



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL GÉNESIS DE LA PALABRA:
LA INFLUENCIA DE LA CÁBALA Y LA ALQUIMIA EN LA NOVELA-FILM
CAGLIOSTRO DE VICENTE HUIDOBRO

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
ANDREA AMPARO ABARCA OROZCO

TUTOR DE TESIS:
DRA. MARÍA CAROLINA DEPETRIS
CENTRO PENINSULAR EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

CD. UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE DE 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Vicente Huidobro

©Ilustración Fco. Curihuinca

Índice

Agradecimientos, 6.

Introducción, 9.

Capítulo I. Antecedentes de la alquimia y la cábala

1.1 La alquimia, 12.

1.2 La cábala, 30.

1.3 El ocultismo en el romanticismo, posromanticismo y modernismo, 41.

Capítulo II. Vicente Huidobro: las vanguardias y el ocultismo

2.1 El espíritu renovador de las vanguardias, 57.

2.2 El *fiat lux* del creacionismo, 72.

2.3 Creacionismo y ocultismo en relación con las vanguardias, 86.

2.4 Índices alquímicos y cabalistas en la vanguardia creacionista latinoamericana,
108.

Capítulo III. *Cagliostro*: entre la alquimia y la cábala.

3.1 Lecturas críticas sobre *Cagliostro*, 132.

3.2 Historia detrás de la novela-film *Cagliostro*, 138.

3.3 La metáfora de *Cagliostro* en Vicente Huidobro, 153.

3.4 Análisis de *Cagliostro*: rastros alquímicos y cabalísticos, 170.

Conclusión, 208.

Bibliografía, 217.

Anexos, 225.

A mis padres, quienes jugaron a ser dioses con el pneûma

A mis hermanas, dádivas de la palabra fundadora

Agradecimientos

Quizás esta sea la parte más compleja de una tesis porque el tiempo que cada pensante emplea para tejer sus ideas, es equivalente a la cantidad de personas que van y vienen a lo largo de la gestación del proyecto. La lista, algunas veces, podría tornarse interminable por lo que cada ser humano cercano al círculo de amistad pudo haber aportado en mayor o menor medida. Para concluir este trabajo de investigación tuve que enfrentar algunos obstáculos a nivel académico y emocional, pero de no haber sido por eso, yo no estuviera aquí reconociendo mi crecimiento.

En primera instancia deseo agradecer a Dios, el poeta más creacionista de todos, por permitirme la oportunidad de conocer sus bondades por medio del lenguaje lírico, desde donde siempre me asombra. A mis padres, María Elena Orozco Morales y José Andrés Abarca Escobar, porque en ningún momento me han dejado a la deriva en mi preparación profesional; ellos, más que cualquier residente terrenal, saben y comprenden los anhelos que guardo en mi interior, además de ser mis principales maestros de vida. A ellos les debo mi integridad y la enseñanza de no flaquear ante las adversidades. De la misma manera, agradezco a mis hermanas Elena y Donají, piezas claves en esto porque siempre me incentivaron a seguir adelante para que este proyecto no quedara inconcluso. También deseo hacer mención especial a mi abuela Hilda Escobar, porque estuvo al pendiente de mí desde que comenzó la maestría: su amor y ternura constantes fueron y son aún mis alicientes.

Sin embargo, buena parte de los agradecimientos se los debo a la Dra. María Carolina Depetris, adscrita al Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ya que de no haber sido por ella, este barco se hubiese perdido en la inmensidad de los océanos. Su función en este trabajo de

investigación fue como la de un faro. A ella le agradezco la dirección óptima de esta tesis, pero sobre todo, el que haya tenido la paciencia y la disposición de atenderme en los momentos requeridos. La Dra. Carolina Depetris tuvo sensibilidad para externar sus opiniones, las cuales fueron oportunas, acertadas y constructivas. Su agudeza metodológica fue formidable porque supo redirigir la tesis en poco tiempo, razón por la cual pude culminar.

Asimismo, quiero hacer mención especial al sínodo conformado por la Dra. Alejandra Amatto, el Dr. Rafael Mondragón (ambos de la UNAM) , el Dr. César Núñez de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y el Dr. Patricio Lizama de la Pontificia Universidad Católica de Chile, porque con sus recomendaciones metodológicas, opiniones de forma y fondo y sugerencias de lectura, la tesis tuvo mejoría. Cada uno de ellos mostró interés y capacidad académica en sus aportes.

De igual forma, agradezco a Vicente García-Huidobro, nieto del poeta y presidente de la Fundación Vicente Huidobro ubicada en Santiago de Chile, por aceptar mi postulación de estancia de investigación en las instalaciones que preside. También extendiendo mi gratitud hacia el personal que labora en el lugar, específicamente a Manuela Salcedo García-Huidobro (nieta del vate chileno), Néstor González, Macarena Cebrián López (especialistas en la obra del creacionista) y a la secretaria Claudia Navarro, por proporcionaron amablemente todo el material referente a *Cagliostro* conservado en el Archivo y Centro Documentación de la fundación. Además, en esta lista, debo mencionar a Bernardo Baltiansky Guinsein, excelente guía del Museo Vicente Huidobro en Cartagena de Chile, hombre sumamente versado en la biografía del escritor.

Por último, agradezco a dos amigos entrañables, al Mtro. Ricardo Valadez, porque en un momento crítico me auxilió con la lectura del primer capítulo, quien a su vez me externó

sus impresiones y al Mtro. Nicolás Llantén por su precisión y ubicación en datos de contexto historiográfico respecto al movimiento futurista en Italia.

De esta manera, finalizo los agradecimientos con las personas que tuvieron participaciones directas con la tesis, no sin antes aclarar que hubieron otras que con sus palabras de aliento y curiosidades respecto al tema, me impulsaron a continuar con mis hallazgos. Después de todo, me siento dichosa porque la vida alineó todo en su momento para que este tren con dirección al sur, no se detuviera a mitad del camino.

Introducción

El abordaje de las expresiones artísticas relacionadas a la filosofía, al esoterismo y al resto de la erudición que comprende el arte hermético¹ no es un tema sencillo, sobre todo porque quien investiga debe recurrir a textos antiguos que son difíciles de conseguir, o en todo caso, consultar material bibliográfico que contengan investigaciones de soporte científico (por así decirlo), ya que muchas estanterías de literatura ocultista están plagadas de libros pseudomísticos que desvirtúan el campo de conocimiento. La o el investigador debe ser lo suficientemente meticuloso para seleccionar textos teóricos que le ayuden a hacer lecturas académicas propias.

Actualmente y por fortuna, existen numerosas obras formales que dan cuenta del acontecer histórico y funcional del ocultismo, y pese a que el corpus es extenso, el yacimiento jamás se agota: siempre hay puntos poco estudiados y es ahí donde todavía se puede hallar oro y piedras preciosas en bruto. Sin embargo, este asunto es cada vez más interesante cuando el esoterismo penetra en la literatura siendo éste el motivo para crear una novela, un ensayo, una obra poética o una de teatro o, incluso, toda una estética. Vicente Huidobro, como otros escritores, logró establecer el vaso comunicante entre la ficción y la sabiduría hermética: el creacionismo huidobriano y la novela-film *Cagliostro* dan cuenta de ello. La incursión del poeta chileno en las vanguardias europeas y su adherencia a la masonería provocaron que su

¹ Para ir definiendo el campo de investigación, me enfocaré en la siguiente acepción de *hermetismo* inspirada en la figura de Hermes Trismegisto (mencionado más adelante), de quien se desprenden ciertos tratados filosóficos y religiosos heredados de generación en generación desde Oriente en forma secreta: “Una escuela de filosofía, la escuela hermética o comunidad de los herméticos, o sea, de aquellos adeptos y creyentes cuya fuente de inspiración y eje de establecimiento comunitario tradicional es Hermes Trismegisto, el Hermes o Mercurio egipcio, es decir, Thoth” (Francisco García Bazán, *La religión hermética. Formación e historia de un culto de misterios egipcio*. Argentina, Lumen, 2009, p. 152).

interés por la cábala, la alquimia, la quiromancia, entre otros saberes incrementara. Opinaba que le parecían extraordinarias a la creatividad por la posibilidad de mundos a los que se accede desde la instancia lingüística: creía firmemente que la palabra es análoga a la fricción constante de partículas en el éter que ardieron para dotar de vida al universo.

Vicente Huidobro es de esos genios que nacen cada siglo para revelar lúcidamente que es viable formular teorías estéticas que desembocan en la destrucción o desmembración gramatical o conceptual de la palabra: el caos lingüístico. Su legado, en especial los manifiestos, sientan las bases de su estética ontológica respecto a lo que para él era el oficio de la escritura. Sus máximas fueron trasladadas al plano de la realización y así nació *Cagliostro*. Patricio Lizama expresa que Huidobro aprovechó la enigmática vida de Giuseppe Balsamo, un personaje de quien todavía se desconocen varios detalles biográficos, para crear una novela que rellena los intersticios vacíos en la vida del mago.² Asimismo, dada la predilección del vate chileno por los tópicos ocultos del cosmos vistos desde el esoterismo, hablar de Cagliostro fue también una justificante para vaciar sus respectivos conocimientos, además de sentir afinidad con el médico alquimista.

Es por ello que el objetivo principal de la presente tesis consiste en localizar y analizar los símbolos y elementos estratégicos de la cábala y la alquimia que coinciden con la palabra inventora aplicada a la vanguardia creacionista y, en particular, a la novela-film *Cagliostro*. La metodología trazada para llegar al origen palabrístico consistirá primero en hacer un recorrido histórico breve sobre los antecedentes de la cábala y la alquimia, para después ver de qué manera el ocultismo permea en la literatura del romanticismo y posromanticismo europeo, así como la filtración esotérica en el modernismo, a partir de los nexos de los

² Patricio Lizama, “Las interrogantes de un mago”, *El Mercurio* (Suplemento), 24 de enero de 1998, p. 7.

escritores latinoamericanos con la cultura europea. En segundo término, para ir aproximándome al objeto de estudio, estableceré los vínculos de Vicente Huidobro con algunas vanguardias y el ocultismo en el siguiente sentido: bosquejo contextual político, social y cultural en el que germinaron las vanguardias; definición y funcionamiento del creacionismo; identificación de rasgos ocultistas en las vanguardias europeas con las cuales tuvo contacto, así como la selección y examen de índices alquimistas y cabalistas en los manifiestos creacionistas apegados al tratamiento del *logos* fundacional. Finalmente, habiendo extraído los elementos precisos, demostraré cómo conceptos, símbolos y elementos derivados de la sapiencia esotérica como, por ejemplo, *analogía* o *correspondencia*, *insuflación* o *pneûma*, *transformación* o *transmutación*, *sentido de totalidad* y el *absoluto* ayudan a la configuración de la novela-film *Cagliostro*. Para ello, expondré el surgimiento y la polémica de la obra, explicaré quién fue Cagliostro, relataré cómo llegó el hechicero siciliano a la vida de Vicente Huidobro y, por último, describiré, interpretaré y analizaré algunos signos ocultistas sugeridos en la novela visual. Así, bajo la mencionada estructura, pretendo demostrar cómo la cábala, la alquimia y las ciencias ocultas en general alimentan la poética creacionista de Vicente Huidobro.

Capítulo I

Antecedentes de la alquimia y la cábala

El presente capítulo tiene la finalidad de exponer los antecedentes de la alquimia y la cábala, haciendo una síntesis histórica de ambas ramas en sus más álgidas expresiones, partiendo desde la indagación de una raíz etimológica, el origen y la conceptualización de cada rama ocultista, para exponer los ejes bajo los cuales se regirá la investigación. Asimismo, se hará mención de los precedentes del ocultismo en el romanticismo, posromanticismo y modernismo latinoamericano. Esto se hará con el objetivo de trazar el sendero que llevará a develar los rasgos alquímicos y cabalísticos de la novela-film *Cagliostro*, obra controvertida de Vicente Huidobro.

1.1 La alquimia

El término alquimia tiene raíces difusas. La misma tradición se encargó de cubrirla de misterio. Sus iniciadores buscaron revestirla de un misticismo impenetrable. Por ello, al tratar de exponer un análisis etimológico de la palabra, el lector se encuentra con diversas acepciones que aluden a distintas culturas ubicadas en diferentes etapas históricas. Dichas explicaciones podrían causar confusión. Llegar al origen del término es una labor compleja porque no existe una precisión, sólo aproximaciones.

De acuerdo con Luis E. Íñigo Fernández,¹ la palabra alquimia proviene del árabe *al-kimia*, de donde se derivó el término de la ciencia que hoy se conoce como química.² Sin

¹ Cf. *Breve historia de la alquimia*. España, Ediciones Nowtilus, 2010, p. 30.

² Algunos aseguran que la alquimia es la madre de la química moderna porque introdujo las primeras herramientas de trabajo. Los instrumentos fabricados por la alquimia fueron decisivos, ya que se mencionan

embargo, el autor anterior menciona otras raíces planteadas. Tal es el caso de la expresión egipcia *kimia*, transformada en *kemt* o *kemet*, traducido como ‘tierra negra’, nombre por el que los antiguos egipcios describían la atmósfera de su territorio, para resaltar las propiedades fértiles de la zona irrigada por las corrientes del río Nilo, contrastándola con el resto del desierto del Sahara. Por tanto, en un lenguaje figurado, alquimia se traduciría como ‘arte egipcio’, o de forma más lírica, ‘arte del país de la tierra negra’.³

Si de buscar un personaje legendario se tratara para justificar la génesis de la doctrina, Fulcanelli, autor alquimista del siglo XX, declara que Pierre-Jean Fabre vincula el nombre de la doctrina con Cam, desde la locución *alchamie*, en su obra *L’Abregé des Secrets Chymiques*.⁴ Por su parte, Jean François Champollion enlaza la misma expresión (*chemi*) con ‘tierra de Cam’.⁵

Otros autores apuestan por una raíz griega de la palabra. Por ejemplo, Isaac Asimov⁶ y Luis E. Íñigo⁷ explican una teoría más actual de la expresión *khemeia*, procedida de *khumus*, caracterizada por referirse a la savia o al jugo de las plantas, interpretación de ‘arte de extraer jugos’: este sentido figurado alude al hecho de que un metal es análogo a un vegetal o un fruto porque es un elemento al que también se le puede extraer el concentrado o la

aproximadamente ochenta artefactos químicos en documentos antiguos que ayudaron a perfeccionar los métodos de destilación: el método de vapor inventado por María la Judía, llamado ‘baño María’, es un ejemplo de esto (Pamela H. Smith, “Alquimia”, en: *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética*, eds. Claus Priesner y Karin Figala. España, Herder, 2001, p 47). Por consiguiente, F. Sherwood Taylor, agrega que además de los hornos, los alquimistas instauraron las lámparas, los baños de ceniza, camas de estiércol, crisoles, platos, vasos, frascos, morteros, filtros, alambiques, entre otros (Cf, *Los alquimistas. Fundadores de la química moderna*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p 51).

³ L.E. Íñigo, *op. cit.*

⁴ Fulcanelli, *Las moradas filosóficas*. España, Plaza & Janés, 2000, p. 39.

⁵ Luis Silva Mascuñana, *Alquimia. Tras la piedra filosofal*. España, Glyphos, 2012, p. 22.

⁶ Cf, *Breve historia de la química. Introducción de las ideas y conceptos de la química*. España, Alianza Editorial, 2003, p. 10.

⁷ Cf, *op. cit.*, p. 31.

esencia, con la finalidad de obtener oro, plata o cualquier otro mineral.⁸ En otro sentido, al reemplazar la planta por un metal, *khemeia* toma un giro distinto; esta misma locución se vincula con el verbo *chyma* que significa ‘fundir’,⁹ bajo este plano, el vocablo tendría conexión con actividades metalúrgicas. En este tenor, Isaac Asimov, apunta que *khemeia* es la fundadora del término química.¹⁰

Luis Silva¹¹ encontró en los estudios de Marcelin Berthelot que probablemente el término emana de un libro antiguo intitulado *Chema*, en el que se incluye la enseñanza de la doctrina. Dicho supuesto, Berthelot lo sustrajo de la obra *Imouth*, atribuido a Zósimo de Panópolis. A su vez, *Chema* puede hallarse como *Chemi* (nombre de un papiro) en las inmediaciones de Egipto.¹²

En cuanto al origen de la práctica alquímica, la versión más aceptada se ubica en la geografía dorada del antiguo Egipto. Acoto esto porque hay líneas de investigación que sugieren que pudo haber germinado en China o India, con técnicas e ideales análogos. Pero antes de comenzar la revisión por los lindes del río Nilo, es menester conocer que las raíces de la alquimia se corresponden con el primer acercamiento al material meteórico y las manifestaciones de la metalurgia.

La historia de la alquimia es interpretada como un desarrollo de fenómenos espirituales y químicos que vinieron ampliándose desde la antigüedad. Hay exploraciones que relacionan los albores de esta doctrina con los primeros avistamientos de meteoritos. Este hecho es tomado en cuenta porque los sideritos están compuesto principalmente de hierro y níquel.

⁸ En la antigüedad, probablemente, la asociación devenía del vínculo de los metales con el reino vegetal por su formación en las capas subterráneas. La tierra era el símbolo del vientre femenino, es decir, el horno de los herreros por su cavidad y calidez. Debido a esto, la relación de los minerales con la fertilidad fue muy cercana.

⁹ I. Asimov, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ *Cf, op. cit.*, p. 22.

¹² *Idem.*

Tal dato no puede ignorarse, ya que proporciona información valiosa sobre la primera cercanía de los individuos con los minerales. Dicho acontecimiento, posiblemente, reforzó el desarrollo de la metalurgia en tres puntos estratégicos: Turquía, China y América.

Según Mircea Eliade, el fenómeno de los cuerpos celestes venidos del cielo provocó anonadamiento en los primitivos. Era natural que vincularan las piedras de lo alto con principios mágicos, sacros y divinos. Cuando los primeros hombres descubrieron la firmeza y el filo de las rocas, no desaprovecharon el material y comenzaron a fabricar lanzas para la cacería. Entre los diversos usos del material meteórico, los fragmentos de piedra fueron elementos esenciales para la iniciación chamánica en la cultura australiana, norteamericana, africana, entre otras. Se crea un vínculo entre hombre y cielo, de tal modo que al chamán le es revelado el estado del enfermo, a través de las piedras o cuarzos. La existencia del hierro procedente de la bóveda celeste causó conmoción en la humanidad. Sin embargo, cabe aclarar que el empleo del metal en una vasta parte del orbe, no propició una Edad de Hierro, sino hasta centurias posteriores.¹³

Las figuras que tomó el hierro en sus primeras manifestaciones fueron puntas de lanza, estatuillas, amuletos y ornamentos conservados en las civilizaciones ulteriores. Estas manufacturas originaron la creación de símbolos, mitos y ritos que sirvieron de fundamento para la integración espiritual. El herrero satisfizo sus necesidades a base del metal, ya que lo aprovechaba para sí mismo o para sus trabajos por encargo. Su actividad lo mantuvo comunicado con poblaciones aledañas.¹⁴ Debido a esto, el herrero fue uno de los principales difusores de mitos, ritos y secretos relacionados a la metalurgia. Esto no quiere decir que su labor haya sido la expresión mágico-religiosa inaugural de la historia humana.

¹³ Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*. España, Alianza Editorial, 1983, p. 10.

¹⁴ *Idem*.

Es importante reconocer que no solo el hierro poseía una peculiaridad mágico-religiosa, sino también los instrumentos empleados. La tierra era considerada un vientre. Para los herreros, los agricultores —siglos más tarde para los alquimistas—, así como otros hacedores, la tierra era sinónimo de fertilidad: el horno primordial por excelencia. “La roca engendra las piedras preciosas: el nombre sánscrito de la esmeralda es *azmagarbhaja*, «nacida de la roca», y los tratados mineralógicos indios la describen en la roca como en su «matriz»”.¹⁵ Debido a esto, en la excavación de nuevas minas era necesario ejecutar una serie de ritos sagrados solicitando el permiso a la tierra, para que los mineros vigorizaran su unión con los espíritus.¹⁶

Los sacrificios también eran parte de los ritos efectuados cerca de los hornos. La finalidad era unir al minero con la naturaleza: matrimonio místico. Las ceremonias formaban parte de la creación propiamente dicha. La importancia de la figura humana era trascendental para vivificar los actos. En este enlace nupcial con la Madre Tierra, el minero se apropiaba de un nuevo cuerpo.¹⁷ No hay que olvidar que el fuego era esencial en esta unión. El fuego tiene la capacidad de transmutar y purgar, en un sentido enérgico-espiritual, así como lograr la reducción del tiempo en las distintas labores que necesitan calor. Por ello, los alquimistas

¹⁵ M. Eliade, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶ De acuerdo a Mircea Eliade, en Malasia, los *pawang* son capaces de sosegar a los dioses guardianes de los minerales, sobre todo si se trataba del estaño, materia prima que les representaba riqueza. El caso de los musulmanes era distinto, debían tener cuidado porque los metales eran protegidos por un dios o *dewa* que no admitía alabanzas a Alá ni culto de corte islámico. Si uno de los obreros proclamaba una oración musulmana, el *dewa* se enfurecía y escondía el oro. Entre los nativos de Haití, era menester no haber sostenido relaciones sexuales previamente, su objetivo era conservar la castidad tras varios días de ayuno. Si los resultados de la exploración eran infecundos, significaba que eran impuros (*Ibid.*, p. 26) En estos ejemplos, se puede visualizar que ser minero era sinónimo de sacralidad y rito. Los que acudían al llamado de la tierra experimentaban fenómenos sobrenaturales para contactar con espíritus o dioses. La dádiva era conferida a un sector de los hombres. El don permitió una relación íntima de respeto con la Madre Tierra. Esta particularidad, orilló a los creyentes a relacionar la metalurgia —antesala de la alquimia por crear el binomio hombre-metal— con los procesos de fertilidad, pues los minerales al estar guarecidos en los mantos subterráneos, se creía que eran vegetales por formarse en la matriz del subsuelo. Con ello, concebían que la tierra era una especie de horno, metáfora del claustro materno.

¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

adoptaron las bondades del fuego para aplicarlas a sus procedimientos y alcanzar así la perfección más rápido que la naturaleza.

Gracias a los experimentos con los minerales, empezando con los meteoritos, las creencias místicas, los metales terrestres, el auge de la metalurgia, el desarrollo de la tecnología en los hornos, la manufactura, las amalgamas, las aleaciones, los procedimientos de modelaje, entre otros avances siderúrgicos, la alquimia se constituyó como una forma de vida que sumó a la finalidad de transmutar cualquier metal en oro, la búsqueda espiritual de cada practicante.

La alquimia antigua en Egipto, China e India

Con el devenir histórico y durante más de mil quinientos años, diferentes hombres intentaron transformar los metales comunes en oro, por medio de procesos químicos en laboratorios, pero toda esta praxis tenía connotaciones sagradas. Algunos autores dicen que el propósito de la alquimia no era crear el oro en sí, sino la perfección del alma en la intimidad. El oro recreaba la metáfora del espíritu. Sobre esto, sostengo que la implicación mística tuvo mayor repercusión que la obtención del material áureo, ya que pese a las recetas compartidas entre los verdaderos adeptos, cada uno poseía la libertad de modificar la fórmula para llegar al mismo resultado; esto conllevó a que en la soledad del laboratorio, se ejecutaran rituales personales efectivos.

Los comienzos formales de la alquimia antigua datan desde el siglo I d.C., en Egipto, según Jost Weyer,¹⁸ historiador de química. En ese momento, la vida cultural helenística influía en gran medida en aquel territorio. Establecida la zona neurálgica, las ciudades de

¹⁸ Cf, “Alquimia antigua”, en: *op. cit.*, eds. C. Priesner y K. Figala, p. 43.

mayor influencia fueron Alejandría y ciudades del Bajo Egipto. Los únicos que tenían derecho a esta sapiencia fue el sector clerical, aunque no se puede negar que los artesanos, las teorías aristotélicas y estoicas de la materia,¹⁹ la mitología griega, la astrología babilónica,²⁰ el gnosticismo,²¹ también aportaron conocimientos para su desarrollo.

En cuanto a la posesión del conocimiento alquímico había una distinción entre sacerdotes y artesanos: los primeros atesoraban los secretos de la materia, mientras que los otros conservaban las técnicas. Dentro de las prácticas alquímicas existían dos campos: 1) *la alquimia técnica*: consistía en la transmutación de los metales y 2) *la alquimia espiritual*: tenía relación con la purificación del cuerpo y la corrección del alma.²² El quehacer del alquimista no era menor, se los consideraba artistas porque trataban con metales preciosos y espirituales.

Sin embargo, aunque algunos autores establecen fechas, es complejo determinar con exactitud el periodo en el que vivieron los primeros alquimistas: algunos historiadores han definido que quizás moraron entre el 300 a.C. en Alejandría al 200 d.C. Los manuscritos alquimistas más antiguos también son de difícil precisión temporal, pero hay autores que los asientan después del año 100 d.C., mientras que otros argumentan que los escritos fueron redactados por Demócrito, alrededor del 250 a.C.²³

¹⁹ De la teoría aristotélica, los alquimistas retomaron los principios de la materia, la forma y los cuatro elementos (agua, tierra, aire y fuego), los cuales permiten la transformación de la materia. Con esta teoría, los alquimistas lograban que los metales se redujeran a productos básicos hasta conseguir oro y plata. De la teoría estoica adoptaron el *pneûma* (aliento, espíritu): se crea el dúo cuerpo-alma (*Ibid.*, p. 44).

²⁰ En cuanto a la astrología babilónica —comenzó a entrar en función en el 850 a.C.—, se instituyó en la alquimia antigua a través de la astrología grecorromana—, los alquimistas adoptaron el dueto simbólico del sol y la luna asociados a los cinco planetas, que juntos suman siete astros correspondientes a los metales. A su vez, este nexo hace la diferencia de los sexos femenino y masculino (*Ibid.*, p. 45).

²¹ Hablar de gnosticismo en la alquimia es referirse a la purificación o liberación del espíritu del cuerpo, estas ideas se encuentran a partir del siglo II (*Idem*).

²² J. Weyer, *op. cit.*, pp. 43-47.

²³ F. S. Taylor, *op. cit.*, p. 32.

En cuanto a la alquimia china, el oro —conseguido a base del cinabrio— era sinónimo de inmortalidad. Posiblemente, el elemento de la ‘eternidad’ china haya sido adoptada por Occidente, pues se vieron movidos por encontrar el elixir de la vida.²⁴ Los alquimistas chinos, al igual que los egipcios, también tomaron de fundamento los principios primigenios de los herreros, quienes poseían los enigmas mágicos de los metales. Se dice que el taoísmo de Lao Tse sostuvo la alquimia. Lao Tse no practicó experimentos alquímicos, pero con su sistema de dogmas enseñó técnicas medicinales de soporte metafísico. Los resultados recaían en la prolongación de la vida, la felicidad, el *yin* y el *yang*. El alquimista más distinguido de China fue Ko Hung. En su tratado denominado *Pao Pu Tsu* relata su afiliación al hermetismo alquímico. Enseñó la obtención de la substancia dorada e instruyó a sus discípulos acerca de las metodologías para alcanzar la inmortalidad.²⁵

En el caso de la India, hacia el sur, en el Himalaya, los adeptos poseían un método similar a la alquimia, la llamaban *rasayana*. En sánscrito, la locución corresponde al estudio de la longevidad y el rejuvenecimiento. *Rasa* alude al mercurio, así como a los brebajes medicinales de plantas para fortalecer a los ancianos y eliminar todo rastro de enfermedades. Los hindúes creían alcanzar el *moksha*, estadio espiritual de la perpetuidad y la liberación. La bebida que quizás ingerían para conseguir dicha perfección del alma estaba compuesta de sulfuro y mercurio. Una parte esencial de estas sesiones alquímicas era la meditación por medio del *hatha yoga*, útil para redimir el cuerpo del mundo físico y el yoga tántrico (alineación de los *chakras* y la energía armoniosa).²⁶

²⁴ L. E. Íñigo, *op. cit.*, pp. 66-68.

²⁵ Jacques Sadoul, *El gran arte de la alquimia*. España, Plaza & Janes Editores, 1975, pp. 26-30.

²⁶ L. E. Íñigo, *op. cit.*, pp. 76-80.

