. Se lo incluye en este monográfico por el interés que representa y debido a que la edición francesa no es de fácil acceso. Se cuenta con los permisos correspondientes tanto de la autora como de los editores.

mirada fue vinculada directamente a la capacidad de imaginar –“cinema mentale” la llamó Italo Calvino en sus *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (83)– y el cinematógrafo fascinó a los artistas con sus casi infinitas posibilidades.

Uno de los escritores seducidos por la nueva forma de expresión fue, lógicamente, Vicente Huidobro, autor de la novela visual *Cagliostro*². Esta estupenda obra fue poco difundida, en parte por su insólito periplo editorial: comenzada en francés en 1921, publicada por primera vez en inglés con el título de *Mirror of a Mage* (1931) y editada en español en 1934, fue concebida en principio como guión cinematográfico³.

A pesar de su relativo desconocimiento, pocos textos resultan más pertinentes para analizar la nueva visión de la realidad sustentada por Huidobro: en ella, la imagen ocupa un lugar de preferencia, su protagonista se encuentra estrechamente vinculado al descubrimiento del cine y en su estructura –cercana al montaje filmico– la yuxtaposición de escenas ocupa un lugar de privilegio.

El argumento de la novela, permeado por el sentimiento de *siniestro* o *unheimlich* freudiano desde la primera línea, revela la fascinación de Huidobro por el espectáculo en el sentido amplio de la palabra: a fines del reinado de Luis XV, el mago Cagliostro recibe de los Rosacruces el encargo de preservar los secretos de esta orden en una ceremonia signada por el misterio. El protagonista se traslada a Estrasburgo, donde su capacidad para sanar enfermos, su caridad con los pobres y desprecio hacia los ricos le deparan tanto admiradores –deseosos de iniciarse en el mundo de la masonería y los misterios del Antiguo Egipto– como enemigos de su poder, obligados sin embargo a reconocer que sus éxitos ridiculizan las bases de la ciencia. En su vida personal, Cagliostro guarda un amargo secreto: está casado con Lorenza, a la que mantiene virgen para preservar los poderes mediúmnicos de la hermosa muchacha y que, a pesar del profundo amor de que es objeto, detesta las “capacidades demoníacas” de su carcelero⁴. El desenlace se precipita cuando el mago,

² Destaco entre los escasos análisis que ha suscitado, el trabajo pionero de René de Costa (1978) y los recientes artículos de Edmundo Paz Soldán (2002) y María Gracia Núñez (2003 y 2004), incluidos en la bibliografía final.

³ El único galardón conseguido en vida por el prolífico Huidobro le vino de la mano de este guión, premiado con la respetable cantidad de 10.000.00 dólares en un concurso convocado en Nueva York a finales de 1927, pero nunca llevado a la pantalla por la irrupción del cine sonoro en aquellos años.

⁴ El motivo de la virginidad de la mujer deseada se repite en *La gran jornada*, pieza teatral huidobriana inédita y archivada en la Fundación Vicente Huidobro. En ella, el pintor protagonista renuncia a consumir su matrimonio por reflejar la pureza de su esposa en un cuadro titulado significativamente “Virginidad” (cf. Pérez López, 31).

obnubilado por su condición superior, utiliza su poder para intervenir en asuntos mundanos y decide incluso acabar con la vida de Lorenza cuando ésta se fuga de casa. Ante esta situación recibe un doble castigo: Marcival, cortesano enigmático a lo largo de toda la novela y en realidad el Gran Rosacruz, le quita la potestad de mantener sus investigaciones, mientras Lorenza se suicida. Pero la novela no puede acabar con el fracaso del protagonista, y Cagliostro resurge de las cenizas: tras quemar todos sus documentos para que nadie sepa lo que él hace, abandona su laboratorio con el cadáver de Lorenza en brazos y dos frascos en los que puede leerse “Elixir de la vida” y “Vita Mortis”. Puesto que la historia concluye “en un abrupto final que es una interrogación, a la manera truncada del cine mudo” (Costa, 82), suponemos que intentará resucitar a su esposa o se matará él mismo, aburrido de sus tres mil años de existencia en la Tierra.

En la base de la trama se encuentra la biografía del controvertido Joseph Balsamo (1743-1795), aventurero, médico y alquimista italiano tachado de “santo” y “farsante” a partes iguales, denunciado por su propia mujer ante las autoridades religiosas y muerto en las cárceles romanas de la Inquisición. Su vida fue motivo de importantes folletines decimonónicos, entre los que destaca *Le docteur mystérieux* (1872), de Dumas padre, y el más realista *José Bálsamo, Conde de Cagliostro: historia de este célebre personaje* (1871), del español José Velázquez y Sánchez.

Teniendo estos elementos en cuenta, analicemos el papel de la mirada en los diferentes gestores del texto.

1. LA POÉTICA DE LA MIRADA EN VICENTE HUIDOBRO

1.1. LOS RETRATOS

Huidobro, al que Octavio Paz y Julián Ríos llamaban “Vicente vidente”, siempre estuvo orgulloso del magnetismo que despedía su mirada. Sus grandes pestañas e intensos ojos negros quedaron reflejados en los retratos que le pintaron sus amigos Juan Gris, Hans Arp o Pablo Picasso. De hecho, Volodia Teitelboim comenta cómo mostraba a sus conocidos el boceto picassiano, por el orgullo que sentía de “la electricidad de sus ojos, una de sus vanidades más inocentes” (111).

Su reconocido narcisismo lo llevó a experimentar un claro proceso de cretástasis o “ser en imagen” (Cabrera, 3), por el que cultivó diversas personalidades y siempre estuvo atento a la visión de los otros. Así, le gustaba representarse en las fotografías como hombre superior —es el caso de su retrato con los Tetrarcas—, como aventurero, desdoblado en difusas corporeidades y, sobre todo, mirando fijamente a la cámara en un claro acto de seducción al espectador.

Este hecho explica su temprano interés por el mundo de Hollywood, que conoció en 1924 y donde hizo muy buenos amigos. Es el caso de Douglas Fairbanks

padre –deseoso de interpretar el papel de *Mio Cid Campeador* según la carta abierta al actor que Huidobro elige como prefacio de la novela–, de Moskowkine o del grupo de actrices con las que se fotografía ese mismo año en una pose digna del rutilante Rodolfo Valentino.

Alberto Rojas lo describe por entonces con estas significativas palabras: “Rasurado, de cabello corto y ojos iluminados, pone en sus gestos y en su manera de hablar toda la extraña fogosidad y vivacidad de su pensamiento. Charla con nerviosidad y en voz alta y clara” (Rojas, 3). La megalomanía huidobriana se hará patente un poco más adelante:

Ahora estoy ocupado con mi film. ¿Sabía usted que yo preparaba un film? ¿No sabían esto en Chile? Será algo nuevo, muy nuevo en París. Moskowkine es un actor de talento y dirigido por mí hará una cosa buena. Yo tengo condiciones para ser el mejor director cinematográfico. También el mejor actor. Me gustaría hacer un Napoleón. ¿Ha notado usted mi gran parecido con Napoleón? (aquí el poeta se pone de pie y se echa un mechón de cabellos sobre la frente, dobla un brazo sobre el pecho, lleva el otro a la espalda y sus ojos miran hacia un horizonte lejano e imaginario). La pose dura un segundo. Luego continúa: –Mi film se llamará *Cagliostro* (Rojas, 4).

1.2. LAS CIENCIAS OCULTAS

Convencido del poder sobrenatural de su mirada, Huidobro sintió un gran interés por la hipnosis⁵, en una época en que el ilusionismo estaba de moda⁶. Este hecho se refleja en el personaje de Cagliostro, sobre el que leemos en el prefacio una declaración que podría ser aplicada a cualquier director de cine: “es innegable que un hombre que tiene el poder de sugestionar a toda una colectividad para hacerle ver lo que él quiere que vea es, por lo menos, tan extraordinario como el hombre que fabricara oro, que alargara la vida o hiciera crecer las perlas, y que este hecho es tan maravilloso como los otros” (C, 32⁷).

⁵ Un hipnotizador profesional será el protagonista de la inédita *Onofroff en Petorca. Paso comedia*, cuyos manuscritos pueden ser consultados en la Fundación Vicente Huidobro (cf. Pérez López, 33).

⁶ Es el caso del conocido personaje de cómic *Mandrake the Magician*, creado por Lee Falk y Phil Davis en 1934 para la editorial King Features Syndicate.

⁷ En adelante cito *Cagliostro* (Santiago: Editorial Universitaria, 1997) por su inicial, más la página entreparéntesis.

Este hecho explica asimismo la seducción que ejercieron sobre Huidobro las doctrinas esotéricas, probada con su ingreso en 1924 en la Gran Logia Masónica de Francia. Teodosio Fernández habla, de hecho, de su “fascinación de índole romántica por personajes siniestros y temas relacionados con las ciencias ocultas” (Fernández, 111). Así se entiende la recurrencia del triángulo que encierra el “ojo de Dios” en *Cagliostro*, donde se incluyen múltiples referencias a la Logia Egipcia de la que el protagonista debía ser mentor y se presenta incluso como clave de los secretos del mago “un triángulo labrado en la pared y cubierto con un pequeño párpado de madera” (C, 92-93).

1.3. CUBISMO Y CREACIONISMO

La adscripción de Huidobro al creacionismo explica la importancia del elemento visual en sus textos. Veamos algunas declaraciones al respecto del propio autor:

Si me arrebataran el instante de la producción, el momento maravilloso de la mirada abierta desmesuradamente hasta llenar el universo y absorberlo como una bomba, el instante apasionante de ese juego consistente en reunir en el papel los varios elementos de esta partida de ajedrez contra el infinito, el único momento que me hace olvidar la realidad cotidiana, yo me suicidaría (OOCC, 230)⁸.

Yo tengo derecho a querer ver una flor que anda o un rebaño de ovejas atravesando el arco iris, y el que quiera negarme este derecho o limitar el campo de mis visiones debe ser considerado un simple inepto (OOCC, 654).

El hombre empieza por ver; luego oye, después, habla y por último piensa. En sus creaciones, el hombre siguió este mismo orden que le ha sido impuesto. Primero inventó la fotografía, que consiste en un nervio óptico mecánico. Luego el teléfono, que es un nervio auditivo mecánico. Después el gramófono, que consiste en cuerdas vocales mecánicas y, por último, *el cine, que es el pensamiento mecánico* (OOCC, 661, las cursivas son mías).

Cercano en un principio a los postulados cubistas, el poeta chileno compartió a buen seguro la máxima de Guillaume Apollinaire, según la cual “los grandes artistas tienen la misión social de renovar sin tregua las apariencias que reviste la

⁸ Citaré los textos huidobrianos diferentes a *Cagliostro* con la indicación OOCC, alusiva a *Obras Completas* (Braulio Arenas, ed. Santiago: Zig-Zag, 1964).

naturaleza a los ojos de los hombres” (Apollinaire, 2). El cambio radical del concepto de arte durante el primer tercio del siglo xx reclamó el fin de los antiguos hábitos visuales entre sus cultivadores. La percepción se constituyó en acto creativo por sí misma, y la visión fue relacionada con el poder demiúrgico del poeta, capaz de establecer relaciones insólitas entre cosas y palabras. Así se explica que André Breton retomara en el primer manifiesto del Surrealismo las palabras de Pierre Reverdy: “L’image est une création pure de l’esprit. Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités, plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique” (Reverdy, 7).

En el prefacio a la antología inglesa *Some Imagist Poets* (1915) se señala como regla de oro para conseguir verdadera poesía “to present an image (hence the name: «Imagist»). We are not a school of painters, but we believe that poetry should render particulars exactly and not deal in vague generalities, however magnificent and sonorous. It’s for this reason that we oppose the cosmic poet, who seems to us to shirk the real difficulties of art” (AAVV, 4). En cuanto a España, Juan José Domenchina tildaba a los nuevos autores de “iconomaniacos o energúmenos de la imagen” (Domenchina, 8) mientras Gerardo Diego intentaba pintar el movimiento en “El ojo” (Diego 1980, 295) y escogía el título de *Imagen* para uno de sus más reconocidos poemarios⁹.

En este ambiente intelectual se entiende que Huidobro dedicara tres de sus libros de 1918 a pintores amigos –*Tour Eiffel*, con cubierta de Robert Delaunay; *Ecuadorial*, a Picasso y *Poemas árticos*, a Juan Gris y Jacques Lipchitz–, que su habitación estuviera decorada con poemas visuales y su temprano interés por los caligramas, patente ya en *Canciones en la noche* (1913) y razón fundamental de su exposición *Salle XIV* (1922), presentada en el teatro Edouard VII de París¹⁰.

Las alusiones a los poderes del ojo se repiten en sus textos desde un primer momento. Si *La gruta del silencio* se inicia con el epígrafe de Rimbaud “Y a veces he visto lo que el hombre ha creído ver” (OCC, 23), en el “Arte poética” incluida en *El espejo de agua* leemos: “cuanto miren los ojos creado sea,/ y el alma del

⁹ En este volumen se incluyen los hermosos versos “Sembrando mis imágenes / me hallaréis olvidado entre la nieve” (Diego 1988, 56).