El arte alquímico en Europa

Después de la travesía de la alquimia en Oriente, la protociencia expandió sus erudiciones hacia Europa en el periodo medieval. Las técnicas alquímicas a las que se tenían acceso eran a recetas que consistían en la elaboración de colores, teñido y producción de metales, provenientes de los documentos antiguos de Leyden y Estocolmo. En el siglo XII, las universidades iban tomando forma y comenzaron a capitalizar el conocimiento. Ya no solo se formaban teólogos, sino también filósofos. Entrado el siglo XIII, la alquimia consiguió más partidarios y permaneció, al menos, durante tres siglos seguidos. Los simpatizantes de esta doctrina eran clérigos que buscaban resolver los enigmas de la materia y la espiritualidad, por medio de la naturaleza. Los científicos medievales tenían que elegir entre medicina, astronomía o alquimia.²⁷

Sin embargo, otros dejaban de lado el sentido espiritual, ya que se vieron atraídos por la avaricia del oro para financiar construcciones de monasterios, hospitales o invertir en cruzadas. En la Edad Media no era muy beneficioso darse a conocer como alquimista, no porque fuera un ejercicio maligno en los monasterios, sino porque la actividad tenía fama de ser cuna de estafadores, por los charlatanes que pululaban en las ciudades, quienes fingían producir auténtico oro. El pueblo, que por lo general era iletrado, al no saber en qué consistía la alquimia, tachaban a los adeptos de brujos, magos, avariciosos o nigromantes. Eso provocó que la doctrina se sumergiera de cierta medida en la clandestinidad.²⁸

Al llegar el Renacimiento, todo pensamiento mágico-religioso comenzó a modificarse paulatinamente. La etapa renacentista europea fue el receptáculo del cambio por una mentalidad más científica, abierta y curiosa. Los aspectos deíficos de la naturaleza dejaron

²⁷ F. S. Taylor, *op. cit.*, pp. 97-102.

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

de ser dominantes y el rol se invirtió: los hombres comenzaron a ver en la naturaleza una fuente comercial y de conocimiento. De todas estas transformaciones, como se conoce, surgió el humanismo. No obstante, es precisamente en el Renacimiento cuando apareció el documento que modificó la forma de hacer alquimia en Europa occidental: el *Corpus Hermeticum*, atribuido a Hermes Trismegisto,²⁹ encontrado en 1460 por un agente de banco florentino en Macedonia.³⁰ En este periodo, la brecha entre alquimia y magia era difusa. Algunos de los alquimistas célebres renacentistas fueron: Cornelius Agrippa³¹ y Paracelso.³²

²⁹ En la actualidad, se ha comprobado que la atribución del *Corpus Hermeticum* a Hermes Trismegisto es un mito, ya que la formación de este libro fue hecho con el esfuerzo de varios escritores. Frances A. Yates, por ejemplo, indica que la imagen de Hermes Trismegisto fue un invento de la antigüedad, tras la que existía un grupo de escritores alquimistas que decidieron permanecer en el anonimato. Bajo su nombre aparecieron numerosos manuscritos en griego que abordaron los tópicos de la astrología, el ocultismo, los saberes secretos de las plantas, las piedras, la magia y la filosofía. Entre las obras herméticas más importantes atribuidas a este personaje están: *Asclepius* (pretende describir los ritos mágicos egipcios con los cuales se creía en la conexión con las deidades) y *Corpus Hermeticum* (conjunto de veinticuatro libros que relatan el origen del cosmos, la naturaleza de lo divino, el bien, la belleza, etcétera). Estos documentos tienen influencia de la filosofía griega (estoicismo y platonismo), sapiencia hebraica y persa. El nombre de Hermes Trismegisto era sincrético, pues estaba relacionado con el dios egipcio Thoth (deidad de la sabiduría) y Hermes (dios griego mensajero de los dioses). Por tanto, Hermes-Thoth era la fusión idónea para dar cabida al creador del lenguaje. (Frances A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*. España, Ariel, 1983, pp. 17-36). Con estas referencias, es importante saber que el significado de Hermes Trismegisto es *El tres veces grande*, epíteto griego en el que *tris* es un adjetivo numeral que se traduce como «tres veces» y *mégas* un adjetivo superlativo que quiere decir «grande». Por consiguiente, como dato relevante, la explicación del porqué dicha deidad tiene raíces egipcias y griegas es porque por tradición de los helenos, a los dioses egipcios se les asignaban nombres griegos, de tal modo que Hermes al ser el predilecto de Osiris (Dionisos), le fue dado el don de la palabra y por él fue nombrado todo cuanto existe (F. García Bazán, *op. cit.*, p. 7-8).

³⁰ L. E. Íñigo, *op. cit.*, pp. 121-125.

³¹ Mago alquimista que reúne el pensamiento mágico religioso del siglo XV y XVI; heredero de las enseñanzas cabalísticas de Pico della Mirandola y Reuchlin, del pensamiento de la filosofía natural de Ficino y de la magia de Tritemio. Es conocido por estar vinculado a la práctica de las ciencias ocultas. Uno de sus logros es haber heredado el conocimiento de sus antecesores. Llegó a ejercer cultos paganos en los que establece puntos de encuentro con el cristianismo. De ahí que haya sido influenciado por la magia humanista y la brujería; consideraba que con la segunda práctica, es decir, la magia, el hombre alcanzaba los niveles superiores del espíritu. El momento histórico que le tocó vivir fue el de la escisión de la iglesia y su imagen fue comparada con la de Lutero en los inicios del protestantismo. Su discurso versó en la defensa de la coyuntura entre magia y religión (Esther Cohen, “Agripa el mago 1486-1535”, en: *Con el diablo en el cuerpo*. México, Penguin Random House, 2018, pp. 113-132).

³² Cabalista, médico, mago y alquimista que se distinguió por sus experimentos en temas de salud. Se opuso a las tácticas tradicionales de la medicina. No estaba de acuerdo con los métodos tortuosos que recibían los enfermos. Se dedicó a explorar en la medicina natural, llamada también homeopatía. Estos saberes llegan a él cuando decide viajar por varias ciudades para encontrar la cura. No tuvo temor en revelar que algunas de sus fuentes fueron herreros, barberos o vagabundos. Además, otros de sus hallazgos fue el tratamiento por medio de imanes, ya que explicaba la alianza del campo vibracional del cuerpo humano con el cosmos (L de Gérin-Ricard, *Historia del ocultismo*. España, Luis de Caralt Editor, 1976, pp. 177-180).

Los tratados paracelsitas fueron bien recibidos en la corte. Un rasgo particular del Renacimiento es que *ipso facto*, los alquimistas se inmiscuyeron en las monarquías por razones medicinales, financieras o astrológicas. Algunos fueron auténticos alquimistas y otros impostores, por ejemplo, Cagliostro, charlatán del siglo XVIII.

Los siglos XVII y XVIII se distinguieron por la abundancia de demostraciones públicas de transmutaciones. En el XVII, una generosa cantidad de soberanos europeos solicitaban los servicios de alquimistas para crear monedas o medallas de oro. Uno de los personajes que sobresalió en el siglo fue Juan Bautista Van Helmont, quien se dio a conocer por ser discípulo de Paracelso. Hizo estudios sobre química y medicina. Fue de los pocos científicos no alquimistas que llevó a cabo experimentos relacionados al hermetismo, incluso, era un escéptico del tema. Este hecho fue inaudito para la época porque no se declaraba partidario de la doctrina, pero reconocía que los alquimistas habían sido los precursores de los procedimientos empíricos. Ireneo Filaleteo fue otra figura pública que poseía el polvo más poderoso de la toda la historia alquímica: la piedra filosofal; se teorizó que tal producto lo obtuvo a partir de las enseñanzas de Van Helmont. Tanto Paracelso como Van Helmont fueron condenados a la hoguera por la Inquisición, acusados por médicos tradicionalistas que envidiaban sus éxitos curativos.³³ El siglo XVII también vio el nacimiento de la orden de los rosacruces en París, en 1623; tomaron ese nombre de su fundador y guía Christian Rosenkreutz, cuya existencia es dudosa, ya que según algunos estudiosos dicen que fue un personaje creado por los rosacruces.³⁴ En Suecia, se conocen los experimentos del cenáculo

³³ J. Sadoul, *op. cit.*, pp. 137-158.

³⁴ El símbolo de los rosacruces está integrado por una cruz en cuyo centro tiene una rosa roja, signo de la sangre de Jesucristo. Dicha representación es importante porque la cruz (signo de lo masculino) es la sabiduría y el conocimiento divino, mientras que la rosa (signo femenino), además de lo que ya se mencionó, es la imagen de la pureza, la renuncia de la carne y la piedra filosofal de los alquimistas (Serge Hutin, *Las sociedades secretas*, España, Siruela, 2008, p. 77-80).

hermético de la reina Cristina, los nombrados Sonetti Alchemici, a cargo del marqués Francesco Maria Santinelli. El siglo XVII anuncia el retiro de la alquimia del humanismo, por la entrada de Descartes y la Ilustración, así como la presencia de Kant, quien se dispuso a pensar en una filosofía crítica que excluía rastros espiritistas, anteponiendo una reflexión sobre racionalismo y empirismo. Esta situación propició que los alquimistas se sumieran aún más en la ilegalidad.³⁵

El siglo XVIII se vio inmerso en la línea del raciocinio: ocasionó que la alquimia se siguiera manteniendo al margen. Empero, en medio de la negativa, Claude Louis, conde de Saint-Germain, se dio a conocer como alquimista. Llegó a penetrar las cortes europeas, ejerciendo dominio. Sus discípulos fueron Alliette y Joseph Balsamo, conde de Cagliostro. El siglo XVIII, parteaguas de la química científica, estuvo formada por intelectuales que se iniciaron en la alquimia, considerada en aquella época ciencia de transición. Isaac Newton era la muestra de ello, calificado por Keynes como el último de los magos babilónicos y sumerios. Los experimentos de Antoine Lavoisier se resistieron a la alquimia. En el siglo XIX, se destacaron dos alquimistas franceses: Cyliani y Louis François Cambriel. El siglo XX aún registró la supervivencia de la doctrina representada por un escritor que firmaba con el seudónimo de Fulcanelli. Sus dos libros más célebres fueron *El misterio de las catedrales* (1925) y *Las moradas filosofales* (1929). Luego, su aprendiz Eugène Canseliet siguió propagando su legado hasta ahora valioso.³⁶

Al día de hoy, la disciplina de la alquimia sigue vigente, quizás ya no con el objetivo central de trabajar los metales preciosos, pero sí una notable tendencia a retomar los

³⁵ Andrea Aromático, *Alquimia. El secreto entre la ciencia y la filosofía*. España, Ediciones Grupo Zeta, 1998, pp. 107-108.

³⁶ *Ibid.*, pp. 108-109.

principios experimentales de la transmutación que brindó avances a la tecnología y la ciencia con la química moderna. La aparición de la alquimia no fue en vano. Su adelanto dejó en el sendero a filósofos y científicos que contribuyeron al progreso de la humanidad.

Algunos aspectos de la doctrina alquímica

El arte alquímico se presentó como un acto desesperado de producir metales puros, pero en ese hallazgo, los experimentos dirigieron la disciplina hacia el encuentro con el yo y la espiritualidad. Así, la alquimia pasó de ser una ciencia a una protociencia. Sin embargo, eso no desacreditó sus descubrimientos. Los adeptos, raras veces recurrieron a la magia ordinaria o a la invocación de fuerzas malignas. El vínculo de alquimia-brujería responde a una mala interpretación del ejercicio, aunque hay pruebas de que ciertos personajes practicaron alquimia y magia ceremonial a la par; quizás de ahí devenga la distorsión.

De acuerdo a Andrea Aromático,³⁷ desde la perspectiva de Lucarelli, la alquimia es conocida por cuatro rasgos: la creencia en una inteligencia o energía divina que se originó en el principio del universo; el desarrollo del principio de inmortalidad; la aplicación de una ley bajo la cual está regido el firmamento y, finalmente, el empleo de la metalurgia.

Entre las particularidades, una de las características más distinguidas de la alquimia que coincide con el creacionismo de Vicente Huidobro es el *sentido de totalidad*. Los alquimistas buscaban apropiarse de la naturaleza, para someterla a sus propios procesos y afinarla en sus laboratorios en el menor tiempo posible, a diferencia de los miles de años que le tomaría a la *madre natura* realizarla, con la finalidad de clasificar y recrear el universo, ya que “No solo trataban de hacer oro, sino de perfeccionarlo todo dentro de su propia

³⁷ *Ibid*, p. 15.

naturaleza.”³⁸ Por ello, los auténticos alquimistas eran los rastreadores de la verdad porque “estudia[ron]* el origen y la composición de la materia, el surgir y morir de las cosas y las fuerzas cósmicas”.³⁹ Los practicantes alquimistas estaban convencidos de que al lograr dominar la *natura*, cualquiera de sus iniciados podía acceder a la primera materia que desencadenó la Creación. De esto, se deduce que la doctrina trabajó con algunos conceptos fundamentales de la filosofía natural, basada en los griegos, que de algún modo tuvo que ver con el estudio de los cuerpos y sus nexos con la divinidad.

Los griegos y los alquimistas coincidieron en la teorización de la materia. Aristóteles formalizó las bases, cuyos preceptos fueron aplicados en la doctrina, antes de la oficialización de la ciencia química. La teoría que fundamentalmente retomaron del filósofo fue la que atañe a la materia y la forma. Por materia, Aristóteles entendía que era todo aquello de lo que estaba hecha la cosa, bien sea de algo tangible o intangible (como la palabra); actualmente, en el terreno científico, esta idea se aleja del concepto moderno de materia de la física. Por forma, en la interpretación más coloquial, es la que tiene que ver con el límite de un cuerpo; es la terminación de algo esculpido, el aspecto geométrico.⁴⁰ Es importante hacer dichas menciones porque no podría entenderse el cimiento de la alquimia sin este precedente.

Por consiguiente, el tercer elemento agregado a la materia y forma, para dar mayor validez, era el espíritu, que no era más que el aire, el alma del ente divinizado, o dicho de otra manera, el *pneûma*, es decir, el aliento⁴¹ —como dato agregado, Victoria Nelson retoma el apunte sobre el *pneûma*, cuya procedencia es de dios, mientras que la *psyche* es la

³⁸ F. S. Taylor, *op. cit.*, p. 11.

*El corchete es una añadidura mía.

³⁹ L. Silva, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁰ Manuel García Morente, *Lecciones preliminares de filosofía*. México, Editorial Época, 1989, pp. 104-105.

⁴¹ F. S. Taylor, *op. cit.*, p. 15.

representación del alma humana—. ⁴² Así, pues, la triada materia, forma y espíritu, en su significado más antiguo, eran esenciales para el funcionamiento de la teoría alquímica. De modo que, según los criterios aristotélicos, la materia es ese algo que permanece y toma infinitas formas. Los alquimistas que vivieron después de recibir las enseñanzas de Aristóteles pensaban en función de esto.

Al reflexionar lo anterior, se juzga, como veremos a detalle más adelante, otra unión entre la alquimia y la concepción poética de Vicente Huidobro: el *pneûma*, o sea, el aliento o la palabra (en este caso, retomo la interpretación del *pneûma* como virtud que surge del *logos*). La deducción es que, añadiendo la noción de materia, se interpreta que esta última y el *pneûma* —en la acepción del mundo antiguo y hermético de los alquimistas— pueden ser la representación de la palabra. Sustento lo dicho en función de lo que Aristóteles dijo cuando indicó que la materia es todo aquello de lo que está compuesto algo, bien sea de propiedades palpables o abstractas. En ese plano, un poema, por ejemplo, está hecho de palabras, así una tragedia, épica, etcétera. El origen del cosmos según el *Génesis*, deviene de la emisión de una palabra. Lo intangible se vuelve visible, se materializa. Esto entra en consonancia con el *pneûma* o la insuflación de Dios sobre las cosas, para darle vida a lo creado. Se tiene, entonces que, *pneûma* o aliento, es la expresión más elevada del Verbo, es la palabra que sobrepasa lo material, porque le otorga movimiento y razón de ser a todo lo que existe: “Sopla sobre su rostro parte del espíritu [*pneuma*] que está en ti, y la cosa se levantará”. ⁴³ Por consiguiente, la palabra entendida como soplo divino es el *pneûma*, la cual se traduce en energía, una fuerza que excede el entendimiento humano colocándose en las esferas de la divinidad. Es la

⁴² Victoria Nelson, *The secret life of puppets*. Estados Unidos de América, Harvard University Press, 2001, p. 32.

⁴³ *Apud* Hans Jonas, *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*, España: Ediciones Siruela, 2000, p. 226.

inteligencia celeste que desciende, proyecta y crea: “[...] la Palabra surge de la luz divina y «llega a» la naturaleza húmeda: por lo que sucede después, este «llegar» debe entenderse como unión íntima con la naturaleza húmeda; lugar en el que permanecerá la Palabra hasta ser sacada de allí, de nuevo, por medio del trabajo del Demiurgo”;⁴⁴ (más adelante explicaré los conceptos de Noûs y demiurgo).

Según la teoría antigua, el *logos* se define como el acto de la palabra hablada, hálito, de donde emanó el universo. Era el Todo dinámico, una inteligencia que está fuera de los alcances de la mente humana. Entre otras consideraciones, algunos pensaban que el *logos* era el conocimiento recibido sin la mediación de los sentidos. En otros términos, algo inmaterial, como si de Dios se tratara. Por su parte, Heráclito argumentaba que el *logos* era el instaurador del orden en el cosmos. Esta definición sirvió para cimentar la filosofía estoica,⁴⁵ de donde los alquimistas retomaron la idea del *pneûma*.

El *logos* algunas veces fue asociado con el fuego, por ser el símil de Dios. Además, esta comparación coincide con la consideración de que el *logos* creador brota y es pronunciado por un ser ubicuo y divino. En consecuencia, *logos* y *pneûma* no están alejados del marco de la palabra, elementos ineludibles para el análisis de la novela *Cagliostro*:

Seguían instruyéndonos los antiguos filósofos diciéndonos que el Logos, antes de la Creación del Mundo, era una potencia latente que, en un instante determinado, decidió manifestarse y pasar de la potencia al acto, y lo hizo como si de una explosión de sí mismo se tratase. Y a medida que esa energía emanada de Él mismo, a medida que ese Fuego

⁴⁴ H. Jonas, *op. cit.*, p. 197.

⁴⁵ L. Silva, *op. cit.*, pp. 46-47.

o emanación primordial se iba expandiendo y alejando de sí mismo, se iba enfriando y, en consecuencia, vibrando en menor intensidad, para finalmente densificarse. El espíritu se hizo materia, se manifestó.⁴⁶

Los fundadores del estoicismo asignaron el nombre de *pneûma* a ese fuego primigenio que dio las particularidades corpóreas al firmamento. No es gratuito que los primeros alquimistas se hayan apropiado de esta designación, pues cumplía con las propuestas de sus principios: el fuego era el elemento que depuraba los metales; con él lograban erradicar todo rastro de corrupción. Creían que al aplicar la potencia del fuego, los minerales podían retornar a la protomateria, para luego ejecutar una serie de procedimientos que los llevaría a la obtención del oro, bien sea por medio del azufre, el mercurio, entre otras sustancias de las que se valían. Con este planteamiento, otro acercamiento de Vicente Huidobro con la alquimia es la *transformación* o *transmutación*: los alquimistas desde experimentos con metales y el poeta chileno con la palabra en la poesía y la narrativa.

Con la materia, la forma y el espíritu, los alquimistas formularon la teoría de los cuatro elementos —tierra, aire, agua y fuego— presentes en la integración del Todo, apoyada en las ideas del filósofo Empédocles; enjuiciaban que estos habían sido los componentes primordiales que utilizó el Hacedor para inaugurar la Creación. Los mencionados elementos primarios eran asimilados de acuerdo a algunos preceptos aristotélicos. Seguido de esto, los especialistas añadieron los postulados de la astrología. Principalmente vincularon los planetas con siete metales vitales terrestres, ya que respondían a una de las siete máximas herméticas de la *Tabla de Esmeralda* o *El Kybalion*, como era el caso del *principio de*

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 47-48.

correspondencia: “Como arriba es abajo; como abajo es arriba”.⁴⁷ Con ello, establecían la conexión cielo-tierra de la siguiente manera: “Luna=plata; Mercurio=mercurio; Venus=cobre; Sol=oro; Marte=hierro; Júpiter=estaño; Saturno=plomo”.⁴⁸ Los astros representaban al espíritu y los metales simbolizaban la materia prima con la que el espíritu hacía madurar los productos de la Tierra. Así, los elementos de lo alto en analogía con los de abajo, son la traducción de que el macrocosmos se proyecta en el microcosmos, o dicho de otra forma, en el cuerpo humano habitan los atributos de Dios.⁴⁹

Instituidos los parámetros, los alquimistas siguieron trabajando con la teoría empedoclea-aristotélica hasta el siglo XVII.⁵⁰ Sus inquietudes y sabiduría sobre la transformación de los metales para conseguir la receta perfecta del oro, los condujo al anhelo del *lapis philosophorum*, traducido como piedra filosofal,⁵¹ cuya sustancia poderosa lograba transformar cualquier materia primera en algo codiciado, en este caso el mineral áureo, o incluso, la inmortalidad. Su aspecto no era precisamente el de una piedra, sino el de un polvo transmutador o elixir. Uno de los enigmas que siempre ha acompañado a la piedra filosofal es su preparación; los alquimistas preferían mantener la receta en lenguaje cifrado, pues aunque tuvieran los conocimientos para hacerla, siempre requirieron del auxilio de Dios. La función del *lapis philosophorum* era comparada con la de Cristo. Los adeptos argüían que así

⁴⁷ Hermes Trismegisto, *El Kybalion*. España, EDAF, 2009, p. 24.

⁴⁸ A. Aromático, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁴⁹ “[...] the greater cosmos or *macrocosm* to be a living manifestation of God, not a dead artifact. Humans lived in the smaller cosmos or *microcosm*, the physical world that reflected and was ruled by this divine cosmos. Humans in their own bodies also microcosm or little worlds containing all the attributes of the greater world that ruled them. By *gnosis*, humans could internalize the cosmos and thereby become divine themselves, able to live in both realms simultaneously” (V. Nelson, *op. cit.*, p. 32).

⁵⁰ Hans-Werner Schütt, “Aristotelismo”, en: *op. cit.*, eds. C. Priesner y K. Figala, p. 84.

⁵¹ A la piedra filosofal también se le conoció por otros nombres. Unos le llamaban *basilisco*, este sobrenombre tiene relación con el animal fantástico con taxonomía de serpiente, extremidades de ave y alas de espigas, poseedor de un poder sobrehumano de petrificar con la mirada, de la misma manera en que la piedra filosofal solidifica al mercurio para convertirlo en oro. Otro seudónimo aceptado era *salamandra*, porque según el mito introducido por Aristóteles, estos anfibios resistían el fuego. Por último, *camaleón* por su facilidad de cambiar de color (Lawrence M. Principe, “Lapis philosophorum”, en: *op. cit.*, eds. C. Priesner y K. Figala, p. 288.

como el Hijo de Dios liberó a los hombres del pecado, el *lapis* depuraba a los metales.⁵² En esta *analogía*, puede advertirse que los alquimistas, al igual que Vicente Huidobro con el creacionismo, demostraban tener el dominio de la naturaleza, desafiando las leyes divinas al hacerse pasar por pequeños dioses.

1.2 La cábala

Tratar de dilucidar el devenir de los hebreos es una tarea ardua. En este apartado se recoge una síntesis del nacimiento de la cábala para entender de qué manera surge y por qué. La finalidad es trazar un marco histórico que abarque la tradición judía hasta su aparición en América Latina. Este pasaje ayudará a comprender el fenómeno estudiado.

Comenzar el estudio con el significado de la palabra cábala es una acotación cardinal. Varios investigadores, entre ellos, el más célebre, Gershom Scholem —crítico e historiador de temas cabalísticos—, coinciden en que el vocablo significa tradición, “esto es, tradición de las cosas divinas, es la mística judía”.⁵³ Esta definición que parece superficial, guarda una carga conceptual elemental, ya que su aparición se da entre las tendencias místicas antiguas y los planteamientos filosóficos de Maimónides. El término reúne las intenciones rabínicas sobre un conocimiento que ahonda en las formas y funcionalidades del judaísmo.

La versión más conocida sobre el surgimiento formal de la cábala se remonta a Languedoc, Provenza, sur de Francia, entre 1150 y 1220 (mediados del siglos XII y parte del XIII), región de alta tensión religiosa, centro preponderante de la cultura medieval. Desde ahí, es trasladada en el primer cuarto de siglo XIII a Aragón y Castilla en España, en donde tuvo su más reconocida magnificencia, hasta tomar la forma clásica de hoy. Específicamente,

⁵² *Ibid.*, pp. 289-292.

⁵³ Gershom Scholem, “Introducción”, en: *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI Editores, 2008, p. 1.

en Provenza y en particular Languedoc, convivían el islam —filtrado desde el norte de África y España— y el caballerismo cristiano medieval. En Toulouse, Albi y Carcasona, las creencias católicas no eran predominantes, imperaba el dogma de los cátaros o albigenses.⁵⁴ La Santa Inquisición se instauró en 1184 —por la bula del papa Lucio III, en Languedoc—, justamente para erradicar las ideas anticatólicas del catarismo. En esa época, la iglesia cristiana se dedicó a perseguir a quienes obraran a favor de herejías.⁵⁵

Pese a que los cabalistas formaban parte de los que se resistían a aceptar el catolicismo, no fueron víctimas de persecuciones contundentes en esa primera etapa naciente en Provenza, como sí las sufrieron los cátaros. Las razones que los pudo haber salvado, explica Moshe Idel,⁵⁶ fueron las tácticas discretas de sus prácticas: se reunían en familia o grupos pequeños para el estudio. Esto ayudó a que la cábala se diera a conocer progresivamente hasta la revelación de sus primeros escritos. La “aparente tranquilidad” duró aproximadamente un siglo. Otro de los motivos de aprobación de la cábala en Provenza y España —la primordial— fue su estrecha relación con el pensamiento rabínico.

El judaísmo experimentó de cierta forma una etapa favorable en el siglo XII, en Provenza. El catolicismo comenzó a perder adeptos en la corte, así también en los grupos pastoriles, campesinos, representantes de cultura y feudales. En las ciudades de Narbona y Toulouse, por mencionar algunas ciudades, se presenciaron enfrentamientos religiosos opuestos a la catolicidad. No fue gratuito que Provenza viera nacer el misticismo de la cábala. Languedoc había alcanzado un esplendor cultural provocado por los choques de creencias.

⁵⁴ El catarismo es conocido por el adoctrinamiento herético que se propagó entre los siglos XI-XIII. Se rehusaban a aceptar la imagen de Cristo por su condición humana. Creían en una vida ascética y en la existencia del bien y el mal representados por Dios y Satanás.

⁵⁵ Gershom Scholem, “El sur de Francia en el siglo XII. El movimiento cátaro: los judíos de Languedoc”, en: *Los orígenes de la cábala I*. España, Ediciones Paidós, 2001, pp. 31-32.

⁵⁶ Cf. *Cábala. Nuevas perspectivas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 332.

La primera cruzada en esta región no afectó del todo a los judíos. En Marsella, Lunel, Béziers, Narbona, Perpiñán, Posquières, Carcasona y Toulouse prosperaba el estudio de la *Torá* y el *Talmud*. En estas ciudades moraban los primeros cabalistas y sus discípulos llevaron las mismas erudiciones a Burgos, Gerona, Toledo y demás regiones sefarditas. En Narbona del siglo XI, ya existían estudios judaicos que habían forjado varias generaciones, antes que germinara la cábala. Los últimos *midrashim*⁵⁷ fueron corregidos en ese lugar, como el *Midrash rabbá* sobre *Números* del *Midrash Bereshit Rabbati* y del *Midrash Tadshe*. Estos escritos posiblemente fueron la fase introductoria de la cábala, entre el siglo XI y XII.⁵⁸

El libro con el que la cábala parte en Provenza es el *Bahir*, alrededor de 1180, considerado el escrito más arcaico que da testimonio del origen de la tradición judía. En él se muestran las primeras interpretaciones de las *sefirot* del *Sefer Yetzirah*. El *Bahir* no es una obra extensa, carece de estructura literaria, da la impresión de haber sido compuesto al azar. En él hay terminologías desconocidas alusivas a *midrashim* más antiguos, pasajes bíblicos y *aggadot*⁵⁹ con tendencias cosmológicas.⁶⁰ Este texto influyó en la cábala española. Durante el siglo XIII, el libro se convirtió en el canon de la tradición judía y apenas fue reemplazado por el *Zohar*, a finales de la misma centuria.

Después de los indicios de la cábala en el sur francés, el esoterismo judío llegó a Aragón y Castilla en España, en donde alcanzó el cenit. Su estudio se convirtió en un quehacer público entre los hebreos. Varios de los judíos españoles cruzaban al sur de Francia, para instruirse en la materia. Los que llevaban a cabo dicho periplo eran jóvenes procedentes

⁵⁷ Término hebreo que refiere a un tipo de exégesis de un escrito bíblico que facilita la comprensión de la *Torá*. La palabra *midrash* también comprende la reunión de comentarios legales, exegéticos y homiléticos del *Tanaj*.

⁵⁸ G. Scholem, "El sur de Francia en el siglo XII. El movimiento cátaro: los judíos de Languedoc", en: *op. cit.*, pp. 35-36.

⁵⁹ Conjunto de narraciones orales de la tradición hebrea.