¹⁰ Susana Benko (1993) y Cedomil Goic (2002) abordan este aspecto de la poética del chileno en “Vicente Huidobro y el cubismo” y “La poesía visual y las vanguardias históricas I. Vicente Huidobro”, recogidos en la bibliografía final. Huidobro colaboró asimismo con Sonia Delaunay en julio de este año para la creación de un poema-vestido, consistente en un bordado sobre una blusa.

oyente quede temblando./ El poeta es un pequeño Dios” (OCC, 255). En este mismo libro de 1916 incluye “Año Nuevo”, poema dedicado al efecto causado por una proyección filmica sobre los espectadores:

El sueño de Jacob se ha realizado
Un ojo se abre frente al espejo
 y las gentes que bajan a la tela
 arrojaron su carne como un abrigo viejo.

La película mil novecientos dieciséis
 sale de una caja.

La guerra europea.

Llueve sobre los espectadores
 Y hay un ruido de temblores.

Hace frío.

Detrás de la sala
 Un viejo ha rodado al vacío (OCC, 259, las cursivas son mías).

En *Adán* se repiten las alusiones a la mirada del primer hombre, identificado con el artista por su capacidad de ver la realidad con ojos vírgenes: “Adán, como el que despierta de un gran sueño, atónito miraba el universo” (OCC, 232); “Veía en todo el verdadero sentido/Y todo lo que miraban sus pupilas / Su cerebro adquiriría (OCC, 233); “Todas las cosas de la tierra / Se iban a sus ojos y le daban su esencia/ Por entero, sin reservas / Como una natural, lógica ofrenda” (OCC, 234).

Del mismo modo, el poemario en francés *Tout à coup* contiene versos como los siguientes: “Nos yeux pourtant sont des bouteilles/ vidées à chaque regard” (OCC, 350); “Croyez moi bien / Sous mon œil d’amiral tout se rencontre / Et ce n’est pas plus rare que les cas d’enfants / Perdus dans les magasins” (OCC, 353).

En *Altazor*, el sujeto crea la realidad espectacularizándose a sí mismo: “Soy yo Altazor el doble de mí mismo / el que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente / el que cayó de las alturas de su estrella” (OCC, 371). En el Canto II, la mujer salva al poeta a través del poder de su mirada: “Mujer el mundo está amueblado por tus ojos (...) / Te pregunto otra vez / Irías a ser muda que Dios te dio esos ojos? / Nacida en todos los sitios donde pongo los ojos (...) / Mi gloria está en tus ojos / Vestida del lujo de tus ojos y de su brillo interno / Estoy sentado en el rincón más sensible de tu mirada / Bajo el silencio estático de inmóviles pestañas” (OCC, 384-386). En línea ascendente, el Canto IV presenta a Altazor-Huidobro como antipoeta y mago -“Aquí yace Altazor, azor fulminado por la altura/ Aquí yace Vicente antipoeta y mago” (OCC, 390) e incluye una hermosa alabanza del ojo claramente vinculada a la visión poética:

Por eso hay que cuidar el ojo precioso regalo del cerebro
El ojo anclado al medio de los mundos
Donde los buques se vienen a varar
¿Mas si se enferma el ojo qué he de hacer?
¿Qué haremos si han hecho mal de ojo al ojo?

Al ojo avizor afiebrado como faro de lince
La geografía del ojo digo es la más complicada
El sondaje es difícil a causa de las olas
Los tumultos que pasan
La apretura continua

Las plazas y avenidas populosas
Las procesiones con sus estandartes
Bajando por el iris hasta perderse
El rajah en su elefante de tapices
La cacería de leones en selvas de pestañas seculares

Las migraciones de pájaros friolentos hacia otras retinas
Yo amo mis ojos y tus ojos y los ojos
Los ojos con su propia combustión
Los ojos que bailan al son de una música interna
Y se abren como puertas sobre el crimen

Y salen de su órbita y se van como cometas sangrientos al azar
Los ojos que se clavan y dejan heridas lentas al cicatrizar
Entonces no se pegan los ojos como cartas
Y son cascadas de amor inagotables
Y se cambian día y noche

Ojo por ojo
Ojo por ojo como hostia por hostia
Ojo árbol
Ojo pájaro
Ojo río

Ojo montaña
Ojo mar
Ojo tierra
Ojo luna
Ojo cielo

Ojo silencio
Ojo soledad por ojo ausencia
Ojo dolor por ojo risa (OCC, 394-395).

se encabritan, en algunos films las imágenes se precipitan enlazadas en rápidas proyecciones que, por su multiplicidad y celeridad, dan como precipitado óptico bellas metáforas visuales” (13). Siete años después, el influyente crítico repite esta opinión en *La Gaceta Literaria*: “El cinema proyecta sus angulares rayos luminosos, sus imágenes palpitantes y su vital ritmo acelerador sobre nuestras letras de vanguardia. Elemento afín y generador, a veces, de la poesía novísima es el cinema: entre ambos hay una corriente osmósica de influencias y sugerencias” (Torre 1928, 7).

La yuxtaposición fundamental en el desarrollo de las tramas cinematográficas¹² explica que el español Antonio Espina confesara en su novela *Pájaro pinto* (1927) el deseo de “traer a la literatura los estremecimientos, el claroscuro (...) del cinema. Buscar una especie de proyección imaginista sobre la blanca pantalla del libro” (13). Sin embargo, este hecho no impedía que el autor fuera consciente de los peligros implícitos en esta práctica: “Lo peor es que el interés argumental se suele perder bajo el desafuero de la fotogenia y de la metáfora” (Espina, 13).

El nuevo lenguaje filmico provocó juicios encontrados entre los escritores. Si Luigi Pirandello condenaba en *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) el –para él– absurdo dinamismo del proyector para elogiar en cambio la lentitud de las tramas teatrales, Ramón Gómez de la Serna dedicaba encendidos elogios al arte nuevo en *Cinelandia* (1924) y Felisberto Hernández, que se ganó la vida poniendo música con su piano a las películas mudas, escribía: “Anoche llegué al cine cuando la cinta empezaba y fui sintiendo lo desconocido que me interesa mientras no percibí el plan de la película. También lo siento a veces a pesar del plan; y por esas pequeñas posibilidades, es que voy siempre al cine” (175).

Entre los autores de vanguardia, el cine mudo gozó de especial predicamento por alentar la fantasía en mayor medida que el sonoro. Como arguyó Edgar Neville, “el mudo es cine para gente con imaginación. El hablado es cine para explicar lo mismo que el mudo a las personas que carecen de ella” (García Jambrina, 15). Así lo señala también Román Gubern en *Proyector de luna*: “Uno de los argumentos esgrimidos con más reiteración en contra del nuevo cine sonoro era que la palabra hipotecaba el libérrimo juego de las imágenes mudas, su organización, su longitud, su montaje y su ritmo, es decir, que la literatura (verbal) avasallaba la poesía (visual)” (121).

Las declaraciones anteriores revelan la enorme contemporaneidad de *Cagliostro*, subtitulada por el propio autor como “novela-film” y descrita por él mismo, en la

¹² Así lo señala Roger Shattuck en *La época de los banquetes*: “El cine, al carecer de conjunciones subordinadas y de puntuación, excepto la lenta cadencia de los fundidos y las mezclas, es orgánicamente yuxtaposición” (275).

nota a la edición inglesa, como una obra solamente comprensible a través de los ojos¹³: “I believe that the public of today, which has acquired the cinema habit, may be interested in a novel in which the author has deliberately chosen words of a visual character and events that are best suited to comprehension through the eyes” (citado por Costa, 77).

Desde el prefacio, Huidobro asume las convenciones del cine mudo¹⁴. Para ello, propone un nuevo estilo de escritura nervioso y rápido, con empleo de planos cortos y cargado de energía. En paralelismo con la primera escena de *Un perro andaluz* (1929), que actúa como revulsivo del espectador al diseccionar un ojo humano¹⁵, Huidobro pide un receptor nuevo para su obra:

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

Así pues, lector, no vienes saliendo de una librería, sino que vas entrando al teatro. Te sientas en un sillón. La orquesta ataca un trozo de música que ataca los nervios. *Tan estúpido es... Y debe ser para que guste a la mayoría de los oyentes*. Termina la orquesta. Se levanta el telón, o mejor, se corren las cortinas y aparece:

CAGLIOSTRO

Por

Vicente Hudobro

etc., etc., etc., etc., etc.” (C, 41)¹⁶.

¹³ *Mirror of a Mage* apareció en 1931. Publicada por Houghton Mifflin en Nueva York y por Spottiswood en Londres, llegó a ser reseñada por *The New York Times* y gozó de un éxito de público muy alejado del fracaso de la novela en español. De Costa explica este hecho porque la edición inglesa iba acompañada de un prólogo que explicaba las intenciones del autor y por el menor hábito del cine entre los lectores hispanos (Costa, 80).

¹⁴ Como afirma de Costa, “la expresión inicial, con sus claves augurales referentes a la aventura a que va a referirse, es del mismo corte melodramático que los films de la primera época del cine mudo” (Costa, 90).

¹⁵ Román Gubern sintetiza las dos interpretaciones más frecuentes de la escena: “Para Jenaro Talens, el corte de ojo en la pantalla tacha y ciega el ojo del espectador, sustituyéndolo por el ojo (invisible) de la cámara. Y para Guillermo Carnero el ojo cortado supone un acceso a la visión interior y profunda, al mundo de los instintos” (Gubern, 398). Recordemos que la disección del ojo a través de una tijera se repite en *Spellbound* (1944), la magnífica película de Alfred Hitchcock en la que los sueños del protagonista vienen representados por decorados de Dalí.

¹⁶ Destaco en cursiva el rechazo huidobriano a la opinión de la mayoría, rasgo común entre los autores de vanguardia.

Se producirá así una apertura esencial de los ojos para el espectador, a partir de la cual la maravilla se hará cotidiana pues, como señala el propio Cagliostro, “nada es imposible” (C, 82).

Así se explica el interés del autor por incluir en la trama escenas fantásticas que, gracias a los recursos del cine, por fin podían ser visionadas: es el caso de la lectura telepática de una carta por parte de Lorenza¹⁷, de la visión del pasado por Eliane de Montvert¹⁸, de la proyección espacial del mago para salvar a unos amigos en Rusia mientras su cuerpo permanece en París¹⁹ o del repentino crecimiento de unas flores gracias a su magia²⁰. Se hace pues realidad lo que apunta John Berger en *Modos de ver*: “Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida (...). Lo visible es un invento” (13).

El argumento de la novela presenta una evidente relación con el cine de vanguardia²¹ y especialmente con las películas expresionistas alemanas. Destaca en este sentido el estrecho vínculo entre *El gabinete del doctor Caligari* (1920) y la novela de Huidobro, ligados incluso por el parecido fónico –Caligari y Cagliostro– del nombre de sus protagonistas. Pero existen otros nexos de unión entre el texto de Wiene y el huidobriano: la megalomanía de los hipnotizadores –que utilizan sus saberes para dominar a los demás–, la trágica historia de amor –por la que la protagonista está a

¹⁷ Un primer plano con superposición de imágenes y fundido permite el efecto descrito con precisión en la novela: “La cabeza de Lorenza se agranda a nuestros ojos, hinchada por la curiosidad general. Su rostro se torna fluídico y la carta toma el sitio de su frente de tal modo que se pueden ver por la transparencia las frases siguientes (...)” (C, 73).

¹⁸ “Puede verse en el rostro de la marquesa que la duda desaparece para dejar sitio al interés a medida que se acerca progresivamente a la pecera en la cual se ven aparecer dos hombres que se batían en un duelo a espada (...). 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” (C, 64).

¹⁹ “El mago se desdobra. 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” (C, 97).

²⁰ “Bajo sus manos [de Cagliostro] 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” (C, 122).

²¹ La estrecha relación entre literatura y cine llevó a Luis Buñuel a sugerir que este último fuera “instrumento de poesía, con todo lo que esta palabra puede contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea” (65-68).

punto de morir por orden del mago y a manos de un personaje inocente²²—, el halo de misterio que rodea las respectivas tramas y, lo que resulta esencial para nuestro análisis, la importancia que se concede a los ojos de los personajes, como demuestra el maquillaje y la luz con la que se destacan los de Cesare en la película.

Por otra parte, el cine se descubrió pronto como un arte total, capaz de comprender las más diversas manifestaciones estéticas²³. Este hecho explica que *Cagliostro* se inicie con “Preludio en tempestad mayor”, un título de claras resonancias musicales, y que a lo largo del texto el autor logre frases tan rítmicas e insólitas como las siguientes, claramente deudoras de la poética creacionista:

Una tempestad siglo XVIII retumbaba aquella tarde de otoño sobre la Alsacia adormecida, sobre la dulce Alsacia rubia a causa de sus hojas y de sus hijas (C, 45).

Toda esta página que acabamos de escribir está atravesada por un camino lleno de fango, de charcas de agua y de leyendas (C, 45).

El milagro tiembla como una araña inmensa. *Araignée du soir, espoir...* (C, 57)

La selva magnífica se queja agitada por el viento como un órgano o una gruta marina, se lamenta como si todos los niños perdidos llamaran a sus madres (C, 72).

²² La siguiente escena podría pertenecer perfectamente a la película de Wiene, si intercambiamos los nombres de Cagliostro por el de Caligari y el de Albios por Cesare:

Una vez en el laboratorio llama a Albios, le da un puñal, coloca sus manos sobre la cabeza del criado y, mirándole fijamente en los ojos, lo somete a su voluntad y le ordena:

-Anda al albergue de “La Estrella de Oro” y mata a Lorenza.