⁶⁰ G. Scholem, "Carácter literario y estructura del libro: sus diferentes estratos", en: *Los orígenes de la cábala I. España*, Ediciones Paidós, 2001, p. 76.

de Gerona y Cataluña, quienes en 1220 hicieron de la sabiduría cabalística un arte esotérico. Su práctica pasó de ser una actividad aristocrática a un quehacer masivo, pero no a todos les agradaba la expansión, pues mientras Isaac el Ciego se oponía a dicha osadía, Nahaménides apostaba por el nuevo simbolismo y producción textual que se estaba dando.⁶¹

El territorio español fue el punto nodal para que la cábala se diera a conocer en diversos confines del mundo. El acontecimiento que marcó la pauta para el desenvolvimiento místico judío es el libro del *Zohar* o *Libro del esplendor*,⁶² cuyo contenido consiste en recopilar interpretaciones y comentarios sobre la *Torá*. El *Zohar* es un homenaje al idioma hebreo: su mística consiste en descubrir la alianza del objeto con la palabra, dado que nombrar es crear. Dentro de esa creación se gesta el ser de las cosas y el cosmos en general. El *Zohar* contiene la interpretación del *Sefer Yetzirah*, el *bereshit* comentado en el *Génesis*. La expansión de la cábala en España se vio iniciada y culminada con este libro. El *Bahir* junto con el *Zohar* y el *Talmud* toman un valor prominente.

Las etapas más fructíferas de la cábala comprenden cinco siglos, desde el XII al XVII, de acuerdo a la perspectiva de Gershom Scholem: *a) primera fase de florecimiento*: la cábala surge en el sur de Francia y alcanza su plenitud en España, sus primeras manifestaciones se dieron entre los siglos XII y XIII; *b) segunda fase de florecimiento*: situado en Palestina en el siglo XVI, gracias a los ánimos de los judíos españoles expulsados en 1492. El movimiento supo manejar los sentimientos de exilio que los cabalistas soportaron. Encontraron en aquella

⁶¹ Andrés Claro, *La inquisición y la cábala. Un capítulo de la diferencia entre la ontología y el exilio*. Chile, Ediciones LOM, 2009, pp. 73-75.

⁶² El *Zohar*, hasta el momento, es atribuido a Moisés de León —escrito en arameo en los últimos veinte años del siglo XIII—, aunque hay quienes consideran que su autoría se debe a varios escritores, pese a que Moisés de León redactó buena parte del contenido zohárico; por ello, es difícil concebirla como una obra unitaria. El *Zohar* es el libro más sobresaliente de la cábala. Forma parte de la ideología del judaísmo. Su estructura consiste en mostrar fragmentos bíblicos, homilías y dichos populares; en él hay revelaciones místicas enigmáticas. Entre los años 1500 al 1800 fue referencia canónica, al igual que la *Biblia* y el *Talmud* (*Zohar. El libro del Esplendor*, sel., ed. y pról. Gershom Scholem. México, Editorial Oriente, 2014, pp. 9-13).

zona las condiciones apropiadas para el estudio de su religión; c) *tercera fase de florecimiento*: se distingue por el carácter mesiánico de la cábala y por el desencadenamiento del judaísmo herético, en el siglo XVII, a partir del movimiento propiciado por el Šabbetay Sevî, importante personalidad que intervino en la configuración de la cábala moderna.⁶³

2.2 Función de la cábala: palabra y escritura

La singularidad de la cábala radica en el desempeño del lenguaje, en donde cada grafía enunciada y escrita adquiere una potencia divina para dar origen a la existencia, es decir, produce la vida, la moviliza, no solo la describe. El alfabeto hebreo fue pensado por la tradición judía como un sistema lingüístico que va más allá de cualquier nombramiento del mundo, pues no solamente se está ante la relación significante-significado, sino frente al mismísimo motor del universo. En otras palabras, el hebreo es lo más próximo a la configuración del pensamiento de Dios. Con estas valoraciones, el peso místico del lenguaje en la cábala converge con el lenguaje poético creacionista de Vicente Huidobro, quien se apoya de la combinación de signos y campos semánticos para fundar un cosmos autónomo, que el lector descubrirá en la intimidad de sus propias leyes naturales.

El lenguaje místico lleva implícito un universo oculto que se revela en la materialidad en cuanto es pronunciado, ya que sin las letras, la propia Nada, al no ser nombrada sería hasta inexistente. Para comprender lo anterior, la *Biblia* registra pasajes claves que esclarecen la importancia de nombrar, hecho metafórico que comprueba que Dios se hizo a sí mismo y a sus creaciones desde la amplitud y generosidad de la palabra: “Por la palabra de Yahvé fueron hechos los cielos,/ por el aliento de su boca todos sus ejércitos./ Él recoge, como un dique,

⁶³ Gershom Scholem, “Cábala y mito”, en: *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI Editores, 2008, p. 98.

las aguas del mar,/ mete en depósitos los océanos./ ¡Tema a Yahvé la tierra entera,/ tiemblen ante él los habitantes del orbe!/ Pues él habló y así fue,/ él lo mandó y se hizo”.⁶⁴ Esta referencia bíblica remite al primer acto de creación con el que abre el libro del *Génesis*, en donde se prioriza la fundación del mundo desde la palabra. De igual manera, en *Proverbios* hay una indicación que plantea la misma idea exaltada: “Yahvé me creó, primicia de su actividad,/ antes de sus obras antiguas./ Desde la eternidad fui formada,/ desde el principio, antes del origen de la tierra./ Fui engendrada cuando no existían los océanos,/ cuando no habían manantiales cargados de agua;/ antes que los montes fuesen asentados,/ antes que las colinas, fui engendrada”.⁶⁵ Y así pueden localizarse innumerables citas en el Antiguo Testamento que contienen el tópico. Por supuesto, los cabalistas al identificarse con estos principios, teorizaron al respecto, repensando y deconstruyendo el idioma hebreo.

Lo interesante de la cábala es que, en la teorización del lenguaje, su aporte no quedó simplemente en la reiteración tradicional de la palabra primordial como engendradora del firmamento cuando es articulada, sino que además da un carácter de corporalidad en la escritura: “La fuente del saber sobre lo real no es el hombre, sino la relación divina, porque lo superior, o trascendente, solo puede conocerse por el mensaje que provenga de lo alto, de la libre iniciativa divina, otorgado como escritura sagrada”.⁶⁶ Con esto quiero enunciar que para los cabalistas, primero fue el diseño divino de las letras antes que tuvieran una cualidad sonora concreta, por ende, el significado de cada palabra emitida (producto de la combinación de las consonantes) vino después, cuando Yahveh las insufla (*pneûma*) a través de su boca.

⁶⁴ *Salmos* 33: 6-9 (todas las citas bíblicas que el lector encontrará a partir de ahora fueron extraídas de la *Biblia de Jerusalén*, a mi juicio, la versión más apropiada para propósitos de investigación y análisis, por tratarse de una edición crítica que guía en el hallazgo de pasajes bíblicos).

⁶⁵ *Proverbios* 8: 22-25.

⁶⁶ F. García Bazán, *op. cit.*, p. 154.

Es intrínseco conocer que en el hebreo, las vocales no están incluidas dentro de las veintidós letras del alefeto, lo cual no significa que no existan en el sistema lingüístico o no sean pronunciadas; su representación es por medio de signos como puntos o líneas. La *Torah*, por ejemplo, es una obra escrita únicamente en consonantes y quien sabe hablar y leer en el idioma puede comprender el *Pentateuco* sin complicación. Otro dato importante que no debe perderse de vista es que las veintidós letras desde *Aleph* hasta *Tav* ostentan un número y un significado místico, en donde, por ejemplo, *Aleph* es el signo del infinito; desde *Beth* a *Tet* las cifras van del dos al nueve; de *Yod* a *Tzadi* del diez al noventa (conteo en múltiplos de diez) y finalmente de *Qof* a *Tav* del cien al cuatrocientos en múltiplos de cien. Cada grafía es un mundo individual que al ser combinadas emiten una idea.

Para ilustrar un poco más la peculiaridad de las letras hebreas imaginadas por Yahveh, el *Libro del Esplendor* o *El Zohar*, narra la historia de cómo una a una se presentaron ante el regazo del Hacedor para ser partícipes de la Creación. Las letras se encontraban ocultas, quizás en algún lugar recóndito del pensamiento silencioso de Dios. Cuando el Creador requirió de ellas, se acercaron al Todopoderoso en forma inversa, es decir, de *Tav* a *Aleph*. Cada una pasó a ofrecer su virtud, explicando el porqué debían ser las iniciadoras del Génesis. Así, tenemos que *Tav* le argumenta a Dios que por ser la letra con la que comienza *emet* (verdad), se sirviera de ella para comenzar la Obra, a lo que Él le contestó que sí era merecedora, pero tenía razones para no admitirla porque su poder estaba reservado para grabarse en la frente de las personas que respetaran la ley y, porque además, formaba parte de la palabra *mavet* (muerte) como última letra. Después de los motivos dados, *Tav* se retiró a su lugar. Luego de *Tav* vino *Shin*, *Mem*, *Caf* y así sucesivamente hasta que desfilaron todas, excepto *Aleph*, quien permaneció tímida en su puesto. El Señor se fijó en ella y le dirigió las

palabras más vehementes y dichosas: “Oh, *Alef, Alef*, no obstante que me serviré de la letra *Bet* para realizar la creación del mundo, tú tendrás tu compensación, ya que serás la primera de todas las letras y yo no encontraré la unidad sino en ti” [*Zohar* I, 2b-3b].⁶⁷ De esta manera, las letras representan al mundo superior e inferior, las cuales fueron escritas y sonorizadas por Yahveh para crear ambos planos.

En el siglo XIII, la teoría lingüística de los cabalistas se centró en dos temas: el estudio e interpretación del libro *Sefer Yetzirah* (Árbol Sefirótico) y el Tetragrámaton; de este último, la cábala sostiene que de ahí deriva el lenguaje primigenio porque condensa el nombre de los nombres. Gershom Scholem apuntó que lo verdaderamente esencial para los cabalistas era entender que el lenguaje celestial sobrepasa los límites del mundo, el hombre, el bien y el mal.⁶⁸ Para comprender de lo que hablaban los cabalistas, explicaré brevemente en qué consistía el Tetragrámaton, para luego hablar del Árbol Sefirótico en el *Sefer Yetzirah*.

El Tetragrámaton tiene su base en las cuatro consonantes hebraicas primordiales *YHVH* (*Aleph, Yod, Hei, Vau, Hei*), que quieren decir Yahveh o “Yo soy el que soy”,⁶⁹ incluido en la *Torah*. Este fue el nombre con el que Dios se autodenominó para dotarse de existencia y energía desde un lenguaje silencioso en reposo. En este Tetragrama está la letra *Aleph*, quien permanece invisible porque nada puede comenzar sin ella: es el inicio de todo, en donde Yahveh encuentra su unidad. En la época del siglo XIII, Abraham Abufalia, un eminente cabalista español, sostenía que *YHVH* era solo una recreación gramatical intencional con la que el Creador oculta su nombre original; hacerlo público implicaba la

⁶⁷ *Zohar. Libro del Esplendor*, ed. E. Cohen y trad. A. Castaño. México, CONACULTA, 1994, p. 29.

⁶⁸ *Cf.*, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la cábala”, en: *Cábala y deconstrucción*, ed. Esther Cohen. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, p. 21.

⁶⁹ *Éxodo* 3: 14.

maldición de la humanidad, por el mal uso que harían de éste.⁷⁰ Esta idea, en buena medida, Abufalia la retomó del cabalista alemán R. Eleazar de Worm, interesado en el estudio de la combinación de las letras del Tetragrámaton.⁷¹ El nombre verdadero de Dios que deriva del Tetragrama es la verdadera condensación del Origen, puesto que primero debió de haberse creado, para luego relatar el Principio: “El nombre de Dios es el “nombre esencial”, la fuente original de todo lenguaje”.⁷²

El *Sefer Yetzirah* o también llamado *Libro de la Formación* o *Libro de la Creación* —texto no originado por la cábala— de difícil lectura por su estructura, ininteligible y metafórico, sin fecha precisa de redacción y autoría desconocida, impresionó en la época del siglo XII. Jugó un rol decisivo en la configuración del misticismo cabalístico. Fue acogido por los rabinos y con él trataron de explicar el éter. El *Sefer Yetzirah* proporciona información acerca del Árbol Sefirótico, representación simbólica de la vida.

El Árbol Sefirótico posee una geometría perfecta en la que se distribuyen las letras divinas, para luego combinarse. En una descripción figurada, dicho árbol está compuesto por un hexágono (de *correspondencia* antropomórfica) compuesto por diez esferas o *sefirot* (o *sefirah* en singular), cuyos moldes representan las emanaciones divinas del Superior. Cada una de ellas tiene nombre y desempeñan una función en las que *YHVH* se manifiesta: *Keter* (corona de Dios); *Jojmah* (sabiduría divina); *Binah* (inteligencia suprema); *Jesed* (amor o misericordia del Señor); *Gevurah* (fuerza del Creador reflejada en el juicio); *Tiferet* (belleza o compasión del Altísimo); *Netzah* (paciencia o victoria del Todopoderoso); *Jod* (gloria o majestad del Divino); *Yesod* (fundamento, fuerzas del Eterno); *Maljut* (reino o pueblo de

⁷⁰ G. Scholem, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la cábala”, en: *op. cit.*, p. 32.

⁷¹ M. Idel, *op. cit.*, p. 151.

⁷² G. Scholem, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la cábala”, en: *op. cit.*, p. 57.

Israel).⁷³ En la colocación de las *sefirot* están inmersas las energías fundadoras de las veintidós letras del alfabeto hebreo que son los veintidós senderos verdaderos. En total, se tienen treinta y dos caminos de la sabiduría sumando las diez *sefirot* más las veintidós grafías del alfabeto, los cuales están interconectados desde *Keter* hasta *Maljut*. Tanto las letras como las unidades *sefiróticas* son símbolos de la palabra de Dios. De ahí que una de las finalidades de este esquema celestial, adaptado al misticismo cabalístico, sea exhortar a los creyentes a evolucionar en el espíritu para encontrar la verdad y el sentido del Génesis:

A través de treinta y dos vías misteriosas de sabiduría/ el Señor de los Ejércitos ha trazado [su universo]/ de tres maneras:/ con la escritura, con la cifra y con el relato.

Diez cifras sin más/ y veintidós letras fundamentales:/ tres principales,/ siete dobles/ y doce simples.

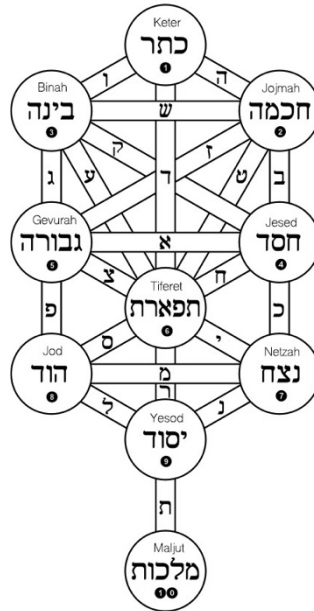
Diez cifras sin más,/ según el número de los dedos,/ cinco ante cinco./ Y la alianza del Único está en medio,/ como la alianza de la lengua y la alianza del miembro.

Diez sin más,/ diez y no nueve,/ diez y no once./ Comprende con sabiduría y sé sabio con comprensión./ Con ellas, examina, prueba/ y conoce, piensa, imagina,/ establece cada cosa en su esencia/ y sitúa al Creador en su sitio.⁷⁴

⁷³ *Op. cit.*, ed. E. Cohen y trad. A. Castaño..., p. 17.

⁷⁴ *Libro de la Creación*, ed. y trad. Manuel Forcano. España, Fragmenta Editorial, 2013, pp. 53-54.

Ein Sof



Árbol Sefirótico.

De manera sintetizada, en la disquisición del Árbol Sefirótico, se encuentra que este diagrama indica el movimiento metafórico del lenguaje en la Creación vertidas en la *Torah*, en la que Dios da a conocer sus distintas transfiguraciones a través de las *sefirot* — representaciones de estados espirituales—. Estas diez emanaciones solo son posibles y enlazadas por las letras, signos que especifican la actividad imaginativa infinita del Ser. De hecho, esas diez *sefirot* tienen una traducción antropomórfica, ya que están distribuidas en toda la taxonomía humana: “Si a cada atributo o *sefirah* divina corresponde una parte del cuerpo humano es porque existe en el hombre, de hecho, un estado de armonía con las cualidades y atributos divinos”.⁷⁵ El *Ein Sof* es el Supremo en todo su esplendor, el absoluto, la expansión ubicua, la idea más cercana a Dios, ahí donde Dios se exilió después de haber concluido su Obra. El *Sefer Yetzirah* es quizás el texto hebreo más artificioso de la cábala. Ha sido interpretado innumerables veces y hasta la fecha sigue siendo una fuente inagotable.

⁷⁵ E. Cohen, “Prólogo”, en: *op. cit.*, ed. E. Cohen y trad. A. Castaño..., p. 17.

Con los argumentos que preceden, la palabra para los cabalistas toma una importancia notable que no debe pasarse por alto. Podría decirse que al igual que Vicente Huidobro, retornan a la célula originaria en donde las letras aún conservan la forma, la sustancia, la espiritualidad y que en su articulación y escritura propician la vida, cada uno a su manera, pero manteniendo un eslabón que los une. Por ello, Gershom Scholem arguye que los venerados poetas son los más cercanos al esoterismo de la cábala porque aún escuchan el eco de la palabra pronunciada en la Creación.

1.3 El ocultismo en el romanticismo, posromanticismo y modernismo

La penetración del ocultismo en el arte ha llamado la atención en el desenvolvimiento de la literatura. En el siglo XIX, las ciencias ocultas ejercieron una proyección importante e iniciática en las producciones artísticas del romanticismo, posromanticismo y modernismo literario. La influencia del ocultismo en los movimientos culturales aquí analizados estuvo encausada a las percepciones mágicas del lenguaje y en el posicionamiento revolucionario del artista en su contexto, ya que asumir un espíritu de esa envergadura era insurrecto.

Sobre el tema que me trae a este momento histórico de la literatura se han escrito cientos de páginas. Mi propósito no es aportar algo novedoso a lo que se ha dicho, ya que este primer capítulo trata de dar a conocer los antecedentes, para entrever de qué manera el ocultismo se sumergió en los intereses creativos de los escritores del XIX hasta el XX, con las vanguardias literarias, en las que participó Vicente Huidobro.

Para configurar la esencia del romanticismo, los primeros iniciadores de Jena retomaron los rasgos del criticismo kantiano y el *Sturm und Drang* (Tempestad e Impulso), a la que pertenecieron Goethe, Shiller, Fichte, Herder, Lessing y Krause, entre otros, quienes

a su vez estuvieron en contacto con la sabiduría esotérica a través de la masonería. Paolo D'Angelo⁷⁶ externa que el romanticismo no aportó un nuevo sentimiento que no haya sido discurrido con anterioridad, pero sí formuló reflexiones filosóficas y una postura estética que definía los lineamientos de lo bello y sus predilecciones.

Los románticos proponían reavivar las llamas del pensamiento antiguo clásico, se esmeraban en retornar a los griegos y los romanos para hacer converger la Antigüedad con lo moderno. Incluso, los hermanos August y Karl Wilhem Schlegel crean la antítesis de lo apolíneo y lo dionisiaco. Por tanto, el romanticismo trata de recuperar la historia, ya que sus fines fueron reavivar la época perdida o “la edad de oro”; se pronunciaron en contra de la disociación de las disciplinas, porque para ellos eran igual de importantes las ciencias exactas, las artes y las humanidades. “Por eso el romanticismo implica algo inédito, la *producción* de algo inédito”.⁷⁷ Así también, los Schlegel fundaron la revista *Athenaeum*, en 1798, en Alemania, publicación con la que se emprendió la proclama de la corriente y confirmó la valoración de los antiguos: Roma resaltó entre sus intereses. La formación de la revista fue promovida por ideales masónicos, sus integrantes se organizaban en forma de sectas o grupos cerrados⁷⁸ y se impresionaban con los conocimientos esotéricos.

En el romanticismo francés, Víctor Hugo escribió el “Prefacio” a su obra teatral de *Cromwell* (1827), un texto programático cuyas declaraciones sacudieron el *establishment* cultural y artístico de la época, se convirtió en uno de los escritos angulares del movimiento. En él, el autor hace una extensa reflexión sobre el dramatismo, el cristianismo, la

⁷⁶ Cf, *La estética del romanciticismo*. España, Visor, 1999, pp. 14-15.

⁷⁷ Philippe Lacoue-Labarthe y Jean Luc-Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Argentina, Eterna Cadencia Editora, 2012, p. 33.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 27-33.

racionalidad, la *imaginación*, la poesía, la crítica filosófica, la fealdad como principio estético, lo sublime, en fin, enmarca los propósitos decimonónicos del arte.

Para ir entendiendo el ambiente de los artistas que procuraban consultar erudiciones alternas a las legítimas, es necesario refrescar la puntualización de «esoterismo» y «ocultismo», comúnmente entendidos como sinónimos. Pero antes habría que establecer el significado de «esoterismo» y «exoterismo», términos aplicados con frecuencia a lecturas concernientes a actividades no científicas del siglo XIX. Antoine Faivre toma nota de André Lalande sobre la diferencia entre «esoterismo» y «exoterismo», en su obra *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, en donde el primer concepto es el conocimiento enseñado a los iniciados o los discípulos mejor aleccionados en las escuelas antiguas y el segundo se refiere a la popularización del mismo, accesible a cualquier individuo sin estudios profundos previos.⁷⁹

Con el tiempo, «esoterismo» se transformó en «ocultismo», palabra inventada en el siglo XIX por Éliphas Lévi, uno de los magos y escritores más célebres.⁸⁰ A partir de ese momento, los saberes esotéricos (la cábala, la alquimia, la astrología y otros) se abrieron al público. Su estudio se propagó masivamente hasta que dejaron de ser sabidurías exclusivas y el consumo creció abruptamente a través de distintos medios de comunicación

⁷⁹ Antoine Faivre, “El esoterismo criticanos de los siglos XVI al XX”, en: *Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes*, dir. Puech Henri-Charles, vol. 2. España, Siglo XXI Editores, 1987, p. 303.

⁸⁰ Además de Éliphas Lévi (quien acuñó el término de *ocultismo* a mediados del siglo XIX), otros de los ocultistas que incidieron en la formación de los románticos fueron Martínez de Pasqually, Claude de Saint-Martin, Fabre d’Olivet, Court de Gebelin, Dom Pernety, Delisle de Sales y el abate Jean Terrasson. Estos personajes estudiaron la literatura producida en la época medieval y su hermetismo. Sus temas fueron la cábala, las tendencias espirituales egipcias, indias, etcétera (Eduardo Antonio Azcuy, *El ocultismo y la creación poética*. Argentina, Editorial Biblos, 2013, p. 140). Asimismo, la ocultista de procedencia rusa, Helena Blavatsky, Pascal Berverly Randolph, Josephine Péladan, Stanislas de Guaita, Aleister Crowley, se destacaron por injertar el ocultismo en el arte literario y por hacer que los escritores identificados con el romanticismo introdujeran esos principios en su poesía y narrativa (José Ricardo Chaves, “El ocultismo y su expresión romántica”, *Acta poética*, 29, (2008), 112).

(libros, revistas, conferencias, etcétera). El «esoterismo» identificado posteriormente como «ocultismo» sostenía un conjunto de teorías y disciplinas en las que la magia era solamente una de sus diversas manifestaciones. Así, se tiene que la magia, más allá de ser una práctica ceremoniosa de tintes demoníacos, los magos buscaban la *correspondencia* del todo con el uno: la unidad. Quienes seguían el camino ocultista trataban de armonizar y unificar filosofía, poesía, magia y ciencia porque un conocimiento universal equivalía a obtener una vida espiritual plena y una formación académica completa.⁸¹

Algunos rasgos del ocultismo del XIX fueron absorbidos por el romanticismo. Del esoterismo u ocultismo, los románticos adoptaron las leyes de la *correspondencia* expuestas en *La Tabla de Esmeralda*, aunque este punto fue potenciado más tarde en el posromanticismo con la poética de Charles Baudelaire. Los románticos concebían que la *correspondencia* abría los canales comunicativos sensoriales del individuo con su entorno. El hombre es pieza importante para el intercambio de información con el fin de lograr la unidad. Otra particularidad fue el sentido de *analogía* que se tradujo en imagen retórica aplicada con asiduidad en sus producciones literarias. Helena Beristáin define que *analogía* “expresa la semejanza o correspondencia dada entre cosas diversas”.⁸² Por consiguiente, el uso de ambos conceptos incrementa las posibilidades de conexión de los seres, la naturaleza y el mundo. Otra definición de *analogía* que resulta útil para el caso es la que ofrece Mauricio Beuchot, cuando dice que se trata de la relación entre lo unívoco y lo equívoco, es decir, lo unívoco se refiere a todo aquello que es claro, único e igual, cuya naturaleza permite la asociación con otro elemento y lo equívoco es lo misterioso, lo oscuro, lo confuso, por tanto,

⁸¹ José Ricardo Chaves, “Magia y ocultismo en el siglo XIX”, *Acta poética*, 17, 1996, 308-309; Cf, “El ocultismo y su expresión romántica”, *op. cit.*, 103-106.

⁸² Cf, *Diccionario de retórica y poética*. México, Editorial Porrúa, 2010, p. 260.

puede tener diferentes significaciones. Entonces, para entender mejor el concepto a partir de la univocidad y equivocidad, la *analogía* es el proceso de *correspondencia* entre lo claro y lo oscuro de donde resulta una creación diferente: lo claroscuro (pero semejante a la realidad de acuerdo al contexto en que surge). De ahí que la magia y la literatura se sirvan de analogías para fundamentarse. Además, Beuchot distingue dos clasificaciones de *analogía*: la *propia* (la que hace énfasis en las particularidades de los seres, como “la mortalidad es al hombre lo que la inmortalidad al alma”) y la *impropia* o *metafórica* (expresiones en sentido figurado).⁸³ De esta manera, se puede notar que los griegos tuvieron un pensamiento análogo; lo que he venido exponiendo se ve en la *Enéada VI*, en la que Plotino explica que a toda naturaleza sempiterna le *corresponde* una estática y finita, de tal modo que existe un mundo superior (en donde habitan almas superiores) y un mundo inferior (en el que moran los hombres que poseen una parte del plano superior). Por eso, Plotino expone que todas las cosas en el mundo inteligible están desprendidas del Todo: “[...] no son las cosas de allá las que vuelven su mirada a las de acá; son las de acá las que están pendientes de allá e imitan a las de allá”.⁸⁴

El culto a los atributos de la naturaleza y la imaginería también fueron componentes herméticos que integraron la visión mágica romántica; la alquimia y la cábala son el modelo claro de esto, pues como se vio en los apartados anteriores, las mencionadas ramas esotéricas recurrieron a la *madre natura*, desde el empleo de astros, abstracciones de fuerzas divinas, aleación de metales, los cuatro elementos fundamentales por los que todo fue hecho (agua, tierra, aire y fuego), en fin, componentes que no pueden ignorarse si de plantear el Origen se trata. Evidentemente, la *imaginación* ocupa el más alto de los estrados porque sin ella sería

⁸³ Cf, *Hermenéutica, analogía y ciencias humanas*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2014, pp. 18-19.

⁸⁴ Plotino, “Tratado VI” y “Tratado VII”, *Enéada VI (Obra completa)*. España, Gredos, 1998, t. 3, pp. 369, 419 y 428.

imposible trascender los niveles de conciencia. Por eso, la magia “pretendía unir fe y razón”⁸⁵ y los románticos descifraron el mensaje para volcarlo en el hecho poético. Otras de las particularidades esotéricas que los poetas decimonónicos ampliaron fueron los métodos sensitivos, la introspección y la intuición, así como los develamientos de corte místico que hacen del escritor un ser trascendental y sensible.

Los románticos emularon la virtud del *absoluto* de los ocultistas, pero traducido en un idealismo por la incapacidad de asirlo; no es gratuito que sean ellos quienes inauguren el principio del *absoluto literario*, a partir de ese anhelo en sus invocaciones. El *absoluto* es quizás la esencia más importante trasplantada desde las ciencias ocultas, porque los románticos creían que la literatura se producía a sí misma, ella es su propia teoría y su explicación: “El absoluto literario es, también, y tal vez antes que nada, esta operación literaria absoluta”.⁸⁶ La novela o el poema en sí, deben ser su propia columna vertebral. De esta manera se pretendía hacer de la literatura y las humanidades una ciencia seria como todas las demás.

Con el guiño del absoluto en la literatura romántica, la poesía intenta autoreferenciarse, autocomplacerse para contener en su interior el brío de la palabra que penetra en la *poiesis*, la piedra filosofal con la que el poeta procesa todo lo que piensa: “la poesía una hábil conjunción de alquimia, astrología y tarot, dirigida a sondear las honduras anímicas del poeta”.⁸⁷ Es decir, en una obsesión de abarcar la vastedad, la literatura es la diosa, la fértil, la dadora de aliento y la madre del poeta que también puede engendrar su *Big*

⁸⁵ J. R. Chaves, “Magia y ocultismo en el siglo XIX”, en: *op. cit.*, p. 304.