El cuerpo del hipnotizado se estremece en un violento sobresalto al oír la orden.

-No hay otro remedio –agrega Cagliostro–, obedece.

Albios sale, como un autómatas, caminando derecho detrás de sus ojos clavados (C, 127).

²³ Como señaló Melchor Fernández Almagro en “Literatura nueva. Datos y juicios generales”: “No se explicará bien el fenómeno literario de nuestros días, aquí y allá, quien prescinda de las formas determinadas por otras artes: la pintura, la música, la arquitectura, el cine (...) La verdad elemental de los vasos comunicantes no puede dejar de darse en las múltiples manifestaciones del carácter, de la sensibilidad de una época” (13).

2.2. LA MIRADA DEL NARRADOR

Cuando contamos una historia, focalizamos la vista sobre un determinado aspecto. Esto explica que la figura del narrador resulte especialmente significativa en relación con la poética de la mirada. Así lo reflejó Huidobro en su relato policial “El jardinero del castillo de medianoche”, que concluye cuando el narrador se esfuma sin dejar rastro –“Habiendo desaparecido *los ojos misteriosos* que seguían los crímenes, los crímenes también desaparecieron y todas las madres de familia pudieron dormir tranquilas” (OCC II, 1315, las cursivas son mías)– y así lo percibimos en *Cagliostro*, donde el narrador sigue los principios de la deshumanización del arte por su distancia ante los hechos que cuenta, su ironía, su rechazo de las descripciones y su proclividad a las reflexiones metaficcionales. Veamos estos aspectos en detalle.

Todo el que mira necesita alejarse del objeto en el que se fija. En *Cagliostro*, el narrador orienta nuestra percepción, contándonos la historia en presente –como si estuviera sucediendo en estos momentos–, evitando la omnisciencia y funcionando de este modo como una cámara que diera fe exacta de lo sucedido. Este hecho explica la importancia del “ojo de almendra” en la obra, que cierra o abre el punto de mira, controlando la desaparición gradual de una imagen –el fundido en negro es muy frecuente– y el paso a la siguiente. Los ejemplos de esta técnica se repiten en la obra:

Cagliostro aparece de pronto en el sendero hacia la carroza. A medida que se acerca parece que se agranda de un modo increíble. Llega, sube y la carroza parte al galope. Al fondo del camino, cuando está muy lejos, no se ve sino el pequeño tragaluz detrás, en forma de almendra, como un ojo sonriente entre la tierra y el cielo. Después una nube especial desciende hasta el suelo para ocultarla a la curiosidad humana (C, 51).

Cagliostro saluda con la mano a todos sus devotos y entra con los suyos en la carroza que parte seguida de toda la población.

Al salir de la ciudad la ruta se extiende en línea recta.

Al fondo de la ruta el sol poniente pálido y grande, parece tocar la tierra. La carroza de Cagliostro se aleja, se aleja, y allá en el horizonte se hunde en el disco del sol (C, 85).

Cagliostro aparece en el umbral de la puerta llevando en sus brazos el cadáver de Lorenza.

Desciende la escalinata y sube en la carroza. Albios salta detrás de él y el carruaje parte al trote pesado de sus caballos históricos.

Detrás, la casa arde. Grandes llamaradas van devorando todo y un humo negro sube al cielo.

Delante, una larga ruta se extiende hasta el horizonte.
 La carroza llega al fondo del camino. En la lejanía, la pequeña lumbrera del respaldo muestra su ojo en forma de almendra.
 Una nube cae lentamente hasta el suelo. El gran mago se pierde a los ojos del mundo detrás de esa nube misteriosa.

 ¿Qué pasó después? ¿A dónde fue a refugiarse? ¿Pudo vencer a la muerte?
 ¿Vive aún con los suyos en alguna parte?
 FIN (C, 136).

En la novela se produce la transposición icónica de que habla Jorge Monteleone en “Mirada e imaginario poético”, definida como “disposición y distribución de los signos en la página como proyección visual” (33). Así, cuando leemos “A la derecha del lector, la lluvia y la fragua activa de la tempestad; a la izquierda, una selva y colinas” (C, 45), la página en blanco se confunde con la pantalla cinematográfica, lo que lleva la obra a una nueva dimensión²⁴.

La colisión de escenas típica del montaje cinematográfico es reflejada a través de asteriscos:

Dejando tras ella una enorme nube de polvo, la carroza de la marquesa se aleja a todo galope por el camino de París.
 Desde lo alto de aquella colina puede verse la carroza hasta el momento en que desaparece en un recodo de la ruta (...).

 El pueblo de Estrasburgo llora la partida de su gran bienhechor.
 Ante la casa de Cagliostro una inmensa multitud se reúne triste e inconsolable.
 Las gentes del pueblo rodean aquí otro carruaje que espera a la puerta.
 Cuando Cagliostro aparece, seguido de Lorenza y de Albios, la multitud se agita, los hombres se descubren como cogidos por una mística devoción. Son numerosos los que se arrodillan, otros corren hacia el mago y besan el borde de sus ropas (C, 84)²⁵.

²⁴ Encontramos un ejemplo similar en el siguiente párrafo: “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” (C, 45). El efecto de los caballos sobre el receptor parece aludir al espanto que produjeron en los espectadores las primeras proyecciones filmicas.

²⁵ Se trata de un claro ejemplo de axonometría, descrita por Fernando Agrasar como “una perspectiva lineal en la que el punto de vista, esto es, la posición del espectador, se encuentra

La focalización se hace patente asimismo en frases que señalan hacia dónde debemos mirar: “La carroza llega delante de nosotros, muy cerca, a algunos metros de nuestros ojos” (C, 45); “Cagliostro no puede reprimir un movimiento de rabia, que sería imperceptible si no tuviéramos los ojos clavados en él” (C, 76); “Cagliostro, extenuado de fatiga, aparece ante nuestros ojos” (C, 112). Este recurso puede llegar incluso a la advertencia de las siguientes líneas: “Los que estudian Fisiognomía, ojo a la cabeza del profesor Lavater, inventor de la ciencia de conocer el carácter por los rasgos del rostro” (C, 97).

La ironía evita la empatía del lector con los personajes. De nuevo, los ejemplos de este recurso son numerosos: “Mi feo lector o mi hermosa lectora deben retroceder algunos metros para no ser salpicados por las ruedas de ese misterio que pasa” (C, 46); “[Quien haga el papel de duquesa rusa] no debe ser más hermosa que Lorenza, porque entonces la primera actriz protestaría” (C, 98). El propio narrador comenta su incredulidad ante lo que narra –“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” (C, 97)– y duda sobre el valor de algunas expresiones: “La paloma parte como una flecha; es decir, partiría como una flecha, si esta comparación no fuera demasiado usada” (C, 72).

El tono se mantiene en la presentación de los espacios: “A sus ojos aparece un gran salón de estilo Edad Media para cinema” (C, 48); “Un salón [el de Eliane de Montvert] más o menos como todos los grandes salones de la época, es decir, con un poco de más gusto que la mayoría de los salones de hoy, y con algunos muebles que harían la delicia y la fortuna de algún anticuario” (C, 132).

Este rasgo nos da pie para hablar de la postura huidobriana ante las descripciones, ya proclamada por el autor en sus manifiestos de 1925: “Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora” (OOCC, 228). Así se explican los escasos adjetivos del texto –recordemos el verso de su “Arte poética” “El adjetivo, cuando no da vida, mata” (OOCC, 255)–, el recurso al prosaico “etcétera” cuando se cansa de contar –“un monarca sobre el carro del Estado al borde del abismo de la Revolución, etc.” (C, 46)– y la concisión de sus apuntes, basados en pinceladas rápidas e interesados sobre todo en la actitud participativa del lector. Si el cuarto de Marcival es descrito como “un lecho, una mesa, muchos libros, una bujía sobre la mesa, un sillón, dos sillas y un ropero”, el dinamismo y la síntesis imperan

en el infinito y, por lo tanto, los rayos visuales son paralelos” (56). Gracias a ello se produce una visión múltiple, muy cercana al “tiempo visual” pedido por Delaunay en su defensa del simultaneísmo.

en los siguientes comentarios: “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” (C, 59); “En uno de los magníficos salones del príncipe, un gran salón del estilo (del estilo que más le guste al lector, a condición de que sea anterior a Luis XVI), Cagliostro reina en medio de sus admiradores” (C, 96); “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” (C, 127).

Finalmente, destaca el carácter metaficcional que adquieren en el texto los “párrafos-letrero” típicos del cine mudo. Los andamios de la escritura se revelan desde las líneas preliminares –“Luego aparece el subtítulo general, explicativo del argumento, y lo más breve posible” (C, 41)–, posibilitando la parodia del efectismo implícito en estos rótulos. Así lo demuestran las interrogaciones del final de la novela y las palabras con las que concluye el argumento preliminar: “La admisión en las sectas implicaba el más absoluto secreto (...) ¡Ay de aquel que lo divulgara!” (C, 43).

2.3. LA MIRADA DE CAGLIOSTRO

Pasamos a comentar la mirada de Cagliostro, personaje poseído por la pulsión escópica (Lacan) que vincula el hecho de ver a las nociones de “saber” y “poder”. De ahí su deseo por rebasar los límites del conocimiento y su intromisión en los destinos humanos, que solo puede ser reparada por un personaje cuyo nombre –Marcival– remite claramente al de Parsifal, el caballero que encontró el Santo Grial.

Mirror of a Mage identifica desde su título el ojo del protagonista con el espejo y la pantalla de cine²⁶. De este modo, se alude a su carácter de “ilusionista” por partida doble: Joseph Balsamo fue un reconocido hipnotizador y un claro precursor del cine al inventar la linterna mágica, artilugio con el que se paseó por las cortes europeas en medio de un halo de estupefacción y maravilla.

Sus ojos constituyen el verdadero *Leitmotiv* de la obra. En efecto, la suya es una mirada magnética, capaz de percibir lo invisible e influir en los hombres. Se trata de la *seconde vue* que definió Balzac en el conocido prefacio a *La peau de chagrin* (1831):

Les cinq sens qui n’en sont qu’un seul: la faculté de voir (...). Il se passe chez les poètes ou les écrivains réellement philosophiques un phénomène moral,

²⁶ Huidobro había simbolizado el dinamismo de la visión lírica con títulos tan significativos como “Los espejos sonámbulos” o *El espejo de agua*.

inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité de toutes les situations possibles; ou mieux encore, je ne sais quelle puissance qui les transporte là où ils doivent être, où ils veulent être. Ils inventent le vrai... (15).

Siguiendo las convenciones del cine mudo, Cagliostro aparece en la escena inicial envuelto en el misterio y lanza al lector una mirada que lo dice todo:

La extraña portezuela del extraño carruaje cruje al abrirse lentamente y un hombre *cubierto con 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.

¿Habéis visto sus ojos? Sus ojos fosforescentes como los arroyos que corren sobre las minas de mercurio; sus ojos de repente han enriquecido la noche, ellos son la única luz en el fondo de su propia existencia. *Miradlos bien porque esos ojos son el centro de mi historia* y han atravesado todo el siglo XVIII como un riel electrizado (C, 46, las cursivas son mías).

Los ojos del mago cumplen con el principio de fascinación, al capturar la atención de todo lo que se mueve²⁷. Así ocurre en la siguiente escena:

La paloma en el cielo es el 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 siente cogida de un vértigo especial, desconocido, pierde la orientación, atraída por la fuerza del mago, se precipita descendiendo rápidamente por el camino de su mirada, como si la hubiera alcanzado una bala (C, 73).

Consciente de la importancia de la mirada, no es extraño que el personaje espectacularice sus entradas en escena –“aparece en el umbral misterioso y sonriente, contemplando el efecto producido por su aparición” (C, 61)– ni que sepamos de su triunfo final a través de sus pupilas: “Cagliostro levanta la cabeza y en sus ojos vuelve a brillar otra vez el antiguo orgullo, la voluntad de hierro, y una nueva esperanza nacida de una idea súbita” (C, 135).

²⁷ La fascinación del texto viene dada porque, tal como señaló Jean Starobinski en *L'oeil vivant*, la posibilidad fantástica sobrepasa una insuficiencia de la realidad (12).

El carácter excepcional de un hombre “que viene del fondo de la historia” (C, 37)²⁸ queda fuera de toda duda. De hecho, las conocidas palabras que Joseph Balsamo pronunciara en la realidad quedan recogidas en el prefacio de la obra:

Yo no soy de ninguna época ni de ningún sitio. Fuera del tiempo y del espacio mi ser espiritual vive su eterna existencia y si me hundo en mi pensamiento remontando el curso de las edades, si yo tiendo mi espíritu hacia un modo de existencia alejada de aquel que vosotros percibís, yo llego a ser el que deseo... Juzgad mis costumbres, es decir mis actos, decid si ellas son buenas, si vosotros habéis visto otras de más potencia; entonces no os ocupéis de mi nacionalidad, ni de mi rango, ni de mi religión (C, 35)²⁹.

²⁸ Así lo leemos en el prólogo de la novela: “Solamente he querido contar en un negro tono menor, su vida y su leyenda en Francia ¿De dónde venía? ¿A dónde iba? Son cosas que él siempre deseó dejar en el misterio. El autor ha querido respetar este deseo” (C, 34).