⁸⁶ P. Lacoue-Labarthe y J. Luc-Nancy, en: *op. cit.*, p. 35.

⁸⁷ Enrique López Castellón, *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. España, Ediciones Akal, 1999, p. 6.

Bang. Octavio Paz⁸⁸ repitió muchos años después algo que Vicente Huidobro había esbozado en su estética creacionista: los poetas consagrados como Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean Paul, Novalis, Hugo, Nerval hacían de la palabra un ente atemporal, colmada de principio y procreación de la vida: la fundación. Pero así como la palabra tiene dotes para crear, también puede destruir en un acto de predecir la caída, lo abyecto, la muerte. La esencia ocultista respondió en su momento a aspiraciones universales del romanticismo transmitida a escritores de la segunda mitad del siglo XIX, y aún recuperada en las vanguardias literarias.

El romanticismo encuentra en Francia el terruño fértil para sus intenciones, no por algo el posromanticismo halló ahí las condiciones literarias para nacer. En ese momento, los escritores comenzaron a intuir que era urgente y necesario cambiar el matiz del discurso poético y narrativo. El presente histórico de aquellos renovadores del lenguaje ya no era el mismo que el de hacía cincuenta años. Los posrománticos fueron revolucionarios del fondo y la forma erigiendo temas antes ignorados, aunado a la ejecución del verso libre. Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine y Arthur Rimbaud apostaron por redimir al verso de las ataduras de la medición.

Los simbolistas no desecharon rotundamente el estilo del romanticismo, al contrario, siguieron conservando parte de la tradición con la que estaban de acuerdo, pero haciendo hincapié en que ya no solo la belleza y los mitos *per se* debían mencionarse en el poema, sino también enfatizaban que debían poetizar sobre la fealdad, lo grotesco, la inmundicia, la cotidianidad, la ruindad, la ebriedad, los estupefacientes, como parte de una nueva sensibilidad realmente practicada. Esta actitud irreverente los hizo acreedores del mote ‘poetas malditos’ (*les poètes maudits*), acuñado por Paul Verlaine. Concretamente, *les*

⁸⁸ Cf, *Los hijos del limo*. España, Editorial Seix Barral, 1990, p. 87.

maudits, instituyeron el simbolismo en el que la asunción del símbolo es llevada al plano del misterio y el subconsciente: el poeta es el guía de las almas rotas hacia el mar incognoscible.

Para los simbolistas, el signo es capaz de encapsular la *totalidad* de la realidad y hacerla más asequible, por ello cultivaron una poesía más musical, emocional, sugerente y aniquiladora. Los simbolistas, al igual que los románticos, se esmeraron en hacer de la simplicidad algo eminente, sublime, pero fueron los poetas malditos franceses quienes con ímpetu intentaron obviar este escenario, haciendo necesario expulsar momentáneamente al yo del interior, para emanciparlo de la racionalidad y resignificarlo en la otredad. El yo en el exterior, en una suerte de *Aleph*, es testigo del infinito. Para lograr tales efectos, el uso de los narcóticos fueron pieza clave en la transformación sensorial de los poetas posrománticos.⁸⁹ Charles Baudelaire fue el primero en perfilar que la poesía es el medio para que el yo salga a flote, entre en contacto con los sentidos y concentre su atención en el *absoluto*.

Los poetas que revivificaron la tradición hermética de los escritores franceses renacentistas fueron Gérard de Nerval, Víctor Hugo, Charles Baudelaire y Honoré de Balzac; estos cuatro hacedores de la palabra hicieron posible la reinserción del misticismo en la ideología romántica y después en el simbolismo en la segunda mitad del siglo XIX.⁹⁰ Empero, fue Baudelaire el que labró el camino para los simbolistas, rehusó los paradigmas sensibleros del romanticismo, creyó con fervor que la poesía no estaba en aquel limbo mitológico percedero, frívolo y calcáreo. Demostró con sangre en el verso que la poesía no estaba ausente de la realidad de las calles, la ciudad, lo diabólico, lo esotérico y lo

⁸⁹ Carolina Depetris, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. España, UAM Ediciones, 2004, pp. 99-100.

⁹⁰ E. A. Azcuy, *op. cit.*, p. 141.

supersticioso, por ello, la publicación de *Las flores del mal*, en 1857, fue decisivo porque trazó los nuevos atajos de la poesía moderna.

El soneto “Correspondencias” es una especie de manifiesto ocultista, tira el anzuelo hacia lagos sonoros secretos, en donde la palabra inacabada reposa porque tiene la esperanza de ser roída por la mandíbula y la escritura del poeta. A su vez, este llamado con los otros de máscaras claroscuras, es una forma de establecer puentes que se mecen en el intercambio comunicativo. No solo son palabras las que se transmiten, son signos abigarrados, símbolos polisémicos generados por la más iluminada forma del pensamiento: la *imaginación*, aquel paraje en expansión que conjuga la sacralidad y lo profano: “La Creación es un templo de pilares vivientes/ que a veces salir dejan sus palabras confusas;/ el hombre la atraviesa entre bosques de símbolos/ que le contemplan con miradas familiares”.⁹¹

“Correspondencias” es el poema que arroja los dados ocultistas en el posromanticismo. Los poetas malditos al igual que los románticos seguían estremeciéndose con el intercambio de respuestas entre las propiedades ontológicas y el orbe. Baudelaire adopta del místico Emanuel Swedenborg, la noción de *correspondencia* y de Fourier las *analogías*,⁹² pero también sentía admiración por Edgar Allan Poe, de donde se apoyó para trasladar los miedos a las vivencias, necesarias para establecer la armonía, la *correspondencia* y el presagio.⁹³ Las primeras manifestaciones del simbolismo en Charles Baudelaire son concebidas como el estado de gracia que iluminará a los poetas venideros, uno de ellos es Arthur Rimbaud, quien con su pluma infernal sigue las huellas del maestro.

⁹¹ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*. España, Cátedra, 2006, p. 95.

⁹² Robert Kanters y Robert Amadou, *Antología del ocultismo*. España, EDAF, 1976, p. 238.

⁹³ E. A. Azcuy, *op. cit.*, p. 52.

El más lozano de los malditos vivió en la penumbra de los excesos y jugó a ser el poeta niño con su lanzallamas, disparó lenguas de fuego hacia las palabras en atmósferas desconocidas y sinestésicas. De no ser así, no habría otra forma de explicar el amplio espectro cromático inserto en el poema de “Vocales”, composición lírica alquímica en la que cada grafía es un ente de auras policromas. Además, el poeta anuncia con voz de ángel caído que en un tiempo futuro será él mismo quien revele el origen de las letras: “A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales/ diré algún día vuestros nacimientos latentes”.⁹⁴ La maduración poética de este francés fue precoz y la vida de poeta, breve. Tal vez, por eso, su llegada al arte literario fue de golpe y contundente dejando a su paso cicatrices.

Carolina Depetris⁹⁵ explica que *Cartas del vidente* de Arthur Rimbaud, es un tipo de texto programático en donde el vate asume un abandono, se autoexilia en la oscuridad — como lo hizo Dios con el *tzimtzum* perdiéndose en el *Ein Sof*, según la cábala— porque solo en aquel sitio inexplorado el sujeto percibe los hechos sobrenaturales, desarrollando habilidades extrasensoriales que predicen el futuro. Con la influencia del ocultismo, el simbolismo dio a luz a poetas videntes y, uno de sus hijos, entre los más iluminados fue Rimbaud y su poética, la cual consistía en la alteración de los sentidos. Pero esta idea había sido meditada antes que los románticos y los simbolistas, ya que Jean-Paul Richter externó con anterioridad que los poetas son profetas poseedores del don de la videncia: el espíritu los utiliza para hacer llegar mensajes a la humanidad. “El poeta desaloja al sacerdote y la poesía se convierte en una revelación rival de la escritura religiosa”.⁹⁶ Con este antecedente, Vicente Huidobro renovó la misma disertación en la vanguardia creacionista, en la que el poeta es

⁹⁴ Arthur Rimbaud, “Vocales”, en: *Poesía completa*. España, Ediciones 29, 2003, p. 100.

⁹⁵ *Cf, op. cit.*, p. 100.

⁹⁶ O. Paz, *op. cit.*, p. 75.

reflejo de Dios. Así, en los simbolistas, Paul Verlaine, afirma en *Crimen Amoris*: “Yo seré aquél que será Dios”.⁹⁷ Eduardo Azcuy resume que desde las aspiraciones románticas de Goethe y Víctor Hugo hasta las inquietudes de Novalis y Gérard de Nerval hay tendencias claras hacia temas esotéricos, y en los simbolistas como Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe y Arthur Rimbaud se encuentran líneas pertenecientes a las *correspondencias* y el gnosticismo⁹⁸ —entiéndase por gnosticismo el «conocimiento de Dios» por el que se alcanza la salvación, movimiento doctrinario que coincidió con las primicias de la cábala⁹⁹— y yo agregaría que tanto el romanticismo como el simbolismo promovieron la intuición y la psique para adentrarse al plano irracional, formularon concepciones idealistas, fueron domadores de la naturaleza con la palabra, asumieron su existencia semejante a la de Dios, se sumergieron en lo maravilloso, transgredieron lo cotidiano para mostrar la transparencia de las cosas, basaron sus experiencias en lo meramente sensorial, tuvieron cercanía con los mitos y la religión, se iniciaron en la magia y, por supuesto, la recuperación de las partes del inconsciente que posibilitan la elevación del ser hacia espacios más puros y totales.

En Hispanoamérica, el ocultismo en el modernismo no fue muy distinto a la visión romántica y simbolista, ya que estas dos últimas fueron sus fundamentos: el aspecto mágico de la *imaginación* fue el motor y las vivencias del estadio espiritual dieron pie a estados de conciencia con despertares místicos y esotéricos. En este periodo, indica José Ricardo Chaves,¹⁰⁰ las prácticas ocultistas devinieron de las ramas del espiritismo¹⁰¹ y la teosofía, las

⁹⁷ E. A. Azcuy, *op. cit.*, p. 166.

⁹⁸ *Ibid*, pp. 73-74.

⁹⁹ H. Jonas, *op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁰⁰ Cf. *México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México, Bonilla Artigas Editores, 2013, p. 28.

¹⁰¹ El movimiento esotérico tuvo su origen en Francia de la mano de su mayor representante llamado Allan Kardec. En sus comienzos, el espiritismo estuvo conectado con ideas políticas reformadoras y subversivas, por ejemplo, en Estados Unidos se le vinculó a la prohibición de la esclavitud, mientras que en México la doctrina fue popularizada por Francisco I. Madero, quien luchaba en contra de la dictadura de Porfirio Díaz, inspirado

cuales ocuparon un pedestal preponderante, aunque el espiritismo fue más folclórico a partir de la segunda mitad del XIX y la teosofía circuló apenas en los últimos diez años del mismo siglo, practicada por las élites letradas. El movimiento modernista fue pensado a finales del siglo XIX, en 1880, por latinoamericanos, para luego expandirse a España, de la mano del lisonjeado Rubén Darío.¹⁰² Su génesis fue producto de la crisis decimonónica del positivismo que se vivió en América Latina, cuya esencia se apoyaba en la explicación del mundo por medio del pensamiento científico, excluyendo la fe y el sistema de creencias religiosas. En esta problemática, Octavio Paz¹⁰³ vislumbró que el movimiento modernistas fue el verdadero romanticismo tardío de América, similar al parnasianismo y simbolismo francés.

Los modernistas construyeron una actitud renovadora a partir de la poética de los simbolistas franceses y románticos alemanes. El deseo de novedad de Rubén Darío se vio reflejada en la publicación de *Azul*, en 1888, libro de poesía capital para comprender el movimiento. Tanto en los románticos, simbolistas y modernistas permaneció una propensión mística y ocultista, una aspiración de restituir la naturaleza, la infancia, la inocencia, la sencillez y la recuperación del subconsciente desde los estados emocionales alterados. Con la sencillez, los modernistas rechazaban los excesos de los románticos y algunos aspectos de

en los ideales de Morelos y Benito Juárez. No hay que olvidar que el espiritismo, al igual que el ocultismo simpatizaban con las ciencias, aunque no en el sentido de la comprobación material y el raciocinio, sino en la seriedad del método, ya que trataban tópicos como astronomía, física, geología, entre otras disciplinas. Específicamente, justo en el tema de la reencarnación, los adeptos recurrieron a la teoría evolucionista de Charles Darwin para explicar las etapas evolutivas del alma hasta alcanzar su plenitud. Por eso las *ciencias ocultas* son denominadas de esa manera por el asombro y respeto que los ocultistas sentían hacia ésta (José Ricardo Chaves, *Eros y el ocultismo en la literatura romántica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 145-147, 159-161).

¹⁰² Juan Larrea argumenta que antes de que Rubén Darío arribara a España, en Madrid ya se vivía un ambiente modernista con la prosa poética, esto es justificado con el anuncio de la tesis doctoral, en 1900, de Viriato Díaz-Pérez, escritor y filólogo español que dedicó su vida al estudio del ritmo y la teosofía para vertirla en el canto de la palabra. Incluso, el mismo crítico cuenta que Rubén Darío no era bien recibido por Miguel de Unamuno y Viriato porque carecía de formación académica, debido a su autodidactismo (Cf, *Modernismo y teosofía*. Viriato Díaz-Pérez. España, Libertarias-Prodhuvi, 1993, pp. 109, 112).

¹⁰³ Cf. *op. cit.*, p. 128.

su estética, pero eso no quiso decir que abominaran en su totalidad el romanticismo. Del simbolismo aprendieron que el lenguaje debe estar en constante actualización evitando los clichés retóricos o lugares comunes y del ocultismo absorbieron las *analogías*. Max Henríquez Ureña¹⁰⁴ comenta que el naturalismo y el realismo echaron sus raíces en el modernismo porque existió el anhelo de regresar a la naturaleza y a la simplicidad de las cosas, del mismo modo que los esotéricos y los poetas místicos para encontrar el camino correcto hacia la espiritualidad.

Como parte de su búsqueda extravagante espiritual, los modernistas exploraron el mundo oriental, sobre todo la cultura china, japonesa e hindú. Sin la inclusión de todo este acervo cultural, el modernismo no podría ser comprendido: “Es el modernista que más a fondo penetra en Oriente y en la problemática de la prosa modernista”.¹⁰⁵ Quizás este exotismo sobrevenga de los franceses, quienes se atrevieron a salir del confort occidental. Debido a que los modernistas fueron receptores del simbolismo francés, con el soneto “Voyelles” de Arthur Rimbaud asimilaron que los colores tienen un significado esotérico, en él hallaron la unión cromática y la sonoridad. El uso de la sinestesia —licencia retórica y poética que los inspiró—, se convirtió en un artificio que causó repercusiones en la partes más sensibles de los modernistas, para ellos era importante la impresión emocional que causaban los objetos en el sujeto. Algunos escritores en los que esta propuesta cromática hizo eco fueron: Gutiérrez Nájera (*Del libro azul*, 1880 y *De blanca*, 1888); Rubén Darío (*Azul*, 1888 y *Sinfonía en gris mayor*, 1893); José Santos Chocano (*Preludio azul*, 1893) y Manuel Díaz Rodríguez (*Cuentos de color*, 1899). Dichas sensaciones tuvieron una estrecha relación con las *correspondencias* encontradas en el ocultismo como función estética.

¹⁰⁴ Cf. *Breve historia del modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 19.

¹⁰⁵ J. F. Larrea López, *op. cit.*, p. 109.

Otros modernistas que se agregan a la lista de escritores (no exhaustiva) que incursionaron en el ocultismo son: el poeta y ensayista guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, quien desarrolló tópicos sinestésicos, eróticos y ocultistas. En el cuento “La signatura de la esfinge” hay roces con la teosofía derivada de Madame Blavatsky, sobre todo cuando menciona el arte de las *correspondencias*, parte del mundo mágico, posible y semejante. Ricardo Chaves señala que una de las características de la obra de Arévalo Martínez es el tratamiento de la profanación y la androginia en un sentido místico y alquímico, ya que logra conjugar lo femenino y lo masculino en una suerte espiritual. Asimismo, el crítico referido también estudia el caso de Antonio de Hoyos y Vinent, escritor español identificado con modernismo y el decadentismo, fenecido en prisión en la época franquista. El hermafroditismo y lo sobrenatural fueron algunas de las constantes en su legado, cuestiones que lo encaminaron hacia fuerzas misteriosas y ocultas.¹⁰⁶

La mayoría de los modernistas en Francia, Inglaterra, Alemania y países de América se iluminaron con las enseñanzas esotéricas de los poetas Jakob Böhme, William Blake, Ralph Waldo Emerson y el místico Emanuel Swedenborg¹⁰⁷ y, como añadidura, los poetas hispanófonos, además de recibir la influencia de los personajes anteriores, siguieron reforzando su estilo modernista con Góngora, Víctor Hugo, Lord Byron, Edgar Allan Poe y los simbolistas.¹⁰⁸ Rubén Darío fue uno de los que mejor aprovechó estas bondades, apropiándose de una estética inigualable que lo catapultó a la escena literaria de Europa, en específico España. El poeta nicaragüense se dio a conocer como el profeta de la palabra del modernismo. En sus composiciones líricas siempre reivindicó el trópico. Parte de su poética

¹⁰⁶ J. R. Chaves, *op. cit.*, pp. 287-304.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰⁸ M. H. Ureña, *op. cit.*, p. 30.

se nutrió de vertientes gnósticas y orientales. La llegada de Darío a Madrid fue decisiva, ya que ahí tuvo contacto con las logias y Józef Leonard Bertholet, masón polaco-español, figura nodal que modificó la perspectiva del imberbe nicaragüense. Se puede decir que él fue uno de sus principales impulsores en el arte esotérico y teosófico: “Durante un año será masón y en 1890 se considera teosofista. El pitagorismo esotérico con su simbolismo de orden, armonía, música, captará el núcleo de su poesía. Darío opta por un sincretismo en donde el poeta se siente Torre de Dios en una impregnación visionaria que vivirá intensamente”.¹⁰⁹

Con Rubén Darío, la poesía latinoamericana avanzó hacia la modernidad desarrollándose un americanismo literario. Sin embargo, no solo la poesía fue cultivada en la corriente modernista, sino también el ensayo, el cual exhortó a pensar el constructo ontológico de América más allá de sus límites.¹¹⁰

En cuanto a la narrativa, la producción modernista dejó huellas en el cuento. Las mismas inclinaciones hacia la búsqueda de la verdad oculta en el esoterismo provocó que los modernistas estudiaran filosofía y metafísica. Desde esta trinchera de la sabiduría, el modernismo incursionó en el género del cuento fantástico y esto puede corroborarse en los relatos de Rubén Darío, Amado Nervo, Clemente Palma y el teósofo Leopoldo Lugones.¹¹¹ Con el cuento fantástico, estos autores modernistas intentaron visibilizar lo que estaba al margen de los lineamientos permitidos por la tradición. El horror, lo raro y lo extraño fueron tres elementos fértiles para los argumentos narrativos que extrajeron de Poe y E.T.A. Hoffman. Así pues, la fantasía se consolidó como un recurso más para que los modernistas

¹⁰⁹ J. F. Larrea López, *op. cit.*, p. 116.

¹¹⁰ Así se tiene que el modernismo tuvo dos fases. El primero consistió en trabajar la elegancia en la escritura y en los símbolos, optaron por un estilo prolijo y refinado, se centraron en la forma, los sentidos y las culturas antiguas occidentales y orientales. En la segunda fase, los modernistas profundizaron en los temas americanos e hicieron visible las condiciones del continente (M. H. Ureña, *op. cit.*, p. 34).

¹¹¹ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 28.

podrían acercarse al ocultismo desde su interioridad. La cercanía de Vicente Huidobro con sus antecesores modernistas estuvo justo en el proceso de concebir la palabra cantora que reivindica el contacto con lo desconocido. El ritmo del verso y la prosa poética tuvieron el poder de redirigir al poeta hacia lo prodigioso y mágico. La palabra es la forma visible de la vibración, es cimática, un sonido aletargado que espera ser exhumado de la lengua de Dios.

Capítulo II

Vicente Huidobro: las vanguardias y el ocultismo

Expuestos los antecedentes literarios en el apartado anterior, este segundo capítulo pretende acercar al lector al siglo XX, años en los que hubo una transformación social y política que incidió en las artes europeas desencadenando tendencias de reformación espiritual e ideológica, tales como las vanguardias históricas, cuyo alcance llegó hasta los tinteros de escritores latinoamericanos. Definido el campo de estudio procederé a definir el creacionismo con apoyatura en manifiestos y declaraciones de Vicente Huidobro, para ubicar posteriormente las corrientes vanguardistas fundacionales en las que se enroló y que su a vez fueron proclives al ocultismo. Después, me enfocaré en las sugerencias esotéricas contenidas en la vanguardia creacionista, a partir de manifiestos seleccionados y analizados. Así, con este panorama, la intención es exponer que las directrices herméticas de la literatura entraron a América Latina por medio de viajes de poetas a Europa, lugar donde varios se iniciaron en las sociedades secretas como la masonería o la teosofía.

2.1 El espíritu renovador de las vanguardias

Como es sabido, el término «vanguardia» procede de la jerga militar que refiere al grupo de soldados al frente de un pelotón de guerra, el cual representa la entereza, la fuerza física. Quienes constituyen la delantera avizoran los sucesos, por tanto, ejecutan acciones antes que los demás. No es gratuito que los intelectuales hayan emulado dicha estrategia militar sabiendo que vivían en un entorno plagado de conflictos armados: la Revolución Rusa, la Guerra Civil Española, la Primera y la Segunda Guerra Mundial (sucesos que modificaron el

modus vivendi global). El ambiente de aquellos años definió el sendero que debió seguir la ideología del arte y varios creadores se inmiscuyeron en beligerancias. La sensibilidad decimonónica había quedado atrás, aunque no del todo porque se recuperaron algunos aspectos del romanticismo, mismos que fueron repensados y adaptados a la realidad de aquel presente histórico. Los vanguardistas, en su esfuerzo por crear conciencia en la sociedad, por medio de manifestaciones artísticas, externaron su inconformidad contra la burguesía desde la literatura, la pintura y demás manifestaciones estéticas. El espíritu artístico se había fracturado y el arte moderno que instauraron las vanguardias nació de esa ruptura: “El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de una técnica vieja. Está en el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués”.¹

Los vanguardistas rechazaron todo tipo de razonamiento lógico que les impidiera trabajar con el espíritu y no concebían un arte frívolo despojado de las necesidades humanas. Peter Bürger,² desde una lectura de Theodor Adorno sobre el arte moderno, analizó que anterior a las vanguardias, el arte estaba supeditado a las instituciones religiosas o cortesanas. La posibilidad de un arte autónomo era inconcebible. El arte respondía a las necesidades de la praxis vital burguesa y los vanguardistas pugnaron por su separación y superación sistemática, proponiendo modelos más libres y menos exclusivos. Las vanguardias buscaron emancipar el espíritu creador de toda atadura para que el conocimiento se socializara. Con los vanguardistas, la creación artística dejó de ser individualista, por así decirlo. La reunión en los cafés, las librerías o el domicilio de alguno de ellos eran los puntos convergentes para compartir posturas estéticas, debatir, tomar acuerdos y escribir documentos programáticos.

¹ José Carlos Mariátegui, “El artista y la época”, *Amauta*, 3 (1926), 3.

² Cf. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1995, p. 101

Los manifiestos fueron los textos oficiales con los que comunicaron sus ideas artísticas, políticas y filosóficas de manera efectiva. Otra fuente fueron las revistas, las cuales eran extensiones de los manifiestos porque mostraban los resultados y la evolución del movimiento. Pero los medios impresos no fueron los únicos recursos utilizados, sino también las nuevas tecnologías y el progreso industrial. El cine, la cámara y la radio contribuyeron a la distribución rápida y simultánea de la información. Con esas herramientas, los vanguardistas mejoraron sus técnicas.

Entre las innovaciones tecnológicas, el cine tenía demanda de consumo por su contenido social y propuesta visual. En Europa y Estados Unidos alcanzó un apogeo extravagante. Estados Unidos comenzó a ser el mayor productor de cine por su poderío económico. Las cintas cinematográficas circularon en inglés y quienes vivieron estos cambios atestiguaron la transición del cine mudo al sonoro. Para los escritores, el cine ocupó un puesto importante, el ejemplo de ello fue Vicente Huidobro, quien obtuvo el premio de \$10,000 dólares de parte de la League For Better Pictures, en Nueva York, el 20 de julio de 1927, por su novela-film *Cagliostro*. El fallo del jurado fue porque era excepcional en el montaje por fusionar elementos de la novela con el guión cinematográfico.³

En esta misma tesitura, los artistas al no ser parte de la clase poseedora de los medios de producción encontraron afinidad con las ideas socialistas o izquierdistas. El emblema era luchar por la libertad. Varios de ellos sufrieron persecuciones políticas huyendo desde Europa hacia otras latitudes: América fue uno de los destinos refugios. Sin embargo, el caso de algunos escritores latinoamericanos fue invertido, como el de Vicente Huidobro, quien viajó a Europa a zonas de guerra. En Madrid, por ejemplo, fue testigo de la Guerra Civil española

³ Los detalles de este premio serán enunciados en el “Capítulo III”, cuando corresponda hablar sobre la historia detrás de la novela-film *Cagliostro*, quizás la obra más misteriosa y ocultista del poeta.

y participante activo en el congreso antifascista de 1937.⁴ En París de 1944 participó en la Segunda Guerra Mundial siendo corresponsal de guerra, perteneció a las tropas aliadas de Berlín como teniente y regresó a Santiago de Chile, en 1945, con el teléfono personal de Hitler en mano.⁵ El motivo de su regreso fue porque lo hirieron con una esquirla en la cabeza, su salud se agravó paulatinamente y falleció en Cartagena, Chile, en 1948. En medio de estos desafíos hostiles, Vicente Huidobro alternó sus actividades con visitas y encuentros con creadores de las ciudades en las que radicó, aunque para esas fechas, él ya había consolidado el creacionismo en su país.

El tema de las guerras fue un tópico persistente. Eric Hobsbawn⁶ explica que el siglo XX fue la era de los cataclismos: la situación orilló a los artistas a agudizar su sensibilidad, dado que tenían una visión pesimista de la vida, tono que se vio proyectado en la elocuencia de sus denuncias. La situación económica y política global no era favorable: la pugna del capitalismo con la clase trabajadora fue la constante que afectó a todos los sectores de la población y la estructura industrial indujo a que se instituyera la separación de clases. Con las alteraciones sociales que suscitó la Gran Guerra, las vanguardias artísticas encontraron su génesis y su presencia intervino en la escena cultural.

Las vanguardias buscaron las *correspondencias*. Los artistas trataron de unificar sus creaciones con el Todo, aunque en primera instancia parecían actos solitarios y anárquicos: el futurismo, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo, por mencionar algunos, reiteraron sus posturas antisistémicas. Con el expresionismo —primer atisbo de las vanguardias—, el arte dejó de tener el funcionamiento de representatividad; el movimiento alemán no produjo

⁴ Selena Millares, *Poetas de Hispanoamérica*. España, McGraw Hill, 1997, p. 27.

⁵ La evidencia del supuesto teléfono perteneciente a Adolf Hitler se encuentra en el Museo Vicente Huidobro, en Cartagena, Chile.

⁶ Cf. *Age of extremes. The short twentieth century 1914-1991*. Argentina, Crítica, 1998, p. 192.

manifiesto porque se negó a dejar rastros en documentos definidos.⁷ Pero qué mejor que las pinturas expresionistas para hacer de ellas una especie de manifiestos visuales: las obras pictóricas se destacaron por la emancipación del cuerpo en la naturaleza idílica o en interiores, el ahondamiento en la psique (expresión de pasiones reprimidas) y la apropiación de una paleta cromática.

El futurismo⁸ abrió con voz subversiva el nuevo siglo. Su entrada a la escena marcó el hito del arte moderno. Para los futuristas, la poesía y la obra de arte debían ser un golpe violento. Dejaron de lado la contemplación y la condición pasiva. Todo el ímpetu y la fuerza de creación fue volcada hacia la agresividad, entre lo que destaca: oda a las guerras y destrucción de la memoria (museos, bibliotecas). En el *Manifiesto futurista*, Marinetti enumera las intenciones del futurismo, pero por la contundencia del contenido, cito dos puntos:

3. [...] Nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso ligero, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo.

[...]

7. Ya no hay belleza si no en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra de arte. La poesía debe concebirse como un violento asalto contra las fuerzas desconocidas, para obligarlas a arrodillarse ante el hombre.⁹

⁷ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. España, Alianza Editorial, 2000, p. 245.