²⁹ Véase la estrecha relación existente entre el parlamento citado y las imágenes utilizadas por Huidobro en su poema “El paso del retorno”, cuyos versos más significativos reflejo en cursiva:

(...) Guiado por mi estrella
 Con el pecho vacío
 Y los ojos clavados en la altura
 Salí hacia mi destino (...)
 Oh mis amigos aquí estoy
 Vosotros sabéis acaso lo que yo era
 Pero nadie sabe lo que soy
 El viento me hizo viento
 La sombra me hizo sombra
 El horizonte me hizo horizonte preparado a todo (...)
Oh poeta esos tremendos ojos
 Ese andar de alma de acero y de bondad de mármol (...)
Y si mis ojos os dicen
Cuánta vida he vivido y cuánta muerte he muerto
 Ellos podrían también decirnos
 Cuánta vida he muerto y cuánta muerte he vivido.

(...) *Mis ojos dicen a aquellos que cayeron*
 Disparad contra mí vuestros dardos
 Vengad en mí vuestras angustias
 Vengad en mí vuestros fracasos
 Yo soy invulnerable
 He tomado mi sitio en el cielo como el silencio (...)

De este modo se explican sus sentencias cristológicas –“Ego sum qui sum” (C, 48); “Levántate y anda” (C, 57)–, su aura de santidad –“Un halo de milagro rodea la casa” (CC, 55)– o su salvación final pese al castigo que debería haber recibido de los Rosacruces. Ajeno a las cárceles de la Inquisición en las que el personaje real terminó sus días, el mago ficticio se descubre como un *alter ego* de Huidobro –quien siempre se identificó con personajes cercanos al *Übermensch* nietzscheano como Adán, Mío Cid Campeador o Gilles de Raiz–, cuestiona los valores morales, desbarata el orden social y, finalmente, desaparece para entrar en el reino de la leyenda. Su último gesto en la novela resulta especialmente significativo en este sentido:

En su laboratorio Cagliostro amontona en el suelo sus papeles secretos, sus libros raros, sus manuscritos maravillosos. Abre el armario, coge un frasco y vierte el contenido sobre los papeles. Una llama se levanta consumiendo todos sus tesoros, consumiendo el último gesto de angustia que quedaba en sus ojos, como si quisiera borrar todo un pasado tempestuoso (C, 135)³⁰.

2.4. LA MIRADA DE LOS OTROS PERSONAJES

La mirada también subraya el carácter de los otros personajes de la novela. Entre ellos sobresale Lorenza por su papel de *medium*: “Como movida por un resorte Lorenza se levanta, coge el brazo de Cagliostro y lo arrastra hacia la ventana que ella

¡Oh vosotros! ¡Oh mis buenos amigos!
 (...) *los que habéis contemplado mis ojos*
 ¿*Qué habéis contemplado?* (...)
 Ahora sé lo que soy y lo que era
 Conozco la distancia que va del hombre a la verdad (...)
Vuestro tiempo y vuestro espacio
No son mi espacio ni mi tiempo
 (...) He aquí los signos
 ¡Cuánto tiempo olvidados!
 Pero entonces amigo ¿qué vas a decirnos?
 ¿Quién ha de comprenderte? ¿De dónde vienes?
 ¿En dónde estabas? ¿En qué alturas en qué profundidades?
 Andaba por la Historia del brazo con la muerte (...) (OCC II, 345).

³⁰ Este gesto de superioridad nos hace recordar lo que señaló Marc-Alain Ouaknin en *Le livre brûlé*: “La textualité se trouve *coupée, séparée*, par deux blancs, l’un d’ouverture et l’autre de fermeture. Un texte est l’entre-deux-vides” (408). Seguramente, el mago recobra la tranquilidad al reencontrarse con el vacío.

misma abre. Lorenza mira hacia el cielo. Ha visto. Cagliostro mira y ve también” (C, 72).

Pero en la italiana destaca especialmente su condición de objeto de deseo³¹. A medio camino entre la *donna angelicata* y la *belle dame sans merci* y claramente vinculada a la loca protagonista de *El gabinete del doctor Caligari*, no devuelve las miradas de su marido, a las que intenta sustraerse en todo momento. Este hecho niega la posibilidad del amor, ya que, como señaló Lacan en la novena lección de sus *Seminarios*, en la pasión erótica uno quiere ser visto por el otro para convertirse en objeto de deseo (Lacan 123). La de Lorenza es, por consiguiente, una mirada distraída, que solo cambia cuando adquiere el valor suficiente para suicidarse: “Lorenza pasea una mirada por el laboratorio de Cagliostro. *Sus ojos brillan al ver sobre la mesa el puñal que brilla tanto como sus ojos. Una súbita decisión aparece en su mirada.* Corriendo atraviesa su alcoba, entra en el gabinete del mago, coge el puñal y con una energía feroz se lo entierra en el corazón” (C, 130, las cursivas son mías).

En otras ocasiones, los ojos fungen como “mirilla del corazón” –es el caso de los enamorados Eliane de Montvert y Rolland³²– o como reflejo de la ilusión colectiva ante los prodigios del mago –“Toda la ciudad no hace más que hablar de él y el relato de sus maravillas llena de piedras preciosas los ojos de los ciudadanos” (C, 55)–, lo que demuestra una vez más la importancia de la mirada en el texto que comentamos.

CONCLUSIÓN

Llegamos así al final de nuestro análisis con la idea de que *Cagliostro* ha logrado transformar la mirada del lector. No podemos sino sentir admiración³³ ante una obra que aúna cine y poesía, que funde página y pantalla y que se constituye en un verdadero placer para los sentidos. No queda pues sino concluir mi trabajo con una cita de Rosamel del Valle que, sin duda, hubiera suscrito Vicente Huidobro: “Mis ojos transforman estas cosas y estos sucesos sin el sentido que representan. Y es que mis ojos viven en su labor de sorpresa libre y sin derrota (...) Ojo que no sobresalta es ojo perdido” (17).

³¹ La autoscopia masculina se hace patente en *Cagliostro*, que sin duda podría suscribir los hermosos versos de *Árbol adentro*: “Inaccesible si te pienso, con los ojos te palpo, te miro con las manos...” (O. Paz 78).

³² El nombre de este último remite, obviamente, al *Orlando enamorado* de Boyardo.