⁸ El futurismo fue el primer movimiento vanguardista que se dio a conocer con un manifiesto en el periódico francés *Le Figaro*, firmado por Filippo Tommaso Marinetti, en 1909.

⁹ Filippo Tommaso Marinetti, "Fundación y Manifiesto del futurismo" apud M. de Miheli, *op. cit.*, p. 307.

El contexto mundial que vivieron los futuristas tuvo reconocida influencia en la concepción de sus textos. Los intelectuales europeos se apropiaron de discursos progresistas y beligerantes porque las naciones de aquel continente, acostumbrados a su dominio económico, político y cultural se imponía fuera de sus comarcas. El movimiento futurista y todas las demás vanguardias subsiguientes heredaron este espíritu renovador con sus respectivos estilos. El avance tecnológico, el poder adquisitivo, la expansión colonial y el esplendor artístico impulsó a Marinetti a fracturar la tradición. Con el futurismo, el arte dejó de verse a sí mismo: se consideró el aspecto social. Hago mención de esto porque en Europa ya se producían conflictos en la región de los Balcanes, que luego desató dos guerras en 1911 y 1912. El papel de Italia en ese momento fue interesante porque su esparcimiento colonial estuvo asociado a la ideología del resurgimiento de la nación. Estos nuevos ideales se reforzaron por medio de la juventud, la expresión artística y la invasión de tierras, los cuales se siguieron potencializando años más tarde en el periodo de entreguerras con el fascismo. Para ese entonces, los italianos se sentían en la cumbre de la modernidad y fue en esa época que nació la clase media.

La glorificación de la guerra a la que alude Marinetti no se concentró en ese instante a una guerra en sí como fue más adelante la Primera Guerra Mundial, sino a las tácticas de expansión italiana con la invasión a Libia,¹⁰ el Cuerno de África y algunos lugares del

¹⁰ Sobre la guerra de Libia en 1911, los futuristas celebraron este hecho externando su entusiasmo en el texto *Movimiento político futurista* (1915), pronunciado lo siguiente: “Al estallar la guerra de Libia en 1911, publicamos este otro manifiesto: nosotros, los futuristas que hace más de dos años glorificamos, entre los silbidos de los Gotosos y los Paralíticos, el amor al peligro y a la violencia, el patriotismo y la guerra, sola higiene del mundo, estamos felices de vivir finalmente esta gran hora futurista de Italia, mientras agoniza la inmunda ralea de pacifistas, guarecidos ahora en las profundas cantinas de su risible palacio de Aja” (Filippo Tomas Marinetti, “Movimiento político futurista”, *El futurismo*. p. 20. Fecha de consulta: 17 de noviembre de 2018. Disponible en:

http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/belfordm/materias/corrientes_y_movimientos_literarios_contemporaneos/textos_de%20lectura/Marinetti%20Filippo%20-%20El%20Futurismo.pdf

Mediterráneo. Con ello, los italianos buscaron ser potencia frente Inglaterra, país que en ese tiempo ya poseía una flota armada magna. El capitalismo desarrollado a niveles industriales e imperialistas incitó a los futuristas a generar contenido sobre ultranacionalismo, la clase obrera, la masculinidad, el rechazo al amor y la lujuria que obstaculiza al hombre: “9. Nosotros queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio a la mujer”;¹¹ más adelante, en el mismo documento, expresan:

Nosotros cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo [...] cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; las estaciones glotonas, devoradoras de serpientes humeantes; [...] los vapores aventureros que olfatean el horizonte, las locomotoras de ancho pecho que piafan en los raíles como enormes caballos de acero embridados con tubos, y el vuelo deslizante de los aeroplanos [...].¹²

Las innovaciones tecnológicas ocuparon un lugar cardinal en el futurismo: el automóvil y la velocidad resignificaron el concepto de belleza; la atracción por las urbes y las fábricas exhalando humo se convirtieron en objetos líricos:

4. Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su

¹¹ *Idem.*

¹² F. T. Marinetti, “Fundación y Manifiesto del futurismo” apud M. de Micheli, *Idem.*

capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo... , un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*.¹³

El primer manifiesto futurista fue lanzado desde Italia como un proyectil que pretendió destruir la estética del clasicismo (el pasado romano), pues en ese periodo dominaban las ideas renacentistas de halago a la antigüedad greco-romana. Empero, Marinetti inconforme con aquel espíritu que consideraba retrógrada, pronunció: “Desde Italia lanzamos al mundo este manifiesto nuestro de violencia arrolladora e incendiaria, con el que fundamos el *Futurismo*, porque queremos liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y anticuarios”.¹⁴

La agitación moderna a nivel nacional y continental se estaba dando aceleradamente en toda Europa, y por esta misma situación, los futuristas tuvieron una visión panorámica del mundo: no dejaron disciplina humanística sin explorar; legaron numerosos manifiestos que abarcaron desde la pintura hasta la política. En este tenor, los futuristas emitieron documentos políticos, como: *Programa político futurista* (1913) —dado a conocer en las primeras elecciones italianas— y *Movimiento político futurista* (1915). En ellos se exaltó la adherencia al nacionalismo de inflexión belicosa, las campañas anticlericales y la asunción de la libertad para instaurar la grandeza de Italia.¹⁵

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ “Italia tiene hoy para nosotros la forma y la potencia de un bello *dreadnought* (acorazado) con su escuadra de islas torpederas. Orgullosos de sentir igual al nuestro el fervor belicoso que anima a todo el país, incitamos al gobierno italiano, vuelto finalmente futurista, a agigantar todas las ambiciones nacionales, despreciando las estúpidas acusaciones de piratería y proclamando el nacimiento del PANITALIANISMO” (F. T. Marinetti, “Movimiento político futurista”, *Idem.* Fecha de consulta: 17 de noviembre de 2018. Disponible en: http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/belfordm/materias/corrientes_y_movimientos_literarios_contemporaneos/textos_de%20lectura/Marinetti%20Filippo%20-%20El%20Futurismo.pdf).

Después de una serie de textos programáticos, manifestaciones artísticas y exposiciones, el viento fascista empezaba a avecinarse y el futurismo junto a Marinetti iban perdiendo fuerza. La clase política comenzó a simpatizar con el proyecto del poeta, dramaturgo y militar Gabriel D'Annunzio, proclive al romanismo y el clasicismo. Los cambios desplazaron a los futuristas y nació el novecento, corriente artística alineada al fascismo. Para entonces, varios artistas del futurismo empezaron a incursionar en la pintura metafísica que buscaba algo más parsimonioso y menos violento, mientras que otros decidieron adentrarse en el cubismo y luego en el neoclasicismo.¹⁶ En un principio, los integrantes del futurismo eran iracundos, deseaban la destrucción del mundo a toda costa, pero con el tiempo ese carácter fue cambiando hasta sumergirse en conocimientos místicos y simbolistas. Sin embargo, el hecho histórico que definitivamente puso fin al futurismo fue la Primera Guerra Mundial, sus proyectos se vieron interrumpidos por aquello que siempre desearon: la guerra; esto significó la paradoja futurista porque la guerra, la que tanto alababan, terminó con ellos.

Por su parte, el cubismo —vanguardia suscitada casi a la par del futurismo— también portó el discurso impetuoso de sus homólogos italianos. Guillaume Apollinaire declaró en su momento en *La pintura cubista* de 1913,¹⁷ que el nombre tenía una intención despectiva: “La moderna escuela de pintura lleva el nombre de cubismo. Le fue dado despectivamente en el otoño de 1908 por Henri Matisse, que acababa de ver un cuadro con casas, cuya apariencia cúbica le había impresionado fuertemente”.¹⁸ el cuadro que vio Matisse fue *Casas en la colina, Horta de Ebro* de Pablo Picasso. Aunque anterior al nombramiento de la corriente y

¹⁶ M. de Micheli, *op. cit.*, p. 204.

¹⁷ Manifiesto circunscrito en el libro *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* de Guillaume Apollinaire.

¹⁸ Guillaume Apollinaire, “La pintura cubista” apud M. de Micheli, *op. cit.*, p. 301.

la publicación del manifiesto, Pablo Picasso había engendrado ya un protocubismo, en 1907, con la pintura *Les demoiselles d'Avignon*, por romper con las formas acartonadas del impresionismo y su tratamiento cromático. Empero, no puede ignorarse que el espíritu del impresionista Paul Cézanne¹⁹ y el fauvista francés André Derain hicieron gran aporte a la corriente.

La pintura cubista, en primera instancia, no se dio a conocer como el manifiesto del cubismo, pero por las proclamaciones y su cercanía a una definición del movimiento, el texto fue tomado como tal. Apollinaire sintetizó el propósito del movimiento y, en ciertos momentos, dio la impresión de ser una construcción discursiva conforme las ideas se le fueron revelando. En el documento programático se encuentra un argumento de suma importancia que da corporeidad al cubismo: la geometría euclidiana. Guillaume Apollinaire comentó que los pintores practican constantemente las matemáticas en la superficie de un lienzo sin saber específicamente que están reproduciendo medidas a menor escala. El hecho de intervenir el espacio con delineaciones o bosquejos es ya aplicar matemáticas. Los pintores deben percatarse cuál es el rumbo preparado por la ciencia exacta, para que dejen de tomar a la naturaleza como referente y encuentren la fertilidad pictórica en los números y la geometría, los cuáles también son místicos y divinos: “La mayor parte de los nuevos pintores

¹⁹ El cubismo no puede entenderse sin la influencia de Paul Cézanne, quien a pesar de incursionar en el impresionismo, sus obras pictóricas representaron la excepción a la regla. La pintura impresionista, antes de él, había caído en una especie de letargo en la que no había propuesta de sobresalto visual, las formas eran extremadamente cuidadas, finas, anecdóticas e improvisadas; Cézanne trató de solucionar el dilema y esto lo orilló a repensar los trazos que llamarían la atención de los cubistas. Debido a esto, Paul Cézanne es conocido como el precursor de la pintura moderna porque buscaba que sus lienzos tomaran vida propia, para lograr el efecto de un mundo nuevo. Cézanne trató de llevar hasta el último extremo la liberación del movimiento y la forma, técnica emulada por los cubistas. Por poner un ejemplo, la obra *Montaña Sainte-Victoire* (1904) es una pintura al óleo de Cézanne, en la que se aprecian casas en la falda de un volcán, pero lo que particularmente resalta —además de los colores naturales— son las siluetas semicuadradas de las pocas casas que se logran vislumbrar. La hipótesis que genero a partir de esto es que, seguramente, Pablo Picasso —quien decía admirar el trabajo de Paul Cézanne— no desconocía el cuadro y, quizás, pudo haber estudiado aquella pintura para esbozar *Casas en la colina, Horta de Ebro* (1909), cuyo concepto es similar a *Montaña Sainte-Victoire* (ver *Anexo I*).

hacen matemáticas sin conocerlas, pero aún no han abandonado la naturaleza que interrogan pacientemente para que les enseñe el camino de la vida”.²⁰ Más adelante, Apollinaire se exploya un poco más en cuanto a las dimensiones de la geometría euclidiana: explica que es necesario apoyarse no solo en la primera, segunda y tercera dimensión, sino también en la cuarta. No es que los cubistas hayan tenido como meta convertirse en geómetras, pero sabían que la geometría era necesaria para sus fines.²¹

Dentro de la geometría, los cubistas dejaron de tomar al ser humano como medida de perfección —como en la época antigua de los griegos— y lo reemplazaron por el cosmos y sus múltiples figuras esféricas, poliédricas, tetraédricas, espirales y una infinita posibilidad de formas. Estos fundamentos físicos y matemáticos encausaron a los cubistas al análisis y representación de la cuarta dimensión, estilo de pintura que les permitió sumirse en la extensión del lenguaje visual y plástico:

El arte griego tenía una concepción puramente humana de la belleza. Consideraba al hombre como medida de la perfección./ El arte de los nuevos pintores considera al universo infinito como ideal y a este se le debe la nueva medida de la perfección, que permite al artista-pintor dar al objeto proporciones conformes al grado de plasticidad a que él quiera llevarlo.²²

²⁰ G. Apollinaire, “La pintura cubista” apud M. de Micheli, *op. cit.*, p. 298.

²¹ “Hasta ahora las tres dimensiones euclidianas bastaban a las inquietudes que el sentimiento de lo infinito despierta en el ámbito de los grandes artistas./ Ciertamente, los nuevos pintores no se proponen, en mayor medida que los antiguos, ser geómetras./ Pero se puede decir que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor./ Hoy los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto llevados naturalmente, y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por nuevas medidas posibles del espacio que, en el lenguaje figurativo de los modernos, se indican todas juntas brevemente en el término de cuarta dimensión” (*Ibid.*, p. 299).

²² *Idem.*

Años más tarde, las actividades de los cubistas se obstaculizaron con la llegada de la Gran Guerra en 1914, debido a la participación de algunos integrantes en el conflicto armado: el entorno era hostil para crear, aunque eso no significó que el movimiento no siguiera teniendo presencia en las artes. Así, en 1918, cuando concluía la Primera Guerra Mundial, tras la calamidad social, otra importante vanguardia denominada dadaísmo surgió como ave fénix en Zúrich, Suiza, en las inmediaciones de la taberna Cabaret Voltaire. Hugo Ball y Emma Hennings figuraron como los iniciadores, liderado posteriormente por Tristán Tzara, cuando Ball abandonó Zúrich, después de clausurado el cabaret a causa de la guerra.

Otro movimiento de espíritu renovador y sucesor del dadaísmo fue el surrealismo fundado por André Breton en 1924, con el *Primer manifiesto surrealista*. Para entonces, el dadaísmo se había debilitado y los seguidores de aquella vanguardia comenzaron a incursionar en la nueva tendencia. El mismo Breton se inició en el dadaísmo, por eso, el surrealismo tuvo como base algunas técnicas de aquella corriente. Su esencia, según el primer manifiesto fue dar realce al aspecto onírico: el punto era difuminar la separación vigilia-sueño para hacer de ese intersticio una realidad absoluta, ya que en ese efímero espacio el sujeto pierde la identidad y la *imaginación* es capaz de ingresar a la surrealidad o sobrerealidad. Los surrealistas tomaron con seriedad el estudio del sueño: se entregaron a la sacralidad de Morfeo porque aquella divinidad que hace posible la libertad humana en el inconsciente da la pauta del ritmo y la creación sempiterna, comarca donde se amparan las fuerzas superiores que transforman la conciencia. De esta manera, los surrealistas elevaron el espíritu a categorías místicas, ya que solo así el misterio es revelado: “4. [...] Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño

y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar”.²³

Por consiguiente, el mismo André Breton brindó la definición de la vanguardia en el *Primer manifiesto surrealista*: comprendió que se trataba de uno de los infinitos lenguajes del pensamiento traducidos en técnicas poéticas, pictóricas o cualquier otra expresión: “Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón ajeno a toda preocupación estética o moral”.²⁴

El manifiesto trata de conceder un lugar a lo maravilloso, hecho que los hombres han olvidado y odiado por esa sensación nihilista que dejó la Primera Guerra Mundial y que está en pleno apogeo en el periodo de entreguerras, justo cuando prosperó el movimiento. De algún modo, el surrealismo intentó compactar los deseos reprimidos ostensibles en el mundo onírico, lugar donde es posible habitar la fantasía: la distorsión de la realidad.

La visión del mundo real era rechazada por los surrealistas: la inverosimilitud, las alucinaciones y la locura eran su esencia. Breton consultó las teorías de Sigmund Freud para explicar sus intereses sobre el inconsciente. El mismo André Breton externó haber estudiado los experimentos que el psicoanalista aplicó en convalecientes de guerra, para identificar la relación entre palabra y pensamiento haciendo un monólogo sin juicio alguno. Seguramente, dicho ensayo ayudó al surrealista a formular el método de la escritura automática, aquel manar abrupto del pensamiento sin tomar en cuenta los valores críticos de la conciencia. En ese experimento encontró que “la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra,

²³ André Breton, “Primer manifiesto surrealista”, en: M. de Micheli, *op. cit.*, p. 273.

²⁴ *Ibid.*, p. 280.

y que no siempre gana a la de la palabra, ni siquiera a la pluma en movimiento”.²⁵ Al principio, el surrealismo fue empleado en la poesía para encontrar en el lenguaje una forma de reaprehender el mundo con la escritura automática, pero luego los integrantes se dieron cuenta que también podía ser aprovechada en la pintura y la fotografía.

Las artes y la cultura europea vivieron una crisis, pero también una expansión. Una muestra de ello es que América Latina absorbió las propuestas vanguardistas por los viajes de artistas e intelectuales latinoamericanos hacia el otro extremo del Atlántico. Cabe aclarar que no todo fue importado desde Europa porque el modernismo del siglo XIX, de Rubén Darío, se produjo en América permeando en la literatura europea. Inclusive, el mismo creacionismo fue engendrado por Vicente Huidobro en Chile, antes de su arribo a Europa en 1916, junto a su esposa Manuela Portales y sus hijos; esto puede comprobarse con el anuncio del manifiesto *Non serviam* en Santiago de Chile, en 1914. Sin embargo, la búsqueda incesante de los jóvenes entusiastas por conseguir nuevos senderos estéticos no se hicieron esperar después de que el modernismo dejara de ser una directriz en la región. Los creadores comenzaron a ver otras propuestas literarias frescas y estas fueron las vanguardias artísticas.

Las vanguardias se colocaron en la preferencia de los artistas latinoamericanos porque permitían el goce de la experimentación. El género que prosperó entre los jóvenes creadores fue la poesía y la narrativa. En América Latina se inauguraron vanguardias notables, como: creacionismo, estridentismo, ultraísmo, antropofagia, postumismo, euforismo y otras, las cuales se adaptaron a las necesidades del entorno, justo en el momento en que la economía oscilaba “entre el capitalismo liberal y el surgimiento de los monopolios que expresarán una nueva conformación del complejo social y de las relaciones humanas.”²⁶

²⁵ *Ibid.*, p. 278.

²⁶ Ana Pizarro, *Sobre Huidobro y las vanguardias*. Chile, Editorial USACH, 1994, p. 75.

Algunos escritores, como Vicente Huidobro, Oswald de Andrade, Jorge Luis Borges, Manuel Maples Arce y demás, se desarrollaron en medio de transiciones vanguardistas que marcaron sus novísimas pautas estéticas, sin dejar de recordar que el contexto sociopolítico y económico latinoamericano de la primera mitad del siglo XX, se estremeció con el rompimiento del régimen oligárquico, a través de métodos revolucionarios y reformistas, así como el impacto de la caída de la bolsa de valores a nivel internacional, conocido como el Crac del 29, la devastación que dejó la Guerra Civil española, la Primera y la Segunda Guerra Mundial y otros eventos decisivos que influyeron en el territorio latinoamericano.

El origen de las vanguardias en Latinoamérica se dio con el creacionismo de Vicente Huidobro en Chile, cuando el poeta expuso las ideas estéticas de su manifiesto *Non serviam*, en el Ateneo de Santiago de Chile, ofreciendo la misma conferencia en el Ateneo de Buenos Aires (1916). Así, de 1916 a 1918, Huidobro publicó los libros más apegados al vanguardismo, entre los que se encuentran: *El espejo de agua*, *Horizon carré*, *Poemas árticos*, *Ecuatorial*, *Tour Eiffel* y *Hallali*. Otra irrupción vanguardista en la escena hispanoamericana, apuntó Ángel Rama,²⁷ se dio en México, en 1919, con la publicación de los *haikus* de José Juan Tablada, composición lírica japonesa lacónica y visual. El tercer hecho contundente para las vanguardias latinoamericanas fue la Semana de Arte Moderno efectuada en São Paulo, Brasil, en 1922, por motivo del centenario de la Independencia; en ella, un grupo de jóvenes (Oswald y Mario de Andrade, Tarsila do Amaral y otros) aparecieron repentinamente para dar a conocer la vanguardia antropofagia.

La década del veinte desempeñó un papel importante en el desenvolvimiento de las vanguardias de América Latina por la industrialización de las metrópolis, las fábricas

²⁷ Cf, “Las dos vanguardias latinoamericanas”, *Maldoror*, 9 (1973), 59.

humeantes, el desarrollo masivo de los automóviles, el avión y, al igual que Europa, la tecnología y la ideología fueron punta de lanza para construir la utopía de las naciones. Las vanguardias absorbieron de este avance una actitud renovadora sin ignorar el compromiso social y político del arte. Además, fue en esos años en que la mayor parte de las vanguardias surgieron por doquier en la región.

De todos los poetas vanguardistas latinoamericanos, el que más teorizó e hizo registro poético de su movimiento fue Vicente Huidobro, la prueba de ello son los manifiestos creacionistas conocidos por su meticulosidad, incluidos algunos en la primera edición francesa llamada *Manifestes* de 1925, publicado solo un año después del primer manifiesto surrealista de André Breton en 1924, como una forma de contestación.

El verdadero propósito de las corrientes vanguardistas de América Latina era distanciarse del fantasma rubeniano: se pronunciaron en contra del canto del pájaro azul por considerarlo anticuado, anecdótico, métrico y ornamentado. Nada tenían que hacer ya las musas, los cisnes y la mitología: había una emergencia espiritual. La mayor parte de los jóvenes vanguardistas se fascinaron con la cosmópolis por su espíritu voraz. Lo único que les importaba era el minuto vivido en el presente, el aquí y el ahora. Buscaron una revolución poética que deshiciera el turrón sentimental y el sabor melifluido de los versos decimonónicos; nada de lo que ya había sido cantado por los poetas pasados podía representarlos. Para ellos la poesía estaba en la utilidad de la cotidianidad.

2.2 El *fiat lux* del creacionismo

Para puntualizar lo que es el creacionismo me basaré en los distintos manifiestos de Vicente Huidobro, en declaraciones hechas por el poeta en entrevistas y el borrador de una carta a

Ángel Flores, hasta este momento inédita, en donde el escritor hace una defensa del origen del creacionismo, recuperada del Archivo y Centro Documentación de la Fundación Vicente Huidobro situada en Santiago de Chile.

Huidobro fue el primero en incomodarse con el adjetivo calificativo creacionista, tras dar a conocer en una conferencia su propuesta poética en el Ateneo Hispanoamericano de Buenos Aires (1916), en la que se dice, dio lectura a un fragmento de *Adán* y algunos poemas de *El espejo de agua*, entre ellos, “Arte poética”, “El hombre triste” y “El hombre alegre”. Su desagrado por la designación creacionista era porque podía causar confusión categórica con la teoría de la espontaneidad o el creacionismo religioso, sobre todo porque él se consideraba ateo, a tal grado que rechazó la unción de los enfermos a manos de un sacerdote en el lecho de su muerte, negándose también a la colocación de una cruz en su tumba.

Contrario a lo que podría pensarse de un poeta de palabras precisas y solemnes, Vicente Huidobro era el temblor de cielo inesperado, siendo rupturista no solo en la literatura, sino también en su acalorada muerte acompañado de su humor irreverente, ya que su última expresión fue “¡Cara de poto!”, dirigida a su amiga la pintora Henriette Petit. Otra de las razones por las cuales el poeta esquivaba el término creacionismo o creacionista era porque las palabras le parecían vanidosas, consideración poco creíble porque Huidobro ostentaba una personalidad precisamente ególatra.²⁸ El 14 de diciembre de 1920, el poeta chileno le destinó

²⁸ Vladimir García-Huidobro, último hijo del poeta, contó alguna vez que su padre era vanidoso frente a otros poetas de su generación porque no le daban el merecido reconocimiento a su obra: “A lo mejor mi padre era medio egocéntrico, se sentía el mejor. Por eso creo que debe de haber sido doloroso para él que algunos no reconocieran sus méritos literarios, no calibraran su obra como a él le hubiera gustado. Una vez llegó contando a la casa que estaba comprando y el vendedor le dijo: “¿Usted es pariente de la gloria de Chile?”. Mi papá se sintió inflado, como diciendo “yo soy la gloria de Chile”. Pero después, cuando preguntó a quién se refería, el tipo le respondió “Al Memo García Huidobro, el récord sudamericano de atletismo” (Cf, “Huidobro, mi padre”, *Qué pasa*, 1657 (2003), 72).

una carta a Isaac del Vando Villar, director de la revista española *Grecia*, publicada por el filólogo Hugo Montes, en la que refiere lo siguiente:

El origen del Creacionismo, que es una palabra nada de mi agrado por ser demasiado vanidosa, es el siguiente:/ En un párrafo de la conferencia que di²⁹ en Buenos Aires, en Julio de 1916 dije “Pues bien señores, la primera condición del poeta es crear, la segunda crear; y la tercera crear”./ De allí nació la palabra Creacionista con que se me tachó irónicamente y que corrió de boca en boca y después por toda la América, de los Estados Unidos pasó a Inglaterra en donde un artículo que recibí hace tiempo sobre mí y que se titulaba “The creator of creationism” se exponían estos problemas./ Ya en este tiempo el nombre era conocido por algunos de mis amigos de España, luego le llevó a Italia el fuerte escritor chileno Roberto Suárez que habló de esto y mostró versos míos en los círculos de poetas amigos suyos./ Creo que esto no era necesario contarlo y que puede aparecer también como algo vanidoso de mi parte, pero me ha sido forzoso para evitar confusiones.³⁰

Si había algo que le irritaba a Vicente Huidobro era que subestimaran su vanguardia creacionista, como si él no fuese capaz de crear un movimiento literario decisivo y, que además, describieran su estética como una propuesta poco original. ¿Acaso era difícil aceptar que un poeta de América Latina ambicionara una nueva forma de hacer poesía? El poeta

²⁹ Las erratas de las citas corresponden al documento original.

³⁰ Vicente Huidobro apud Hugo Montes, “Rasgos clásicos del creacionismo”, *Revista chilena de literatura*, 22 (1983), 136.

creacionista hizo hasta lo imposible por reivindicarse. Sabía que algo importante estaba aportando y no iba a perder la oportunidad. En varias ocasiones algunos poetas y críticos de su época increparon que el creacionismo no hubiera sido posible sin los cubistas Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire, Juan Gris, entre otros.

Lo cierto es que Vicente Huidobro jamás negó haber recibido influencia de poetas mayores como los clásicos españoles (Góngora y San Juan de la Cruz) y algunos modernos (Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé). Incluso, reconoció abiertamente que su concepción sobre el artista-creador no se le ocurrió a él, sino que se apropió y trabajó sobre ello, a partir de lo que un poeta de origen aymara le reveló alguna vez: “Esta idea de artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aymará) que dijo: «El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover»”.³¹ Inducido por esa frase de sabiduría popular indígena, Huidobro escribió el *Arte poética* dejando en claro hacia dónde se dirigían los propósitos de su estética, y sobre qué conocimientos precolombinos latinoamericanos estaba cimentando su vanguardia, y no bajo preceptos europeos como muchos pensaban: “Por qué cantáis a la rosa, ¡oh, Poetas!/ Hacedla florecer en el poema;/ solo para vosotros/ viven las cosas bajo el Sol./ El Poeta es un pequeño Dios”.³²

Por consiguiente, en una carta aún inédita (de la que existen dos versiones) a Ángel Flores, fechada el 10 de diciembre de 1931 en París, entre borrones, correcciones y agregados, el poeta chileno sale a la defensa del creacionismo, después de que el 29 de noviembre de 1931, Flores escribiera la reseña “A High-Speed Cagliostro”, sobre la obra *Cagliostro*, publicada en el periódico *New York Herald Tribune Books*, en la que el autor dijo que Huidobro imitaba a Pierre Reverdy:

³¹ Vicente Huidobro, “La creación pura”, en: *Manifiestos*. Chile, Editorial Mago, 2009, p. 38.

³² Cf, “Arte poética”, en: *ibid.*, p. 13.

Nevertheless, Huidobro insisted on making history. He began to study the poets of his hour. Soon he discovered Pierre Reverdy. His liking became decidedly exasperating— but how he hated to have to imitate Reverdy! Under the circumstances, the only plausible thing for him to do was to prove that he had anticipated and influenced Reverdy. And so he published, duly ante-dated, a plaquette containing six poems. A "humorous" scandal followed, punctuated by manifestoes, little-magazines squabbles, challenges, duels.³³

Ante tal afirmación tendenciosa, Vicente Huidobro redactó una carta al reseñista para agradecer las condecoraciones a su obra, pero también para rectificar el nacimiento y los pormenores del creacionismo³⁴ (ver transcripción de la carta completa en el *Anexo 3*). Así con un tono decidido y crispado, el poeta asevera que la designación creacionista antecede a su estancia en Europa y, que por ningún motivo, provino de Pierre Reverdy y de ningún otro, ya que a nadie se le había adjudicado dicho calificativo:

2º. El término creacionismo fue aplicado a mi poesía mucho antes de que yo viniera a Francia y jamás, ni antes ni después, ha sido aplicado por ningún crítico francés al Sr. Pierre Reverdy. Desafío a que se me muestre un solo

³³ Ángel Flores, "A High-Speed Cagliostro", *New York Herald Tribune*, 19 de noviembre de 1931 (ver *Anexo 2*).