³³ El verbo *admirar* resulta especialmente adecuado para caracterizar la novela huidobriana, ya que en su base etimológica –*mirari*– se encuentra el concepto de mirada.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA.VV. *Some Imagist Poets*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1915.
- Agrasar, Fernando. "Huidobro y la axonometría. La clave visual de la vanguardia". Valcárcel, Eva, ed. *Huidobro. Homenaje (1893-1993)*. A Coruña: Universidad de A Coruña, 1995. 50-63.
- Apollinaire, Guillaume. "La pintura cubista" (1913): <http://www.ideasapiens.com/textos/Arte/manifiestocubista.htm> (15/11/2005).
- Balzac, Honoré de. *La peau de chagrin* [1831]. Paris: Gallimard, 2003.
- Benko, Susana. *Vicente Huidobro y el cubismo*. México: FCE, 1993.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Buñuel, Luis. *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Páginas de Espuma, 2000.
- Cabrera Olea, Roberto. "A ojos cerrados. Cretástasis del ser humano en imagen" (2003). *A parte Rei*, 23: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page33.html> (12/11/2005).
- Calvino, Italo. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Roma: Garzanti, 1988.
- Costa, René de. "Cagliostro: una novela filmica". *En pos de Huidobro*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978. 77-89.
- Diego, Gerardo. *Biografía incompleta (1925-1967). Poesía de creación*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- . *Imagen* [1922]. Madrid: Aguilar, 1988.
- Domenchina, Juan José. "Poetas españoles del 13 al 31". *El sol*, 12 y 13 de marzo, 1933, 8.
- Espina, Antonio. *Pájaro pinto* [1927]. Madrid: Ediciones Libertarias, 1992.
- Fernández, Teodosio. "Huidobro ante los límites del misterio". Valcárcel, Eva, ed. *Huidobro. Homenaje (1893-1993)*. A Coruña: Universidad de A Coruña, 1995. 105-115.
- Fernández Almagro, Melchor. "Literatura nueva. Datos y juicios generales". *La Gaceta literaria* 79 (1929): 13.
- García Jambrina, Luis. "La elocuencia del cine mudo: cine y poesía en Rafael Alberti". *Clarín* 20 (1999): 19.
- Goic, Cedomil. "La poesía visual y las vanguardias históricas 1. Vicente Huidobro". *Qui-mera* 220 (2002): 68-79.
- Gubern, Román. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Hernández, Felisberto. "Manos equivocadas" [1946]. *Obras completas*. Vol. 3. Montevideo: Arca, 1967.
- Huidobro, Vicente. *Mirror of a Mage*. Londres: Spottiswood, 1931.

- *Cagliostro* [1934]. Santiago: Editorial Universitaria, 1997.
- *Obras Completas*. Braulio Arenas ed. Santiago: Zig-Zag, 1964.
- *Cagliostro de Vicente Huidobro*. Jorge Montealegre y Máximo Carvajal, eds. Santiago de Chile: Ministerio de Educación, 1997.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1965]. Paris : Seuil, 1973.
- Monteleone, Jorge. “Mirada e imaginario poético”. Spiller, Rolland e Yvette Sánchez, eds. *La poética de la mirada*. Madrid: Visor, 2004. 27-35.
- Núñez Artola, María Gracia. “Aspectos formales en la novela de vanguardia: *Cagliostro*, de Vicente Huidobro”. (200-) *Espéculo* 25: [http:// www.ucm.es/info/especulo/numero25/cagliost.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/cagliost.html) (12/11/2005).
- “Vicente Huidobro y el cine: vanguardia y creacionismo” (2004). *Everba* 13: http://www.everba.org/spring04/huidobro_mariagracia.html (12/11/2005).
- Ouaknin, Marc-Alain. *Le livre brûlé: Philosophie du Talmud*. Paris : Lieu Commun, 1993.
- Paz, Octavio. *Árbol adentro*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Paz, Octavio y Julián Ríos. *Solo a dos voces*. Barcelona: Lumen, 1953.
- Paz Soldán, Edmundo. “Vanguardia e imaginario cinematográfico: Vicente Huidobro y la novela-film”. *Revista Iberoamericana* 68 (198) (2002): 153-163.
- Pérez López, María de los Ángeles. *Los signos infinitos. Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro*. Lleida: Universidad de Lleida-AEELH, 1998.
- Pirandello, Luigi. *I quaderni di Serafino Gubbio, operatore* [1915]. Roma: Garzanti, 1993.
- Reverdy, Pierre. “L’image”. *Nord-Sud* 13 (1918): 7-8.
- Rojas Jiménez, Alberto. “Vicente Huidobro: París, 1924”. (1924): <http://www.vicente-huidobro.uchile.cl/entrevista6.html> (12/11/2005).
- Shattuck, Roger. *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Visor, 1991.
- Starobinski, Jean. *L’oeil vivant*. Paris: Seuil, 1971.
- Torre, Guillermo de. “Cinegrafía. El cine y la novísima literatura: sus conexiones”. *Cosmópolis* 33 (1921): 12-14.
- “Cinema y novísima literatura”. *La Gaceta Literaria* 43 (1928): 7.
- Teitelboim, Volodia. “La generación del 38 en busca de la realidad chilena” [1958]. *Atenea* 471-472 (1995): 105-112.
- Valle, Rosamel del. *País blanco y negro* [1929]. *Antología*. Caracas: Monte Avila, 1976.
- Yúdice, George. *Vicente Huidobro y la motivación del lenguaje*. Buenos Aires: Galerna, 1978.

RESUMEN / ABSTRACT

En el presente artículo se destaca la importancia de la imagen en la obra de Vicente Huidobro a partir del análisis de la novela *Cagliostro*, comenzada en francés en 1921, publicada por primera vez en inglés con el título de *Mirror of a Mage* (1931) y editada en español en 1934. Concebida en principio como guión cinematográfico, en ella se aúnan cine y poesía y se dan cita algunos de los rasgos fundamentales de la poética huidobriana: su reconocido interés por las ciencias ocultas, su megalomanía, su interés por las nuevas tecnologías y, por encima de todo, su elaboración de imágenes sorprendentes y novedosas.

PALABRAS CLAVE: Vicente Huidobro (1893-1948), *Cagliostro* (1934), *Mirror of a Mage* (1931), novela-film, cine y poesía, megalomanía, ciencias ocultas, nuevas tecnologías, imágenes

NON SERVIAM, OR THE NEW IMAGE: CAGLIOSTRO, BY VICENTE HUIDOBRO

I highlight the importance of the visual image in Vicente Huidobro's work by way of an analysis of the novel Cagliostro, begun in French in 1921, first published in English with the title Mirror of a Mage (1931), and finally published in Spanish in 1934. Conceived in theory as a movie script, it blends together poetry and cinema together and echoes some of the defining characteristics of Huidobro's poetics: his interest in the occult sciences, his megalomania, his interest in new technologies, and, above all, his elaboration of new, unprecedented and surprising images.

KEY WORDS: Vicente Huidobro, Cagliostro (1934), Mirror of a Mage (1931), cinema and poetry, megalomania, occult sciences, new technologies, images.

Recibido el 12 de mayo de 2008

Aceptado el 30 de mayo de 2008