³⁴ Debo dejar en claro que las autodefensas y las polémicas en las que se inmiscuyó Vicente Huidobro no son el objetivo de esta investigación, por eso solo menciono algunas referencias que me son funcionales para la explicación del creacionismo. Si el lector desea obtener información más explícita del tema, puede consultar: Juan Jacobo Bajarlía, *La polémica Reverdy-Huidobro: origen del ultraísmo*. Buenos Aires, Editorial Devenir, 1964; DE COSTA, René. "Polémicas", en: *Huidobro: los oficios de un poeta*. México, Fondo de Cultura Económica. 1984; "Polémicas y autodefensas", en: *Vicente Huidobro. Escrito sobre las artes*, eds. Macarena Cebrián López y Belén Castro Morales. Chile: Universidad Católica de Temuco-Origo Ediciones, 2017, pp. 173-261.

artículo de algún escritor francés o alemán —que son los únicos que se han preocupado seriamente en la nueva poesía— en que se aplique a dicho poeta la designación creacionista que me aplican a mí. Esta designación fue³⁵ aplicada al Sr. Reverdy por la primera vez en 1918 y solo por dos escritores de lengua castellana, dos enemigos míos que trataron por todos los medios de revolver las cartas, dos pálidos de envidia que no podían resignarse a que un poeta de su lengua hubiera figurado entre los iniciadores de un movimiento nuevo y creían satisfacer sus bajos instintos sacándome lo mio de mi bolsillo y poniéndolo en el bolsillo de otro. Posible, pero también muy ruin. Alguien ha afirmado que el hombre es biológicamente un animal ladrón, que robar constituye su mayor placer y que algunos no se atreven a echarse al bolsillo lo que se roban se contentan con echarlo al bolsillo de otros.³⁶

Entonces, tras la polémica de aclaraciones y defensas, el lector a estas alturas debe estar preguntándose, ¿qué es el creacionismo y qué lo hace maravilloso en el ejercicio poético como para que Vicente Huidobro reclamase los derechos de autor hasta la muerte? Nadie mejor que el mismo poeta creacionista para definirlo:

—[...] Queremos hacer un arte que no imite ni traduzca la realidad; deseamos elaborar un poema que, tomando de la vida solo lo esencial, aquello de que no podemos prescindir, nos presente un conjunto lírico independiente que

³⁵ Las erratas de las citas corresponden al documento original.

³⁶ Cc360 (carta inédita), *Archivo Epistolario*, Fundación Vicente Huidobro, Santiago de Chile.

desprenda como resultado una emoción poética pura. Nuestra divisa de guerra fue un grito contra la anécdota y la descripción, esos dos elementos extraños a toda poesía pura, y que durante tantos siglos han mantenido el poema atado a la tierra. En mi modo de ver, el Creacionismo es la poesía misma; algo que no tiene por finalidad ni narrar ni describir las cosas de la vida, sino hacer una totalidad lírica independiente en absoluto. Es decir, ella misma es su propia finalidad. En general, los poetas de todas las épocas han hecho imitaciones o interpretaciones más o menos fieles de la vida real. Yo creo, y esto es fácil concederlo, que una obra de arte mientras mejor imitada o interpretada esté, será menos creada.³⁷

En el manifiesto *El creacionismo* (1916), el poeta rememoró que desde 1912 comenzó a trabajar en su teoría, la cual dice: “no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien”.³⁸ Para 1915, preocupado por los efectos del subconsciente publicó “Vaguedad subconsciente”, en la revista *Ideales* de Concepción, que también tiene que ver con el purismo del pensamiento en el acto de creación y, que al mismo tiempo, es compatible con algunas ideas del surrealismo, explicado en el siguiente apartado.

En este término, el “Prefacio” de *Adán* escrito en 1914, pero divulgado en 1916, siguió dando cuenta de las formulaciones creacionistas sobre la recreación del hombre mítico, y cómo la lectura de Emerson ayudó a Huidobro a sostener sus ideas: «*Pues el poema no lo hacen los ritmos, sino el pensamiento creador del ritmo; un pensamiento tan apasionado,*

³⁷ Ángel Cruchaga Santa María, “Conversando con Vicente Huidobro”, *El Mercurio* (Suplemento Ilustrado), 31 de agosto de 1919, p. 4.

³⁸ Vicente Huidobro, “El creacionismo”, en: *Manifiestos...*, p. 63.

*tan vivo, que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la Naturaleza con una cosa nueva».*³⁹

En *Non serviam* (1914-1916), un manifiesto temprano para su edad, Vicente Huidobro ya mostraba madurez poética. En la locución latina *non serviam* (no te serviré) encuentro correlación con el aspecto mítico-religioso. Como analista interpreto que la primera asimilación encontrada es la que se remonta a la fidelidad de los ángeles hacia Dios, en especial, el protagonismo del arcángel Miguel, jefe del ejército divino. En el libro del *Apocalipsis* hay un pasaje en el que dicho arcángel combate contra Satán expulsándolo a la tierra junto a sus aliados. En el fragmento no se menciona literalmente la frase ‘no te serviré’, pero se le puede dar una lectura del vencimiento del bien sobre el mal. El arcángel Miguel decide no servirle a Luzbel condenándolo al exilio: “Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él”.⁴⁰

La segunda interpretación pertinente a la locución latina que me es útil para el análisis creacionista del manifiesto es la que escribe el evangelista Mateo sobre las tentaciones en el desierto. Jesús es guiado por el Espíritu Santo a una zona solitaria y árida para ponerlo a prueba con el diablo. Después de constantes instigaciones por parte del demonio, el hijo de Dios se mantiene firme luego de diversas propuestas hasta que el enemigo se cansa y desaparece. Nuevamente no es articulada la frase *non serviam*, pero por las características del relato, Jesucristo no se deja persuadir, y descarta la gloria insubstancial de Lucifer

³⁹ Vicente Huidobro, “Prefacio” (*Adán*), en: *Poesía y creación*. España, Fundación Banco Santander, 2012, p. 14.

⁴⁰ *Apocalipsis* 12: 7-9.

negándole el servicio: “[...] y le dice: «Todo esto te daré si postrándote me adoras». Dícele entonces Jesús: «Apártate, Satanás, porque está escrito: «*Al Señor tu Dios adorarás/ y sólo a él darás culto*». Entonces el diablo le deja. Y he aquí que se acercaron unos ángeles y le servían”.⁴¹

Con estos pasajes bíblicos, la figura de Vicente Huidobro queda expuesta hacia lo profano, en el entendido de que la naturaleza es la energía divina superior y el poeta el resultado de esa fuerza cosmológica del sexto día de la Creación. El creacionista de la poesía vocífera que ya no le servirá más a la naturaleza, no aplicará la mimesis al estilo de la vieja escuela. El papel del cantor creacionista debe ser parecido a un globo aerostático que cae lentamente como Altazor en su paracaídas, pero también el representamen del desplome del ángel predilecto de Dios. El poeta conjunta la imagen de Adán y Eva desafiando al poder de Dios comiendo del árbol de la ciencia, de la sabiduría, el razonamiento, lo que les valió la expulsión del Paraíso, el castigo y la muerte, pero antes de eso, los espectadores debían saber que: “La madre Natura iba ya a fulminar al joven poeta rebelde, cuando éste, quitándose el sombrero y haciendo un gracioso gesto, exclamó: «Eres una viejecita encantadora»”.⁴² El grito «¡no te serviré!» es la consigna de un acumulamiento de experiencia revolucionaria, para no ser parte de la rigidez con la que el poeta debe obedecer a la voz demiúrgica: “Ese *non serviam* quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias”.⁴³

⁴¹ *Mateo* 4: 8-11.

⁴² V. Huidobro, “Non serviam”, en: *Manifiestos...*, p. 25.

⁴³ *Idem*.

Huidobro estaba convencido de que habría que agitar las mentes para estar preparados con la segunda era, aquella con la que la humanidad pensaría distinto, más libremente, sin temor a la ira de la naturaleza o de Dios. Entonces, la advenediza interrogación, ¿por qué no hacer florecer el creacionismo? A la naturaleza no le han incumbido los cantos que se le han compuesto, por eso el poeta debe reemplazarla por una más lozana y llamativa que comprenda el lenguaje actualizado: «Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores».⁴⁴

En *El arte del sugerimiento* (1914), Vicente Huidobro agregó una máxima importante que luego adapta al creacionismo: la poesía debe contener palabras sugerentes. El texto aparecido en *Pasando y pasando*, reivindica que el poeta debe evitar a toda costa la explicación del poema. En el acto creacionista, no solo el autor es partícipe del hecho creado, sino también el lector que con sus múltiples interpretaciones y significados hace que el poema siga expandiéndose como un cosmos convulso (a esto Huidobro le llamó *estética del sugerimiento*). La sugerencia es el arte de la insinuación sigilosa, es dejar ver por fragmentos el Todo y el vacío, pero también es hacer brillar la luz interna de la inteligencia y la originalidad. Sobre esto, Huidobro retomó las palabras de Stéphane Mallarmé, en las que recomienda hacer alusiones a sujetos, objetos animados e inanimados para llegar a la esquina del universo en donde se abren ramificaciones infinitas. Contrario a la lógica de nombrar las partes del Todo para que exista, Huidobro comulga con las ideas de Mallarmé en cuanto a que toda asignación de nombre limita las funciones del ente, por eso el creacionismo es un

⁴⁴ V. Huidobro, “Non serviam”, en: *Manifiestos...*, p. 25.

manejo de metáforas, conjunto de palabras que algunas veces parecieran no tener continuación y lógica:

Pienso que solo es necesaria una alusión. La contemplación de los objetos, la imagen que surge de los ensueños suscitados por ellos, son el canto. Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que consiste en adivinarlo poco a poco. El perfecto uso de ese misterio constituye el símbolo: evocar poco a poco un objeto para patentizar un estado del alma o, por el contrario, escoger un objeto para deducir de él un estado del alma por una serie de adivinaciones...⁴⁵

Después de unos años, *El espejo de agua* (1916) y *Poemas árticos* (1918)⁴⁶ fueron los primeros libros de poesía de donde emanaron las producciones creacionistas con la solidez teórica que Huidobro había conseguido. Solo en *El espejo de agua*, el poeta incluyó “Arte poética”, poema que rápidamente se hizo el emblema del creacionismo por su contundencia y compactación de las claves vanguardistas que ya se venía anunciando en los ensayos estéticos.

En *Poemas árticos*, el chileno también hizo de su vanguardia un volcán que comenzaba a entrar en actividad; sus fórmulas estéticas se materializaron en un lenguaje plástico y dúctil. Huidobro no pensaba la poesía creacionista como un juego azaroso de campos semánticos, es decir, no se trataba simplemente de combinar un sustantivo con

⁴⁵ Stéphane Mallarmé apud Vicente Huidobro, “El arte del sugerimiento”, en: *Manifiestos...*, p. 16.

⁴⁶ Dedicado a los cubistas Jacques Lipchitz y Juan Gris. *Poemas árticos* y las obras que la secundaron sirvieron a Vicente Huidobro como pase de abordar al paracaídas de *Altazor*.

cualquier sustantivo, adjetivo, verbo, predicado o complemento. El creacionista iba más allá de una elaboración lingüística guiado por la lucidez del pensamiento: la metáfora inteligente como energía pura que mueve al poema creado. Un ejemplo de ello es que, en *Poemas árticos*, pueden encontrarse versos, como: “Los mares árticos/ Colgados del ocaso”,⁴⁷ “Llevo sobre el pecho/ Un collar de calles luminosas”⁴⁸ o “Yo inventé juegos de agua/ En la cima de los árboles”,⁴⁹ en los que claramente hay una elección cuidadosa de palabras para crear nuevos entornos que a la realidad real no le es dable. El poeta chileno fue humano insatisfecho, a quien el mundo jamás lo anonadó, por eso su interés en destapar la otredad del cosmos refugiado en el umbral: el creacionismo.

El manifiesto de *El creacionismo* (1916) y *La creación pura* (1921) son quizás los documentos programáticos que mejor representan la esencialidad de la poética huidobriana. En ambos hay puntos precisos de alcance teórico y organización pormenorizada del fenómeno. Huidobro compendió de esta manera su vanguardia porque sólo así aseguraba que su legado llegaría a la nueva legión de poetas, quienes en tropel sembrarían los nuevos versos,⁵⁰ ya que según su óptica, en su época todavía no se escribía la verdadera poesía, salvo algunas excepciones.

La poesía creacionista pretendió ser aquel huracán desbandado que sacude con violencia la poesía tradicionalista. Para Vicente Huidobro era elemental que sus coetáneos comprendieran que no había nada más valioso que hablar sobre acontecimientos flamantes y

⁴⁷ V. Huidobro. “Mares árticos” (*Poemas árticos*), en: *Poesía y creación...*, p. 93.

⁴⁸ V. Huidobro, “Adiós”, en: *Ibid...*, p. 84.

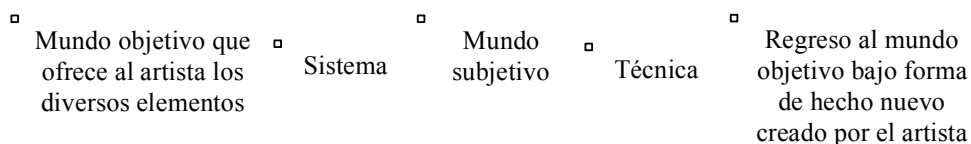
⁴⁹ V. Huidobro, “Marino”, en: *Ibid...*, p. 89.

⁵⁰ “He aquí, en estas páginas acerca del creacionismo, mi testamento poético. Lo lego a los poetas del mañana, a los que serán los primeros de esta nueva especie animal, el poeta, de esta nueva especie habrá de nacer pronto, según creo. Hay signos en el cielo. Los casi-poetas de hoy son muy interesantes, pero su interés no me interesa. El viento vuelve mi flauta hacia el porvernir” (V. Huidobro, “Conversación con el poeta Huidobro”, *Alta marea* (1982), 19).

renovados traducibles a cualquier lenguaje. Asimismo, enfatizaba que la emoción poética debía ser universalista para que cualquier humano de la especie se identificara con ellos: “Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas”.⁵¹

En el mismo texto, Huidobro resume ingeniosamente sus bases teóricas creacionistas en cuatro puntos: 1) humanización de entes y cosas: todo aquello que es tocado por la escritura del poeta es humano, dada la condición del ser que vive y que otorga palabras al mundo, ya que es capaz de transferir su sensibilidad a cualquier objeto que poetiza; 2) la poesía creacionista vuelve concreto lo disperso e inasible; 3) el poema creado representa el equilibrio cósmico porque lo que es concreto se convierte en abstracción y viceversa; 4) todo objeto que de por sí tiene características líricas en la vida sin que haya sido previamente tocada por la poesía viva, se transforma en un hecho creado cuando el poeta creacionista lo traslada a su firmamento autónomo: “De poesía muerta pasa a ser poesía viva”.⁵²

Estos argumentos teóricos se completan perfectamente con el documento *La creación pura* (1921), un ensayo de estética que conceptualiza aún más la vanguardia del creacionismo. A continuación, reproduzco el esquema trazado por Huidobro y enseguida daré una explicación de cada recuadro:



⁵¹ V. Huidobro, “El creacionismo”, en: *Manifiestos...*, p. 69.

⁵² *Ibid.*, p. 75.

La lectura correcta de la síntesis de cuadro es la siguiente: en primera instancia, el creacionista cual alquimista, sale al *mundo real/objetivo* a observar los elementos que han de servirle para crear su obra; camina sobre esa existencia que lo habita y observa lo que hay a su alrededor. Después, selecciona y extrae los ingredientes útiles necesarios para su obra, bajo un *sistema* que le permita desechar y apropiarse de elementos que le ayudarán a llegar a su objeto de estudio. Habiendo elegido las cosas del mundo, el poeta las traslada al *mundo subjetivo*, en el que por medio del yo, esos elementos pasan por un proceso catártico proporcionado por la *técnica*, la cual funge como vínculo entre el *mundo objetivo* y el *mundo subjetivo*. Finalmente, el poeta creacionista respira hondo, se prepara para salir de su laboratorio y libera su creación autónoma en el *mundo objetivo*.⁵³ Por ello, Vicente Huidobro instaba que: “una obra de arte «es una nueva realidad cósmica que el artista agrega a la Naturaleza, y que ella debe tener, como los astros, una atmósfera propia y una fuerza centrípeta y otra centrífuga. Fuerzas que le dan un equilibrio perfecto y la arrojan fuera del centro productor”.⁵⁴

Con las herramientas dadas, el poeta creacionista no puede permitirse plagiar la naturaleza o a Dios. Por eso, el poeta es equivalente a un profeta, no en el sentido religioso o presagiador del futuro, dice Huidobro, sino porque en él cabe aquella agudeza de la sensibilidad para escuchar y comprender las voces de su tiempo y, yo agregaría, que ese don le ayuda también a entender el mensaje de las ondas sonoras emitidas en el primer minuto de la Creación: “No hay un momento en el verdadero poeta que no sea profecía, hasta su más mínimo verso. Todo en él significa esencia de vida, reflejo del presente y raíz del futuro”.⁵⁵

⁵³ V. Huidobro, “La creación pura”, en: *Manifestos...*, pp. 40-41.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁵ Regina Durand, “El rol del poeta en el mundo que se plasma”, *La Nación*, Santiago de Chile, 24 de agosto de 1941, s.p.

2.3 Creacionismo y ocultismo en relación con las vanguardias

La conocida incursión de los artistas en el esoterismo se convirtió en una constante del siglo XIX, práctica que se vio reflejada en las vanguardias del XX, las cuales, en su mayoría, estuvieron adheridas a sociedades masónicas, teosóficas o la orden martinista fundada por los ocultistas Papus y Agustin Chaboseau, entre otros grupos de hermandad secreta. Los vanguardistas intentaron proyectar producciones artísticas más elaboradas que incluían mensajes herméticos de trazos simbólicos y esotéricos. La mayoría aspiraba a encontrar la belleza universal, cuya morada descansaba en lo desconocido, lo oculto. Algunos llegaron a poseer títulos de libros ocultistas en sus bibliotecas movidos por el entusiasmo de adentrarse en los enigmas. La finalidad de estas indagaciones tuvieron en su interior una renovación espiritual que socorriera a purificar el arte moderno de las tendencias clásicas y sobrevaloradas, pero también había una apetencia de reencontrarse con el yo en la penumbra y la soledad en el acto creativo. Por ello, mencionaré algunos movimientos de vanguardia como el futurismo, cubismo y surrealismo para analizar algunas aproximaciones esotéricas referentes a la palabra y la creación y, que de alguna manera, sostuvieron diálogos con el creacionismo huidobriano.

Futurismo

La personalidad de Vicente Huidobro era extravagante, contradictoria y versátil, rasgos que se reflejaron en la ambigüedad de su poética. Vivía imbuido en las tensiones de las paradojas y las apreciaciones ambivalentes. Su estética literaria era un prisma que refractó la luz en una gama de versos y prosas incandescentes. El poeta fue muy severo con su vanguardia y las

vanguardias europeas, las cuales criticaba al ponerlas en tela de juicio, con el fin de ganarse un lugar dentro de la escena.

Desde Chile, el creacionista se inmiscuyó en querellas con poetas y críticos nacionales y extranjeros.⁵⁶ El joven aprovechó las polémicas literarias para darse a conocer, hacerse de un nombre y obtener un prestigio. Algo interesante en él es que, si bien no había llegado a Europa en 1916 —la primera vez fue cuando era un niño—, ya tenía conocimiento sobre el futurismo de Marinetti. En su libro *Pasando y pasando* (1914),⁵⁷ lanzó una dura crítica hacia aquella vanguardia. Señaló rigurosamente que se trataba de un movimiento frívolo alejado de la calidez humana, sin propuesta poética original. Arguyó que Filippo T. Marinetti plagió la idea futurista del español Gabriel Alomar, quien para ese entonces, y a la fecha, se le sigue haciendo justicia como fundador del movimiento. A este nombre, Huidobro agregó el auguralismo de Armando Vasseur, cuya propuesta también futurista antecedió a la de Alomar: “«Para el poeta augural, como el filósofo pragmatista, lo esencial no es el pasado estratificado en hechos, sino el *devenir*, y de éste, el acto de creación, de renovación, más

⁵⁶ René de Costa expuso que sus primeros adversarios fueron Armando Donoso, quien en 1916, escribió para la revista *Zig Zag*, una crítica en la cual señalaba que Huidobro le copiaba al poeta español Rafael Cansinos Assens; el comentario fue un golpe duro e inesperado para él porque Donoso, en años anteriores, había prologado *La gruta del silencio* en 1913 (Cf. “Polémicas”, en: *Escritos sobre las artes...*, pp. 96-97). El otro fue Ernesto A. Guzmán, al redactar una reseña sobre *Adán* (1916), para la revista *Los Diez*, en el ejemplar de septiembre de 1916, número I, año I (disponible en la *web* de Memoria de Chilena de la Biblioteca Nacional de Chile); en el texto, el autor dijo que Huidobro estaba aventurándose a publicar libros que ningún chileno hubiera hecho, ya que era un escarnio a las normas de la buena poesía de la época, además reprendió el hecho de que el poeta estuviera confundiendo el manejo del verso blanco y suelto con el versolibrismo y que su ritmo era atropellado y poco envolvente. Asimismo, lo acusó de no tener continuidad de imágenes y metáforas dislocadas y, que incluso, había una pretensión de hablar de temas elevados sin madurez intelectual. Guzmán finalizó su crítica apuntando que Huidobro era un poeta movido por los excesos sin aterrizajes precisos y carente de personalidad. Evidentemente, Vicente Huidobro, acostumbrado a no guardar su derecho de réplica —por su espíritu avasallador en la juventud— contestó con cartas antes de navegar por el ponto hacia Europa. Estas mismas situaciones de controversia fueron repetidas en varias ocasiones con artistas europeos, justo para ser reconocido como verdugo sagaz de la poesía.

⁵⁷ Este libro de artículos es controversial porque contiene aseveraciones contra la iglesia y la orden de los jesuitas. La familia de Vicente Huidobro, por ser de clase aristocrática, no permitió el escándalo que provocó la obra. El abuelo de Vicente recopiló los ejemplares y los quemó, para rescatar el honor de la familia.

que el de cristalización, lo que va siendo, lo que va a ser, no lo que ya es»⁵⁸. El inicio del ensayo no es nada favorable al italiano y, es claro que el poeta chileno lo hizo para restar importancia a Marinetti.

Por una parte, Huidobro reconoció que el futurista italiano era buen poeta por su excelsa manipulación del verso libre, pero no así en el aspecto esteta vanguardista. Nuevamente, el creacionista vuelve a reclamar que la originalidad del movimiento provenía de un país hispano y no de Italia, como se tenía entendido. A Vicente Huidobro le parecía anticuado que los poetas futuristas se enfocaran en seguir cantándole al peligro, a la valentía, la valerosidad, ya que esos tópicos habían sido profundamente trabajados en las tragedias o epopeyas griegas, como: “La Odisea y La Iliada, la Eneida o cualquiera de las Odas de Píndaro a los triunfadores en los juegos olímpicos”.⁵⁹ En el mismo texto, el joven Huidobro recriminó que Marinetti prefiriera la belleza de la velocidad y la tecnología antes que la de una mujer. Con ello, se respaldó en el modernista Rubén Darío, citando lo siguiente: “Como ha dicho muy bien Rubén Darío: ¿Qué es más bello, una mujer desnuda o la tempestad? ¿Un lirio o un cañonazo?”⁶⁰.

En el “Futurismo”, el poeta creacionista hace una comparación entre la tendencia de Filippo T. Marinetti y Gabriel Alomar. Las diferencias son notorias. El futurismo alomariano, con el que Vicente Huidobro tenía más afinidad en el aspecto ideológico, refiere a una corriente más individual, en la que el yo despliega sus raíces con un trasfondo filosófico. Alomar se preocupó por no ser un movimiento epifánico, al contrario, promovió la reflexión del porvenir, la permanencia y la no violencia. El método era más lógico y razonado:

⁵⁸ Armando Vasseur apud Vicente Huidobro, “El futurismo”, en: *Pasando y pasando*. Chile, Imprenta y Encuadernación de Chile, 1914, p. 170.

⁵⁹ V. Huidobro, “El futurismo”, en: *Manifestos...*, p. 166.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 167.

Alomar dice: «El Futurismo no es un sistema ocasional o una escuela de momento, propia de las decadencias o de las transiciones, no: es toda una selección humana, que va renovando a través de los siglos las propias creencias y los propios ideales, imbuyéndolos sobre el mundo en un apostolado eterno. Es, en fin, la convivencia con las generaciones del porvenir, la previsión, el presentimiento, la precreencia de las fórmulas futuras».⁶¹

En cambio, Marinetti sí fundó una escuela en la que contagié la rabia, el impulso aguerrido, el furor visceral, la animalidad; el centro de la poesía era la tecnología personificada. Vicente Huidobro, en su insistencia por seguir restando crédito a Marinetti, aprovechaba cualquier ocasión para las reprobaciones, y más cuando alguien le preguntaba si se autocalificaba como fiel discípulo del italiano:

—Mire, Vicente, alguien nos dijo que usted fue alumno de Marinetti, ¿es verdad?

—Jamás. Y todavía más, desde la primera línea que leí de Marinetti, me pareció un mediocre de marca mayor. Además, no se puede ser discípulo de un señor que no significa nada en nada y que no ha inventado nada en nada.⁶²

El ataque al futurismo de Marinetti fue una constante. En *Futurismo y maquinismo* (1925), volvió arremeter contra la vanguardia. Afirmó nuevamente que el movimiento no contribuyó al arte y que únicamente generó confusiones: “Un arte nuevo para las once mil

⁶¹ *Ibid.*, p. 169.

⁶² R. Durand, “El rol del poeta en el mundo que se plasma”, *op. cit.*, s.p.

vírgenes, pero no para quienes lo conocen algo”.⁶³ Con la misma inclemencia, atestiguó que los versos futuristas se parecían a los de Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont y Saint-Poul-Roux, de ahí que la valorara como una dinámica alejada del vanguardismo. En cuanto a la insinuación de las máquinas en el poema —noción que apoyaba—, consideró que la modernidad y la originalidad del hecho poético no radicaba en hacer simple mención de ellas, sino en la forma de presentar el poema con palabras e imágenes adecuadas y nuevas. Agregó también que debe haber un equilibrio en la utilización de la metáfora de la máquina, para no hacer del poema una experiencia monótona que termine en puertos no deseados:

Estoy seguro de que los poetas del porvenir tendrán horror de poemas con muchas locomotoras y submarinos, tal como nosotros tenemos horror de los poemas llenos de nombres propios de las demás mitologías./ Esto no quiere decir que no debamos usar términos del maquinismo actual. Esto quiere decir que no deberíamos abusar de ellos y, sobre todo, creernos modernos por otra razón que por la base fundamental de nuestra poesía.⁶⁴

Pese a la persistente crítica de Vicente Huidobro hacia la vanguardia futurista de Marinetti, algunas de sus obras establecieron conexiones con ella, tal vez no en su totalidad compositiva, pero sí en una que otra reticencia emergida en *Horizon carré* (1917), *Ecuatorial* (1918), *Tour Eiffel* (1918) y *Altazor* (1931), por mencionar algunas. En *Horizon carré*, los siguientes fragmentos dejan entrever la contemplación de la ciudad, mientras amanece o sobresale cierto invento tecnológico:

⁶³ V. Huidobro, “Futurismo y maquinismo”, en: *Manifiestos...*, p. 82.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 85.

TAM

Cantar

al atardecer sobre los montes

Mirando pasar los aeroplanos⁶⁵

COWBOY

New York

a pocos kilómetros

En los rascacielos

los ascensores suben como termómetros⁶⁶

En el libro *Ecuatorial*, algunos versos también proyectan rasgos futuristas por su interés en poetizar la urbe. Nuevamente la referencia a los aviones y la sensación de vuelo se hacen presentes como nostalgia de la caída, reproduciendo el mito prometeico y el debilitamiento de la metrópoli:

Bajo las sombras de los aeroplano vivos

Los soldados cantaban en las tardes duras

Las ciudades de Europa se apagan una a una

[...]

Los aeroplanos fatigados

⁶⁵ V. Huidobro, "Tam" (*Horizonte cuadrado*), en: *Poesía y creación...*, p. 37.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.

Iban a posarse sobre los pararrayos⁶⁷

En *Tour Eiffel* sigue viéndose un disfrute por el aspecto espacial de la hoja en blanco. La distribución gráfica es un detalle que llama la atención al igual que *Horizontes cuadrados*, pero sobre todo, el canto al símbolo más álgido de París: la Torre Eiffel, acompañada del murmullo del río Sena. Esta forma de poetizar la ciudad también es un guiño al futurismo marinettiano, no solo porque el título del poema lleva consigo el elogio a una construcción citadina, desde el aspecto más formal, sino porque las metáforas están encausadas a descubrir un lenguaje y una realidad futurista, en la que la cotidianidad se transfigura en otro horizonte:

Hijo mío
Para subir a la torre de Eiffel
Se sube por una canción
Do
re
mi
fa
sol
la
si
do
Ya estamos arriba

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 57, 61.

Un pájaro canta	Es el viento
En las antenas	De Europa
Telegráficas	El viento eléctrico ⁶⁸

Y por último, en el “Prefacio” de *Altazor*, hay una insinuación de dotar de emocionalidad al aeroplano: la personificación. Característica que coincide con los futuristas: “Hacia las dos de aquel día, encontré un precioso aeroplano, lleno de escamas y caracoles. Buscaba un rincón del cielo donde guarecerse de la lluvia”.⁶⁹

Después de revisar las declaraciones de Vicente Huidobro acerca del futurismo, luego de buscar también algunos fragmentos que ejemplifican el contenido del movimiento en la poética huidobriana, deduzco que al poeta creacionista no le disgustaba el hecho de que las máquinas, la tecnología y todo el cúmulo de invenciones futuristas se incluyeran moderadamente en el quehacer lírico, siempre y cuando los cantos no se hicieran al estilo de Víctor Hugo, o cualquier otro poeta antiguo, porque entonces no habría novedad. El desacuerdo con el futurismo de Marinetti era porque se concentraba en alejar de la poesía el calor humano, así como la ponderación de la violencia, la puñalada y las guerras en el centro como la máxima conquista del ser.

Por las particularidades del futurismo que he venido desarrollando, es complejo encontrar máculas ocultistas en el origen del movimiento. Cualquiera podría pensar que por su agresividad discursiva, toda práctica de elevación espiritual o esotérica es imposible, debido a que su gestación en Italia fue producto de una búsqueda incesante de convulsión nacionalista e invasión de tierras en el extranjero. Pero hay un manifiesto

⁶⁸ V. Huidobro, “Torre de Eiffel” (*Tour Eiffel*), en: *Poesía y creación...*, pp. 111-113.

⁶⁹ V. Huidobro. “Prefacio”, en: *Altazor*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, p. 25.

que podría trazar la vereda hacia el hermetismo: el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912), en el que dieron a conocer su postura referente a la palabra. En él externaron que se debe destruir la sintaxis, desaprobaron la redacción clásica latina y lucharon por la liberación de las palabras: “Sentado sobre el depósito de gasolina de un aeroplano, con el vientre caliente por la cabeza del aviador, sentí la ridícula inutilidad de la vieja sintaxis heredada de Homero. ¡Violenta necesidad de liberar las palabras, sacándolas de la prisión del periodo latino!”.⁷⁰

De igual manera, para cuestiones técnicas, manifestaron que los verbos deben escribirse en infinitivo porque es más fácil adaptarlos a la flexibilidad del sustantivo, el lenguaje y la intuición: “El verbo en infinitivo puede solo dar el sentido de la continuidad de la vida y la elasticidad de la intuición que la percibe”.⁷¹ Por otro lado, sostuvieron que el adjetivo limita al sustantivo, evitarlo haría que el objeto o sujeto conserve su esencia; Huidobro coincidió en esta valoración cuando dijo que “el adjetivo, cuando no da vida, mata”.⁷² Otra apreciación técnica del documento fue la anulación de los signos de puntuación, ya que al igual que los adjetivos obstruyen la naturalidad del ritmo: “Al suprimirse los adjetivos, los adverbios y las conjunciones, la puntuación queda lógicamente anulada, en la continuidad variada de un estilo vivo que se crea por si mismo sin las pausas absurdas de las comas y los puntos”.⁷³

⁷⁰ F. T. Marinetti, “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, *op. cit.*, p. 6. Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2018. Disponible en:

http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/belfordm/materias/corrientes_y_movimientos_literarios_contemporaneos/textos_de%20lectura/Marinetti%20Filippo%20-%20El%20Futurismo.pdf

⁷¹ *Idem.*

⁷² V. Huidobro, “Arte poética” (*El espejo de agua*), en: *Poesía y creación...*, p. 21.

⁷³ F. T. Marinetti, “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, *op. cit.*, p. 7. Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2018. Disponible en:

http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/belfordm/materias/corrientes_y_movimientos_literarios_contemporaneos/textos_de%20lectura/Marinetti%20Filippo%20-%20El%20Futurismo.pdf

El vínculo esotérico del mencionado manifiesto se halla en las *analogías*. Hay que recordar que el ocultismo se sirve de las *correspondencias* energéticas de los entes, con el fin de alcanzar la aspiración unitiva. En las *analogías* o *correspondencias*, el poeta hace uso del poder que le confiere la divinidad de la palabra, para extraer elementos de la naturaleza y aplicar la observación, el análisis y la disección. La vivisección acercará al cantor de la palabra a los componentes primigenios de las cosas, cuyo proceso le facilitará construir un ser nuevo, como si se tratase de algún *golem* concediéndole atributos que no poseía. El principio de *correspondencia* da cuenta del lazo entre las leyes de la naturaleza y los fenómenos: lo que permaneció oculto o incomprensible se hace claro en la consciencia.

Así, los futuristas, en su pretensión por crear atmósferas distintas y aproximar las propiedades constitutivas, recurrieron a las *analogías*, para derribar la imaginería antigua y reconciliar los contrarios: “La analogía no es más que el amor profundo que une las cosas distantes, aparentemente diversas y hostiles. Solo por medio de analogías amplísimas se logrará un estilo orquestal, al mismo tiempo policromo, polifónico y polimorfo capaz de contener la vida de la materia”.⁷⁴ Por consiguiente, la hazaña analógica solo se podía lograr recurriendo a la *imaginación* y la intuición —ambas empleadas en el esoterismo—, útiles para concatenar las palabras que une los eslabones originarios de la materia. Los futuristas entendieron que la funcionalidad de la realidad se daba primordialmente por una suerte de intuiciones enlazadas, necesarias para renunciar a la superficialidad de la lógica:

Las intuiciones profundas de la materia, unidas una a la otra, palabra por palabra, siguiendo su nacimiento ilógico, nos ofrecerán las líneas generales de

⁷⁴ *Idem.*

una psicología intuitiva de la materia. Ella se reveló a mi espíritu desde lo alto de un aeroplano. Mirando los objetos desde un nuevo punto de vista, no más de cara o de espaldas, sino a pico, es decir, en síntesis, he podido romper las viejas trabas lógicas y los hilos de plomo en la comprensión antigua.⁷⁵

Cubismo

Vicente Huidobro se adhirió a las filas de esta vanguardia porque era más honesta con el acto creativo. En varias ocasiones declaró ser militante del cubismo y reconoció que una de las etapas más fructíferas en su formación poética fue cuando participó en dicha vanguardia, así como la influencia que ejercieron en él los acontecimientos de la Revolución Rusa y la Primera Guerra Mundial. En su primera estancia en la capital francesa, hizo amistad y colaboró en proyectos con los cubistas Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Pablo Picasso, Juan Gris, Jacques Lipchitz, entre otros:

—¿Cuál es el periodo de su vida que contribuyó a enriquecer más su espíritu, a revelarlo, a inaugurarlo? ¿Dónde y cuándo?

—El periodo de la Gran Guerra y de la Revolución Rusa. Yo vivía entonces en Francia. Era la época heroica en que se luchaba por un arte nuevo y mundo nuevo. El estampido de los cañones no ahogaba las voces del espíritu. La inteligencia mantenía derechos en medio de la catástrofe; por lo menos en Francia. Yo formaba parte del grupo cubista, el único que ha tenido la

⁷⁵ F. T. Marinetti, “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, *op. cit.*, p. 11. Fecha de consulta: 6 de diciembre de 2018. Disponible en:

http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/belfordm/materias/corrientes_y_movimientos_literarios_contemporaneos/textos_de%20lectura/Marinetti%20Filippo%20-%20El%20Futurismo.pdf

importancia vital en la historia del arte contemporáneo. En el año 1916, 1917, publiqué en París con Apollinaire y Reverdy la revista *Nord-Sud*, que es considerada hoy como un órgano capital en las grandes luchas de la revolución artística de aquellos días. Mis amigos más íntimos entonces eran Juan Gris y el escultor Jacques Lipchitz, éste y yo éramos los menores del grupo [...]. Apollinaire venía a comer a casa los sábados. También venían a menudo Max Jacob, Reverdy, Paul Dermée, a veces llegaba Blaise Cendrars, Marcoussis, Maurice Raynal que venían del frente de batalla. Entonces conocí a Picasso que volvía del sur de Francia y que pronto debía estrenar el memorable ballet “Parade”, con música de Eric Sattie, otro viejo amigo encantador, hoy muerto como Apollinaire.⁷⁶

Una de las intenciones de Vicente Huidobro al llegar a Europa, en 1916, fue mezclarse con el entorno vanguardista y conocer personalmente a Pablo Picasso, quien ya poseía reconocimiento internacional —este dato es conocido porque en la hoja del itinerario del buque en el que viajó rumbo a España, el Infanta Isabel de Borbón, apuntó el nombre del pintor y la dirección de una librería vanguardista llamada Adrienne Monier—. ⁷⁷ Huidobro tuvo la fortuna de relacionarse con Picasso y conocer sus pinturas, entre ellas: *Les demoiselles d’Avignon* y *Guernica*. Volodia Teitelboim en *Huidobro. La marcha infinita*, narra que

⁷⁶ “Cuestionario a Vicente Huidobro (De sus papeles inéditos)”, *Pro-Arte* I, 25 (1945), pp. 6, 12.

⁷⁷ René de Costa, “La vanguardia (el cubismo)”, en: *Huidobro: los oficios de un poeta*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 58.

Picasso instruyó a Huidobro en las ciencias ocultas,⁷⁸ por su dominio en temas alquímicos y cabalistas.

En el ámbito literario, Reverdy, Apollinaire y Huidobro dieron cuerpo al cubismo. Uno de los portentos fueron los caligramas (*calligrammes*), trabajados mayormente por los dos últimos poetas. Los caligramas son poemas tipográficos, cuyos trazos se corresponden con la imagen de la que se habla; suelen atribuírsele a Guillaume Apollinaire como iniciador, pero poco se difunde que para ese entonces Vicente Huidobro ya se había adelantado a esto en Chile antes de su llegada a Europa. En 1912, Huidobro publicó por primera vez su caligrama “Triángulo Armónico”, en la revista chilena *Musa joven* (primer medio que dirigió),⁷⁹ bajo el nombre de Vicente García Fernández, mientras que Apollinaire lo hizo hasta 1918:

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
Thesa es la más divina flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.

Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado
Y siempre está risueña, está sonriente.
Es una Ofelia japonesa
Que a las flores amante
Loca y traviesa
Triunfante
Besa.

Japonería, “Triángulo Armónico”.

⁷⁸ Belén Castro Morales, “Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso”, *Anales de literatura chilena*. 9 (2018), 150.

⁷⁹ Cf, “Japonería (Triángulo Armónico)”, *Musa joven*, 6 (1912), 43. Fecha de consulta: 11 de octubre de 2018. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0011244.pdf>

Al respecto, Nicolás Rodríguez Galvis⁸⁰ dice que no es tan importante descifrar quién fue el verdadero iniciador de los caligramas, ya que en la época VI a.C., un poeta griego llamado Simias de Rodas ya elaboraba poemas visuales. Sin embargo, lo que sí está comprobado es que Guillaume Apollinaire aportó la palabra *caligrama*, producto de la unión entre caligrafía e ideograma.

Desde el punto de vista esotérico, los caligramas bien podrían representar la causa genesiaca de la cábala en relación a la palabra. El cubismo literario alcanzó la cumbre más alta de la corporalidad en cuanto a la formación de una realidad nueva, cuando el poeta enuncia y escribe las grafías. En los caligramas, el *logos* trasciende su función oral y racional, para transformarse en una creación con forma. El caligrama, entonces, pasa a ser una plasmación de gran escala cabalista. Debemos recordar que para la cábala es prístina la funcionalidad de la palabra fundadora porque crea mundos, no solo por el aspecto oral que se presenta en el *Génesis*, cuando Dios pronunció y nombró los elementos del firmamento para que existieran, sino por la cuestión de las letras que tienen vida espiritual, valor numérico y cuerpo. Desde este ángulo, Vicente Huidobro, en su andar por el cubismo, supo aprovechar estos dones flexibles de la palabra poética y cabalística. Movidado por sus propias teorías creacionistas y las de la vanguardia cubista crea *Horizon carré* (1917), su primer libro en francés, el cual marcó el hito de la literatura vanguardista de la época; esta obra, es quizás, la experiencia más suprema de la forma junto a sus poemas pintados (*poème-peint*) iniciados probablemente en 1917 y expuestos en 1922.

Horizon carré lleva en el título una condecoración a la nueva creación que deja de ser propiamente creacionista o cubista, puesto que respondió a las inquietudes artísticas de aquel

⁸⁰ Guillaume Apollinaire, “Esquirlas de versos, esquirlas de obús”, en: *Caligramas*, trad. Nicolás Rodríguez Galvis. Colombia, IDARTES, 2014, pp. 11-12.

periodo. Solo el título de la obra es una muestra voraz de Huidobro por romper la norma de la lógica: un horizonte cuadrado. Uno de los poemas mejor logrados incluido en dicho libro, y que a su vez ha sido el más elogiado y reproducido, es: “Paysage” (“Paisaje”), dedicado a Pablo Picasso, originalmente escrito en francés, comprometido con innovar el lenguaje plástico literario. Este poema luego formó parte de sus catorce poemas pintados a mano de la serie *Salle XIV*, expuesta en París, en 1922, en el teatro Edouard VII (en la que también se incluye “Moulin”, “Piano” (ver *Anexo 4 y 5*), entre otros. En ellos, Huidobro se preocupó por el espacio, la forma, los contornos. Su visión con las letras se concentró en hacer cuadros pictóricos, lienzos que son poesía en expansión:

Paisaje
A Pablo Picasso

AL ATARDECER NOS PASEAREMOS POR RUTAS PARALELAS


EL ÁRBOL
ERA
MÁS
ALTO
QUE LA
MONTAÑA

EL
RÍO
QUE
CORRE
NO
LLEVA
PECES

PERO LA
MONTAÑA
ERA TAN ANCHA
QUE EXCEDÍA
LOS EXTREMOS
DE LA TIERRA

NO JUGAR
EN LA HIERBA
RECIENTE PINTADA

UNA CANCIÓN CONDUCE LAS OVEJAS AL APRISCO



PAYSAGE

LE JOIR ON SE PROMENERA SUR DES ROUTES PARALLELES

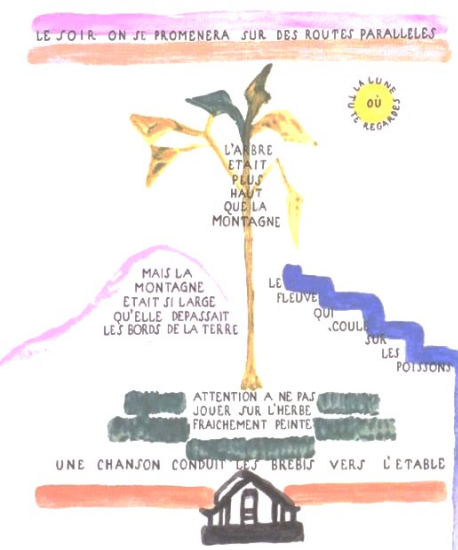
L'ARBRE
ETAIT
PLUS
HAUT
QUE LA
MONTAGNE

MAIS LA
MONTAGNE
ETAIT SI LARGE
QU'ELLE DEPASSAIT
LES BORDS DE LA TERRE

LE
FLEUVE
QUI
COUL
SUR
LES
POISSONS

ATTENTION A NE PAS
JOUER SUR L'HERBE
FRAICHEMENT PEINTE

UNE CHANSON CONDUIT LES BREBIS VERS L'ETABLE



En 1917, año en que Huidobro debutó en Francia con *Horizon carré*, fundó la revista *Nord-Sud*, junto a Paul Reverdy, ejemplares que mostraron los textos más relevantes de la nueva vanguardia cubista literaria. Esa fue la etapa en la que tuvo más cercanía con Juan Gris

porque le ayudó a editar y traducir sus textos al francés. En 1918, Huidobro se marchó a Madrid, y según su perspectiva, se topó con una atmósfera de escasa comprensión de la palabra y un cubismo poco asimilado. Pero las más importante de sus actividades en España fueron las publicaciones de *Tour Eiffel*, *Poemas árticos*, *Halalli* y *Ecuatorial*.⁸¹ Entre los poetas españoles impresionados con el poder discursivo cubista-creacionista huidobriano fueron Juan Larrea, Antonio Machado y Gerardo Diego. La estadía del escritor latinoamericano en París y Madrid fue muy prolífica en las vanguardias, y pese a que llegó a un ‘cubismo tardío’ o un ‘nuevo cubismo’ —según Picasso—, la influencia de dicha tendencia hizo evolucionar al creacionismo, sin demeritar el trabajo que Huidobro había hecho en América. Por tanto, la compatibilidad de Huidobro con el movimiento, desde un principio, tuvo que ver con la creación pura, búsqueda constante también de sus ideales.

Otra huella ocultista en el cubismo, pero en el lenguaje pictórico, se encuentra en el manifiesto de *La pintura cubista* (1913), en él se pueden hallar ciertos matices herméticos. La oración con la que abre el texto es nodal para lo que he venido enunciando desde la alquimia con la dominación del hombre sobre la naturaleza, para llevar a cabo actos alternos de creación: “Las virtudes plásticas: la pureza, la unidad y la verdad tienen bajo sí a la naturaleza domada”.⁸² Más adelante, el poeta francés habló de un espíritu ubicuo, sin principio ni fin, pero la necesidad humana del *cronos* conllevó a medir la inmensidad del Todo a escala de vida y muerte: génesis y desenlace del mundo perecedero.

En la pintura, pensando la obra como un ente creativo, misterioso y místico, el lienzo debía representar la unidad y el éxtasis, en donde el pintor fuera alguien nuevo e impoluto, con intenciones de proyectar su ser divino, su infinitud. Dice Apollinaire: “[...] el pintor

⁸¹ R. de Costa, “La vanguardia (el cubismo)”, en *op. cit.*, p. 79.

⁸² Guillaume Apollinaire apud M. de Micheli, “La pintura cubista”, en: *op. cit.*, p. 295.

debe, ante todo, representarse su divinidad, y los cuadros que ofrece a la admiración de los hombres le concederán la gloria de ejercer momentáneamente su divinidad”.⁸³ Por ello, el resultado final de un cuadro cubista es puro, unitivo e instintivo con una verdad nueva y elevada. Además de las formas, el pintor debía inventar sus propios colores y el infinito pasó a ser la medida de la perfección. Otra de las improntas del cubismo fue dejar de recurrir a la mimesis. A los artistas les correspondía observar y asimilar la naturaleza, pero no para trasladarla al lienzo o a la literatura tal y como se percibía, sino para reelaborar el entorno: “El cubismo se diferencia de la nueva pintura porque no es arte de la imitación, sino del pensamiento que tiende a elevarse a la creación. Al representar la realidad-concebida o la realidad-creada, el pintor puede dar la apariencia de las tres dimensiones, puede, en cierto modo, cubicar”.⁸⁴

Respecto a esta propuesta, antes de la llegada de Huidobro a Europa, el poeta chileno reflexionó la misma idea en *Non serviam*, en 1914, cuando renunció a seguir repitiendo las formas de la *madre natura*, y expuso que el yo lírico debe acudir a su *imaginación* para desempolvar su divinidad y dar vida a sus propias creaciones. De este modo, el cubismo órfico y el cubismo instintivo⁸⁵ son otras variantes del movimiento que apostaron por creaciones nuevas alejadas de la realidad, y en su lugar, arriesgarse por las invenciones emanadas del pensamiento del artista. El arte del sugerimiento, la intuición, los sueños y todo tipo de manifestaciones psíquicas se volvieron piezas fundamentales. A su vez, estos elementos se aproximaron más al ocultismo porque promovieron la exaltación del espíritu. Sin embargo, fue el surrealismo la vanguardia más fructífera en este sentido.

⁸³ *Ibid.*, p. 296.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 302.

⁸⁵ *Idem.*

Surrealismo

El surrealismo es una de las vanguardias que mejor aplicó los principios esotéricos. La motivación por el sueño provocó que el surrealismo se interesara por la alquimia, la teosofía, el espiritismo y la magia. Asimismo, el movimiento empleó el psicoanálisis para hacer de la *imaginación* el estado natural del artista. Con dicho método, hicieron regresión a la infancia, los primeros pensamientos profundos, incompresibles e inmaculados. De ahí la importancia de la *imaginación*, cuya puerta es la entrada a la posibilidad, el azar, el conocimiento hermético, sin importar lo que hay al final del sendero lumínico. En la *imaginación* se descubren los enigmas y los demás estratagemas del pensamiento: “Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que *puede llegar a ser*”.⁸⁶ Por esto mismo, Mario de Micheli enunció que la pintura surrealista era entendida como “la creación del mundo donde el hombre encuentra lo maravilloso: un reino del espíritu donde se libere de todo peso e inhibición y de todo complejo, alcanzando una libertad inigualable e incondicional”.⁸⁷

Las imágenes poéticas procedentes de la escritura automática se convirtieron en energía suprema del espíritu. Asimismo, los surrealistas buscaron transmitir imágenes al azar, arbitrarias y cifradas porque eran más difíciles y ocultas al entendimiento: “Las palabras y las imágenes se ofrecen únicamente a modo de trampolín al servicio del espíritu que escucha. “[...] El surrealismo no permite a aquellos que se entregan a él abandonarlo cuando mejor les plazca. Todo induce a creer que actúa sobre los espíritus como actúan los estupefacientes; al igual que estos, crea un cierto estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones”.⁸⁸

⁸⁶ André Breton apud M. de Micheli, “Primer manifiesto del surrealismo”, en: *op. cit.*, p. 268.

⁸⁷ M. de Micheli, *op. cit.*, p. 157.

⁸⁸ A. Breton apud M. de Micheli, “Primer manifiesto del surrealismo”, en: *op. cit.*, p.285.

La escritura surrealista fue una expresión que logró proyectar la efervescencia ocultista. Esto era de esperarse porque André Breton poseía una amplia biblioteca con títulos esotéricos de autores como Cornelius Agrippa, John Dee, Éliphas Lévi, Stanislas de Guaita, Madame Blavatsky y otros que también fueron estudiados en la época romántica y posromántica. Buena parte de las influencias en el surrealismo tuvieron cimiento en la poesía del romanticismo, el simbolismo, la filosofía y la mitología. Conjuntamente a lo mencionado, la amistad que mantuvo Breton con Picasso motivó, en gran medida, su acercamiento a las ciencias ocultas. Desde esta interacción, el escritor tejió el lazo que ató su propuesta surrealista al esoterismo, comenzando con el desenvolvimiento de su teoría en el fenómeno lingüístico. Breton percibió, al igual que Vicente Huidobro que, la naturaleza del lenguaje era una vivencia mística que le daba forma al mundo: la palabra como subterfugio a los problemas existenciales del hombre. Tanta era la fe de André Breton hacia la palabra que se ocupó de purgarla para presentarla lo más límpida posible con la técnica del automatismo. Dicho método enfrentó al poeta a la sacralidad y al misticismo.⁸⁹ Si se analiza esta forma de escritura surrealista-mística con alguna práctica ocultista, el surrealismo, al igual que el creacionismo, se acercaron a las inventivas de la cábala en cuanto a la facultad del lenguaje para nombrar el cosmos, proceso de asignación nominal que en palabras de Irving Wohlfarth, se trata de la felicidad de la naturaleza al sentirse nombrada, pero que al unísono arrastra la consecuencia de su tristeza.⁹⁰ La escritura surrealista, al igual que la cábala y el creacionismo, tratan de sumergirse en las cuencas más secretas del lenguaje, a través de la combinación de las letras con un dejo de emocionalidad: “En el lenguaje «van incluidas ciertas posibilidades

⁸⁹ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *André Breton. La escritura surrealista*. España, Ediciones Guadarrama, 1976, p. 10.

⁹⁰ Cf, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, en: *Cábala y deconstrucción*, ed. Esther Cohen. México, UNAM, 2009, p. 169.

de contacto mucho más estrecho de lo que las leyes que dirigen (su función de intercambio elemental) generalmente dejan suponer; el cultivo sistemático de estas posibilidades conduciría nada menos que a una nueva creación del mundo»⁹¹.

En la coincidencia mística de la palabra progenitora con el surrealismo, la cábala y el creacionismo hay un desencuentro específico: el automatismo. ¿Por qué digo esto? Porque para la cábala y el creacionismo, el automatismo es imposible. Primero porque en todo fundamento o creación hay conciencia del ente creado, detalle que el automatismo no contempla. Vicente Huidobro se resistió a adoptar la escritura automática porque “desde el momento en que el poeta coge un lápiz y un papel y se sienta a escribir, hay voluntad de acción y por lo tanto el automatismo desaparece. Si hay voluntad de escribir, ¿dónde está el automatismo?”⁹² El creacionista, convencido, decía que ese juego conllevaba al azar, las divagaciones y las vulgaridades. Para él era importante presentar obras bien fundamentadas con propósito y contenido. Pero eso sí, no se oponía al efecto que surtía el inconsciente en el hecho poético: “Jamás he pretendido negar la importancia del subconsciente en la vida del hombre. Creo que allí residen los resortes profundos que mueven el alma. El inconsciente (Huidobro utiliza esta palabra y “subconsciente” de manera indiferente) es la fuente original más rica de estos pensamientos”⁹³.

Por tanto, la oposición de Vicente Huidobro con el surrealismo no fue directamente hacia la persona de André Breton, como sí se percibió con Filippo Tommaso Marinetti; más bien, fue contra el fondo: la imposibilidad de la escritura automática. Inclusive, en la práctica del ensueño que los surrealistas tanto exaltaban, Huidobro tampoco coincidió en su totalidad,

⁹¹ A. Breton apud G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *Le merveilleux contre le mystère*, en: *op. cit.*, p. 15.

⁹² V. Huidobro apud Cedomil Goić, “Surrealismo y creacionismo”, en: *Manifestes*. Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1974, p. 97.

⁹³ *Ibid.*, pp. 98-99.

pues decía hallar más hechizante el «delirio» o «superconciencia» que el ensueño. La razón era porque en la «superconciencia», los sentidos recobran y agudizan su poder, en el momento en que el poeta succiona y encapsula al universo en su interior, lo transforma y le vuelve a dar vida con nueva armonía: “La superconciencia se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, una calidad de onda, infinitamente más poderosa que de ordinario. En el poeta, este estado puede producirse, puede desencadenarse mediante algún hecho insignificante e invisible, a veces, para el propio poeta”.⁹⁴

En tanto la cábala y el automatismo, de acuerdo a la función del lenguaje en la Creación, Dios pensó primero las letras, las diseñó y luego las esculpió. Enseguida, las combinó, las articuló y creó uno a uno los elementos que conforman el cosmos, según la visión judía. Por tanto, la escritura automática tampoco es aplicable en este caso, porque atrás del Génesis, hay todo un sistema de pensamiento que le dio lugar a las letras creadoras del firmamento. Sin embargo, reafirmo, el sitio convergente entre el creacionismo, la cábala y la escritura surrealista está en la dotación de poder y fe en la palabra que da forma, mágicamente también empleada por la alquimia con el *pneûma* o fuego sagrado como Verbo.

En *Légitime défense*, manifiesto de 1926, escrito por André Breton, se menciona que hay una actividad en el lenguaje llamada «necesidad realizada», la cual consistía en eximir la sustancia de la palabra,⁹⁵ proceso necesario para hacer resurgir la palabra como magma y transformarse en idea, oración o verso, hasta tomar forma de obra artística. La escritura automática encuentra su fundamento en el proceso psíquico y en el poema se equilibra: el

⁹⁴ V. Huidobro, “Manifiesto de manifiestos”, en: *Manifiestos...*, p. 49.

⁹⁵ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 12.

verbo fluye y el carácter mágico aparece a través de la intuición o la *imaginación*, elementos fundamentales de la sabiduría ocultista.

Los surrealistas, en especial André Breton y Max Jacob, gustaban de la astrología.⁹⁶ Jacob creó libros astrológicos y Breton, al igual que Vicente Huidobro, vieron en la astrología el manar de la fantasía y la maravilla creativa. Debido a la tendencia del surrealismo hacia el ocultismo, no es complejo comprobar que André Breton previamente estudió la poesía de Charles Baudelaire, con la que asimiló el tema de las *correspondencias*, al que luego llamó *azar objetivo*. Los surrealistas alcanzaban las *correspondencias* o *azar objetivo*, por medio de la *imaginación*, y estas al mismo tiempo estaban unidas al azar porque, de manera inesperada, enlazaban al poeta con el mundo físico y abstracto.⁹⁷ En cuanto a la alquimia, Breton comparó su movimiento con esa rama esotérica porque así como se elaboraba y purificaba el oro, la palabra podía tratarse de la misma manera dando pie a la alquimia del Verbo,⁹⁸ propuesto anteriormente por Arthur Rimbaud. Para llegar a esta funcionalidad del Verbo, Breton revisó textos de Nicolas Flamel y Cornelius Agrippa y entendió que para beber del elixir era necesario comprender los misterios del cosmos y desarrollar la sensibilidad. Algo que benefició en demasía al surrealismo en materia hermética fue su percepción oscilante entre la delgada línea de la fantasía y la realidad, por ello, las expresiones del movimiento fueron tratadas como revolucionarias, místicas y esotéricas.

⁹⁶ Serge Fauchereau, “Mi itinerario (no ejemplar)”, en: *Rumbos actuales del ocultismo*. Argentina, Editorial Rodolfo Alonso, 1978. p. 47.

⁹⁷ G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 187.

2.4 Índices alquímicos y cabalistas en la vanguardia creacionista latinoamericana

Vicente Huidobro: masón y mago

La iniciación masónica de Vicente Huidobro no deja de ser novedosa porque pocos conocen dicha faceta. No se ha difundido como merece, aunque hay algunas publicaciones al respecto como los memoriales de Volodia Teitelboim, una exposición del bicentenario de la masonería en Chile —efectuadas en la sala central del Club de la República de Santiago—⁹⁹ o algunos otros artículos o declaraciones desperdigadas que hacen mención del asunto.

En *Pasando y pasando* —publicado en 1914—, el poeta da algunas sutilezas esotéricas cuando dice con perspicacia y humor:

Nací el 10 de enero de 1893./ Una vieja medio bruja y medio sabia predijo que yo sería un gran bandido o un grande hombre./ ¿Por cuál de las dos cosas optaré? Ser un bandido es indiscutiblemente artístico. El crimen debe tener sus deliciosos atractivos. ¿Ser un grande hombre? Según. Si he de ser un gran poeta, un literato, sí [...].¹⁰⁰

Desde joven, Vicente Huidobro comenzó a mostrar interés por el esoterismo y la mística. Cuando llegó a París en 1916, se estableció por un periodo determinado y tomó cursos en la Sorbona y otras instituciones sobre astrología, alquimia, cábala antigua y ocultismo porque le parecían asombrosas a la *imaginación*. En la misma ciudad dictó una conferencia sobre estos temas en la Sociedad Teosófica, el 21 de enero de 1922. En ese mismo año, Huidobro expuso su estética literaria en la Sorbona invitado por el Groupe

⁹⁹ Alfredo Lastra, “Vicente Maestro Masón”, *Revista Occidente*, 432 (2013), 15.

¹⁰⁰ V. Huidobro, “Yo”, en: *Pasando y pasando*. Chile, Imprenta y Encuadernación Chile, 1914, p. 11.

d'Études Philosophiques et Scientifiques pour l'Examen des Idées Nouvelles, fundado por el reconocido masón René Allendy.¹⁰¹

Para 1923, Huidobro notificó que publicaría un libro de poesía titulado *Les Chants de l'Astrologue*, el cual estaría constituido por doce poemas que hacían alusión a los signos zodiacales, pero por razones desconocidas no se ha encontrado. Un año más tarde, el poeta fue iniciado en la masonería con el grado de Aprendiz, el 19 de febrero de 1924, en la Logia Travail et Vrais Amis Fidèles N° 137, perteneciente a la Gran Logia de Francia, del que también era parte el maestro Oswald Wirth —asistente del poeta y ocultista Stanislas de Guaita—, quien instituyó en 1888, la Orden Cabalística de la Rosacruz.¹⁰² Ambos trabajaron en la ilustración y contenido del *Tarot de Wirth*. Posterior a la iniciación de Huidobro en la francmasonería, el 2 de febrero de 1925, le otorgaron el nombramiento de Compañero. El 26 de febrero del mismo año recibió de manos de Oswald Wirth el grado de Maestro Masón¹⁰³ (los tres grados simbólicos del Rito Escocés Antiguo y Aceptado).

No se tiene el dato certero de quiénes pudieron haber sido los mentores de Vicente Huidobro para ingresar a la Gran Logia de Francia, pero se sabe por Gabriel González Videla, embajador y diplomático en Francia en esa época, de que al regresar de la Segunda Guerra Mundial como corresponsal, el poeta comenzó a tejer lazos con la logia francesa. También hay documentos que corroboran la cercanía del chileno con Oswald Wirth, reconocido líder masónico, como por ejemplo:

¹⁰¹ Belén Castro Morales, “Vicente Huidobro y su relato de *Finis Britanniae*, entre la masonería y el *Sinn Féinn*”, en: *En pie de prosa. La otra vanguardia hispánica*, ed. Selena Millares. España, Iberoamericana, 2014, pp. 109-110.

¹⁰² A continuación presento la transcripción de la invitación a Vicente Huidobro para ser iniciado en la logia mencionada anteriormente: “Señor Vicente Huidobro está invitado a presentarse en el N° 18 de la Calle Puteaux, el martes 19 de febrero de 1924, a las 20:30 horas para ser admitido a las pruebas de iniciación en la logia “Trabajo y verdaderos amigos fieles” El Venerable maestro Oswald Wirth” (Fernando Sánchez Durán, “Vicente Huidobro: el iniciado”, *Mapocho* (1998), p. 11.

¹⁰³ A. Lastra, *op. cit.*, pp. 16-17.

Viernes 20 de febrero de 1925. Mi querido hermano Huidobro. Heme aquí en cama y sin posibilidad, en este estado, de poder salir mañana. Le rogaría, entonces, venir a verme el domingo con vuestra señora madre, único medio de procurarme el honor de reconocerla.

Le ruego me excuse por la contrariedad que le ocasiono. Ocurre así cada vez cometo la imprudencia de aceptar una invitación. Muy cordialmente vuestro, Oswald Wirth.¹⁰⁴

Se especula que el interés del poeta por pertenecer a estas reducidas filas fue cuando brindó una ponencia sobre Cagliostro a un pequeño grupo de iniciados y uno de los asistentes lo felicitó diciéndole “querido hermano”¹⁰⁵ —expresión usada entre los masones—. Sin embargo, de lo que sí se tiene seguridad es que hizo los trámites requeridos para entrar, solicitud que fue tratada por un jurado de admisión.¹⁰⁶

Para el 4 de marzo de 1925, se retiró de París y en abril retornó a su país natal, Chile. En mayo del mismo año, inició sus visitas por las logias de su nación. Acudió a la tenida masónica¹⁰⁷ que organizó la Logia Verdad N° 10, presidida por el maestro Alberto Morales Muzinaga. En aquella ocasión, la conferencia trató sobre las miserias y los vicios del pueblo dictada por Egidio Rivera. En ella, Vicente Huidobro y otros integrantes participaron en la

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ “Cuando la conferencia acabó, un anciano alto y delicado, de ojos extraordinariamente brillantes, se me presentó y me pidió que quedáramos para hablar. / En el día señalado, el anciano se acercó y, abriendo una caja pequeña que había sacado de su bolsillo, dijo: / «Acepte esto, fue el anillo de Cagliostro. Su conferencia fue muy interesante querido hermano, y merece este regalo;[...].» (Gabriele Morelli, “Introducción”, en: Vicente Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli. España, Cátedra, 2011, p. 24).

¹⁰⁶ B. Castro Morales, “Vicente Huidobro y su relato de *Finis Britanniae*, entre la masonería y el *Sinn Féinn*”, en: *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁷ La tenida masónica es la reunión exclusiva de los miembros de una logia en la que no pueden entrar profanos, en ella participan aprendices, compañeros y maestros, y de acuerdo a los temas o actividades a desarrollar, las reuniones se realizan por grados.

discusión. En la tenida de la Logia Verdad N°10, del 18 de mayo de 1925, la Logia Justicia y Libertad N° 5 envió una invitación a la misma para que asistiera al coloquio sobre las logias francesas impartida por el poeta. Inmerso en los terrenos de la masonería y el arte, Vicente Huidobro preparó su camino por la política nacional y se convirtió en un personaje reconocido en la Gran Logia de Chile.¹⁰⁸

Oswald Wirth creía firmemente en que un poeta se adapta mejor a la iniciación del ocultismo que un científico, porque la poesía es el sendero iluminado que revela los misterios del mundo. Belén Castro Morales apunta que cuando Huidobro fue iniciado en la masonería, Oswald Wirth le pudo haber dirigido a él y al público presente, las siguientes palabras — aunque en realidad era un saludo que el mismo Wirth ofrecía a todos los iniciados—:

Al iniciaros en sus Misterios, la Francmasonería ha querido hacer de vosotros hombres escogidos, sabios o pensadores, elevándoos por sobre la masa de los seres que nada piensan. / No pensar, es consentir en ser dominado, conducido, dirigido y tratado comúnmente como una bestia de carga [...]/ Pero el pensador ha sido siempre una excepción.¹⁰⁹

Las dos obras que demuestran la incorporación de Vicente Huidobro a la masonería, son: *Finis Britanniae* (1923) y *Cagliostro* (1931), ambos textos escritos paralelamente. En *Finis Britanniae*, el personaje protagónico, Víctor Haldan (V. H. iniciales de Huidobro),

¹⁰⁸ Manuel Romo Sánchez, “Vicente Huidobro en la masonería”, en: *Archivo Masónico*, 2017, p. 8. Disponible en:

<https://romosanchez.files.wordpress.com/2017/06/archivo-masc3b3nico-nc2b042.pdf>

¹⁰⁹ Oswald Wirth apud B. Castro Morales, “Vicente Huidobro y su relato de *Finis Britanniae*, entre la masonería y el *Sinn Féinn*”, en: *op. cit.*, pp. 108-109.

utiliza el argumento de la masonería para llevar a cabo acciones anticolonialistas, en medio de la revolución irlandesa. V. H crea la Sociedad Alpha, un grupo secreto que se encarga de emancipar a las colonias del yugo británico. Los discursos de ese personaje van dirigidos a los mártires y republicanos irlandeses. Para el poeta chileno, este asunto tuvo relevancia en su militancia política porque justo se encontraba estudiando las ideas comunistas de Lenin y Marx. Paralelamente, esta noticia estaba apareciendo en los periódicos más notables y era inevitable no atender el tema en boga.¹¹⁰ En la novela-film *Cagliostro*, se volvió a acercarse al esoterismo y la masonería y se identificó también con el protagonista por su fascinación hacia la filosofía, la magia, la alquimia, la cábala y el ocultismo en general. Cagliostro, como veremos a detalle en el siguiente capítulo, fue un médico y mago siciliano del siglo XVIII, iniciado en la Soberana Orden de Malta. El rosacruz Cagliostro es considerado el creador del culto masónico egipcio.

El recorrido del poeta y mago por el esoterismo y la masonería revolucionó su forma de ver a la poesía como un tótem que almacena signos y símbolos revestidos en una realidad paralela. La poesía es el acto mágico de la palabra, el arcano que se oculta en la sabiduría del poeta, es el placer secreto e inexplicable que algún demiurgo¹¹¹ utiliza para recrearse en la alteridad y la naturaleza.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 117-118.

¹¹¹ Cuando me refiera a demiurgo, estaré hablando del demiurgo gnóstico anunciado en el *Poimandres* (primer documento del *Corpus Hermeticum*), quien fue creado por el Noûs (Dios o Yahvé) a través de una palabra. El demiurgo es una prologación del Noûs que posee el fuego y el aliento (el *pneûma*), con cuyos elementos creó el macrocosmos y los siete gobernadores que rigen al mundo: “Inmediatamente después, la Palabra de Dios se separó de los elementos nacidos debajo de un salto ascendente, en [la parte de] la creación física pura [la esfera demiúrgica] y quedó unida al Noûs-Demiurgo, porque estaba hecho de la misma substancia” (apud H. Jonas, *op. cit.*, p. 179).

Diálogo de la cábala, la alquimia y la vanguardia creacionista: la palabra y la escritura desde una lectura de los *Manifiestos*

La poesía fue el género literario con el que el creacionismo desnudó al cosmos por su estructura breve y concisa. La composición lírica y las ficciones narrativas fungen de receptáculos en donde la palabra alcanza sus máximos niveles de provocación creadora. Para tomar en cuenta la noción de esto en la vanguardia creacionista, los manifiestos de Vicente Huidobro como: *Arte poética*, *Non serviam*, *La creación pura*, *El creacionismo*, *La poesía*, *Época de creación* y *El arte del sugerimiento* contienen una insinuación ocultista y mística que aspira a la unión con lo divino, cuando el autor menciona que el hacedor de la palabra tiene la libertad de inventar mundos nuevos para plasmarlos en la escritura. Los puntos de encuentro del creacionismo con el ocultismo en los textos seleccionados que iré desarrollando a lo largo del análisis, son los siguientes: 1) en *Arte poética* se resaltaré el aspecto del poeta como la representación de Dios en la Tierra a menor escala, esta apreciación se corresponde con la cábala cuando el creacionista dice que “el poeta es un pequeño Dios”,¹¹² 2) en *Non serviam*, la aproximación esotérica se sincroniza con la idea del cantor de la palabra como alquimista porque coge diversos elementos de la naturaleza, los perfecciona y renuncia a su progenitora, su maestra: la *madre natura*; 3) en *La creación pura* y *El creacionismo* haré una comparación de la percepción de la cábala referente al mundo que permanece oculto, descubierto por medio de la palabra y que el creacionismo lleva a cabo con la construcción de realidades nuevas, dando pie a las *correspondencias* del ocultismo y 4) en *La poesía*, *Época de creación* y *El arte del sugerimiento* se hará hincapié en la reafirmación del acto de creación que tiene como protagonista a la palabra lírica

¹¹² V. Huidobro, “Arte poética”, en: *Manifiestos...*, p. 13.

empleada también por algún dios. En los manifiestos seleccionados, el lector podrá notar que el poeta creacionista encuentra la comunión del alma con la divinidad, a través de la palabra oral y escrita, dando vida a todo ente animado e inanimado. La novedad se concentra en la relación existente entre la cábala, la alquimia y el creacionismo, ya que la vanguardia no ha sido estudiada desde estos enfoques, pese a los diversos análisis. La inquietud de esta propuesta se da por la atracción de Vicente Huidobro hacia las ciencias ocultas, originada a partir de la iniciación del poeta en la francmasonería.

¿Cómo se reinterpreta la palabra y la escritura creadora de la cábala y la alquimia en los preceptos estéticos de los manifiestos creacionistas de *Arte poética*, *Non serviam*, *La creación pura*, *El creacionismo*, *La poesía*, *Época de creación* y *El arte del sugerimiento* de Vicente Huidobro, en el contexto de las vanguardias históricas artísticas? El puente establecido entre el espacio huidobriano del creacionismo, el misticismo judío cabalístico y la alquimia será analizando fragmentos que contengan el tema de la Creación en el libro del *Zohar*, el *Sefer Yetzirah*, el concepto del *pneûma* alquimista y los manifiestos de Vicente Huidobro antes mencionados, para corroborar si el poeta, según las inferencias del autor chileno, es un pequeño dios, es decir, un demiurgo.

El poeta chileno, la cábala y la alquimia tienen algo en común: la palabra, la aleación de las letras y la escritura. Para el poeta y la mística judía, la disertación de las letras es de suma importancia en el plano espiritual. Las grafías son la reducción simbólica del universo. La técnica judía, en lo que refiere a la combinación de los signos lingüísticos, concibe que las palabras son “un complejo e intrincado sistema de letras que deben ser pronunciadas o

sobre las cuales hay que meditar”,¹¹³ permitiendo develar los métodos místicos sobre los cuales se erige el conocimiento, la sabiduría y la espiritualidad.

En la alquimia hay una esencia o aliento capaz de darle vida al ente, es decir, lo que se conoce por el nombre de ánima (compuesta de aire, según los antiguos creyentes alquimistas). Los griegos le llamaron *pneûma*: espiritualidad emergida del mundo. Para Aristóteles, en términos teóricos de la materia —base de las ideas alquímicas—, ese aire es el vapor seco y húmedo que da origen a los metales: “La exhalación vaporosa es causa de todos los metales [...] cada uno de ellos se formó mediante la exhalación congelada antes de que se formase el agua”.¹¹⁴ Por tanto, en una interpretación creacionista, ese *pneûma* vendría a ser la palabra pronunciada por el poeta que permite la invención imperecedera de su propio cosmos lírico. Dichas prácticas favorecen procesos que activan acciones en el acto de la escritura, motivo de afinidad entre la vanguardia creacionista, la cábala y la alquimia.

La única especie animal que ostenta la palabra y la escritura es el ser humano. En él radica la divinidad del éter y el Supremo que le dio vida. El don de la palabra está íntimamente conectado con el libre albedrío, es decir, está de por medio el descubrimiento de una palabra que no se revela y que debe ser descubierta en el silencio de la creación del mundo venidero. La palabra sagrada no es propia del judaísmo, sino también de la alquimia por medio del *pneûma*, que además de aliento también es *logos*.

Gabriele Morelli, en la introducción a la novela-film de *Cagliostro*, tradujo un prefacio inédito en inglés que Huidobro escribió entre 1927 y 1928, en el que declaró su atracción hacia las ciencias ocultas: “Sin embargo, en mi inclinación hacia la cábala y las ciencias ocultas —en la medida en que tienen que ver con lo maravilloso—, esa llave abre

¹¹³ M. Idel, *op. cit.*, p. 146.

¹¹⁴ Aristóteles apud T. F. Sherwood, *op. cit.*, pp. 20-21.

las ventanas de la imaginación y seduce el espíritu de la trivialidad cotidiana para elevarlo a los espacios más puros y extraños [...]”¹¹⁵

Esta declaración por parte del vate chileno es clave y poderosa para atar las pistas notorias del creacionismo con el ocultismo. La cita comprueba que Vicente Huidobro no ignoraba los contenidos esotéricos que terminaron de justificar y darle fuerza a su estética. El poeta era un ferviente seguidor de los misterios, el hermetismo, la *imaginación* porque precisamente en esos hechos secretos de elevación espiritual encontró la plenitud, la originalidad, la apertura de la creatividad, pero sobre todo, el fuego divino de la palabra.

En relación con la confesión del chileno, el libro fundamental y desde donde seguramente surgió parte de su propuesta creacionista, el libro del *Génesis* plantea la creación con la oralidad cuando Dios ‘dijo’ que se hiciera la luz y la luz existió, de la misma forma como lo hizo con el cielo, la tierra, el agua, el hombre, la vegetación y todo lo que existe. Desde este punto de vista, el creacionismo se basa en el siguiente pasaje bíblico:

Dijo Dios: «Haya luz», y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad; llamó Dios a la luz «día», y a la oscuridad llamó noche. Atardeció y amaneció; día primero./ Dijo Dios: «Haya un firmamento por en medio de las aguas, que las aparte unas de otras.» E hizo Dios el firmamento; apartó las aguas de por debajo del firmamento de las aguas de por encima del firmamento. Y así fue [...].¹¹⁶

¹¹⁵ G. Morelli, “Introducción”, en: Cagliostro..., p. 23.

¹¹⁶ *Génesis* 1: 1-7.

El primer pasaje del *Génesis* es interpretado por el *Zohar*,¹¹⁷ una de las obras más importantes para los cabalistas junto con el *Sefer Yetzirah* (en donde se incluye la disertación sobre el Árbol Sefirótico). Lo interesante de todo esto, es que, los cabalistas no solamente dimensionan una palabra emanada de la oralidad de Dios, sino también enfatizan que la escritura es ineludible para el acto creativo. Las letras implementadas del alfabeto hebreo son las representaciones del pensamiento de Dios plasmadas en un poema o narración: la Creación. La propuesta creacionista de Vicente Huidobro coincide con el Yahveh de los cabalistas, al asignar al poeta el protagonismo de un pequeño Dios en posesión de las letras, para formar palabras que den lugar a un nuevo orden. El libro del *Sefer Yetzirah*, es el más importante para la tradición judía por ser el más antiguo, también conocido como el *Libro de la Formación*, *Libro de la Creación* o *Libro de Abraham*.

En el *Sefer Yetzirah* se dan a conocer los atributos divinos, es decir, las emanaciones de Dios relacionadas a la cifra (*sefar*), la escritura (*sefer*) y el significado de cada letra (*sipur*). El *Sefer Yetzirah* está formado por diez esferas denominadas *sefirot* (*Keter*: corona suprema de Dios; *Joymah*: la sabiduría de Dios; *Binah*: la inteligencia divina; *Jesed*: misericordia o amor de Dios; *Gevurah*: fuerza de Dios expresada en el castigo o juicio); *Tiferet*: belleza; *Netzah*: paciencia de Dios; *Jod*: majestad de Dios; *Yesod*: soporte de las fuerzas activas de Dios y *Maljut*: el reinado de Dios o pueblo de Israel (también llamado *shejinah*: presencia o descanso de Dios),¹¹⁸ conectadas por veintidós letras del alfabeto hebreo, de donde emanan treinta y dos senderos para alcanzar los niveles más elevados de espiritualidad, a través de la

¹¹⁷ El *Zohar* es un libro sagrado cabalista que recoge comentarios sobre la *Torá*, para guiar a quienes han alcanzado niveles espirituales elevados.

¹¹⁸ *Op. cit.*, trad. E. Cohen y A. Castaño..., p. 17.

combinación de letras. Así, la comprensión del *Sefer Yetzirah* se manifiesta en la intimidad de cada creyente, en el alma, el espíritu.¹¹⁹

Por su parte, el *Zohar* o *Libro del Esplendor* —redactado en los últimos veinte años del siglo XIII, por Moisés de León en España—,¹²⁰ recoge el discurso del génesis bíblico en su esencia lingüística, en el que Dios utiliza combinaciones de letras para narrarse a sí mismo en la escritura. Al lograr dicha recreación dialéctica, su poder permite la existencia del firmamento. En esa capacidad lingüística radican los deseos de la divinidad¹²¹ y del creacionismo huidobriano.

Para los antiguos filósofos griegos, el *pneûma* era el soplo introducido en el cuerpo. La insuflación como fuerza generadora del mundo. “Este *pneûma* o espíritu, la sustancia intermedia entre lo celeste y lo terrestre, es la materia esencial de la alquimia de cualquier periodo”.¹²² Y no solo para la alquimia, sino también para la concepción creacionista en la vanguardia huidobriana, si este concepto se vuelca en el *logos*: origen de las lenguas.

En un plano filosófico, tal como lo percibe Martin Heidegger, el *logos* es dejar ver algo que se oculta. Este procedimiento tiene su cimiento en el habla: “la función del *λόγος* [logos] no consiste sino en hacer que algo sea visto, en hacer que el ente *sea percibido*”.¹²³ Para Vicente Huidobro, esa demostración en la articulación de los grafemas, no es más que el acuñamiento lingüístico vertido en una producción literaria. El poeta creacionista es el telonero de su obra. El lector asiste al nuevo espectáculo, confundido entre la sustantividad verdadera y la simulación. La palabra es el soplo celestial que hace visible lo incorpóreo. Por

¹¹⁹ Beatriz Borovich, *Cábala*. Argentina, Lumen, 2006, pp. 36-37.

¹²⁰ *Op. cit.*, trad. E. Cohen y A. Castaño..., p. 12.

¹²¹ *Idem*.

¹²² F. S. Taylor, *op. cit.*, p. 223.

¹²³ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*. España, Trotta Editorial, 2009, pp. 52-54.

ello, en un sentido alquímico, la transmutación del ente es por medio del Verbo, entiéndase Verbo como sinónimo de piedra filosofal, aquel polvo de proyección descubierto por la alquimia que todo lo convierte en oro. La vanguardia creacionista, entonces, es esa piedra filosofal que el poeta-mago resguarda celosamente y la revela a sus iniciados.

La vanguardia creacionista potencializa la invención, hace hincapié en encumbrar la poesía en esferas filosóficas y esotéricas. Su fundamento se remonta al diálogo de Platón en *El banquete* cuando arguye que la poesía deviene de *poiesis*, significado de creación, o en el sentido de M. Heidegger, de la esencia del ser en la palabra. En el creacionismo, el *logos* es el sentido de todo porque permite mundos nuevos. Por ello, los manifiestos estudiados como *Arte poética*, *Non serviam*, *La creación pura*, *El creacionismo*, *La poesía*, *Época de creación* y *El arte del sugerimiento* plantean la idea de la palabra sagrada y fundadora que se corresponde con el misticismo de la cábala y la alquimia.

El misticismo judío desarrolla la vertiente de la creación, pues comulga con la idea de un Dios omnipotente que le da vitalidad al cosmos y Vicente Huidobro se adhiere a estas filas: “El mundo, empero, ha sido producido por un acto de voluntad creadora de la potencia de Dios separándola del caos”.¹²⁴ La innovación del lenguaje en el creacionismo tiene su base en la forma de presentar las imágenes como una realidad alterna: una posibilidad. Para el creacionista chileno, el poeta es el símil de Dios que crea sus árboles, pájaros y mares distintos a los que ya se conocen:

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;

[...]

¹²⁴ F. García Bazán, *op. cit.*, p. 155.

Por qué cantáis a la rosa, ¡oh, Poetas!

Hacedla florecer en el poema;

sólo para vosotros

viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.¹²⁵

Vicente Huidobro asumió que el poeta tiene las mismas capacidades de Dios para erigir su propio sistema-mundo. Declaró que la poesía debiera desplazar a la mimesis para elaborar ecosistemas autónomos.¹²⁶ Por ello, es preciso que el poeta emita un grito infinito que lo consagre en la historia y, entonces, su poema pueda leerse como testimonio de evolución y acumulación de vivencias. El fundador del creacionismo cuestionó la poética de sus contemporáneos en *Non serviam*; expresó que los cantores de la palabra no han hecho otra cosa más que repetir los atributos de la naturaleza:

Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no pueden haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su

¹²⁵ V. Huidobro, “Arte poética”, en: *Manifiestos...*, p. 13.

¹²⁶ Según Victoria Nelson, esto sería una representación de las diversas teorías, escuelas o líneas de pensamiento que colocan al ser humano como una manifestación divina viviendo en un cosmos orgánico que se transforma. La autora parafrasea el tratado *De providentia*, de Sinesio de Cirene, cuando dice que Dios influye sobre los humanos como los titiriteros en sus guiñoles o marionetas. La idea del dominio del hombre en la vitalidad universal proviene de una colección de papiros mágicos griegos (*Greek Magical Papiry*) del siglo II a. C., los cuales contenían hechizos para dar vida a objetos físicos como: pájaros momificados, cráneos humanos, estatuillas, etcétera (V. Nelson, *op. cit.*, 35 y 42). Esta analogía va en función de lo que el poeta creacionista (en su papel de alquimista y cabalista) hace con sus invenciones en el instante en el que pronuncia y escribe palabras para dar vida a sus mundos, ventrílocuos, homúnculos o gólem.

fauna y su flora propias. Flora y fauna que el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma madre Naturaleza a él y únicamente a él.¹²⁷

El poeta es el pequeño Dios que puede abandonar la esclavitud bajo el yugo de la naturaleza. Si se toma en cuenta esta acción por el lado sacrílego, se estaría tratando al poeta creacionista como a un probable ángel caído, emulación de Belcebú en su más amplia expresión. El hacedor de la palabra en su postura de genio desobediente, después de haber dominado la técnica de su maestra la naturaleza, ahora tiene todas las herramientas necesarias para encaminar su propio destino, aunque anuncia que ya no será la orden de amo a esclavo, sino una relación recíproca:

Nom serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas. [...] adiós, madre y madrastra no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud. Ellos fueron la más preciosa enseñanza. Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos. Por los tuyos y los míos.¹²⁸

El hecho de no servir más a la *madre natura* en una ejecución de indocilidad, pone en evidencia el binomio del bien y el mal presentes en la creación, cuando Dios se percató

¹²⁷ V. Huidobro, "Non serviam", en: *Manifiestos...*, p. 26.

¹²⁸ *Idem.*

que todo cuanto creó era bueno, pero no faltó que alguno de sus hijos transgrediera las reglas e intentara superar la hazaña del padre, hecho que trae consecuencias en el *gehinnom* (infierno). Este efecto metafórico del bien y el mal responde a las peticiones estéticas huidobrianas en la reformulación de la materialidad literaria. Desde una perspectiva alquímica, este hecho se compara con el trabajo en los laboratorios en la obtención del oro. El alquimista busca perfeccionar la naturaleza, superarla:

El Hombre sacude su yugo, se rebela contra la naturaleza, como antaño se rebelara Lucifer contra Dios, [...] *el hombre nunca estuvo más cerca de la Naturaleza que ahora ya no busca imitarla en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas*, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas.¹²⁹

En la cábala, la letra con que da inicio el *Pentateuco* —también llamado *Torá*— es *Beth*, por ello, el libro del *Génesis* abre su campo de creación con la locución hebrea *bereshit*, que significa: *en el principio*. El erudito Yaakov Baal Ha Turim hace un análisis exhaustivo del vocablo *bereshit*. Por ejemplo, *beit rosh*, se traduce como *primera casa*, hace referencia al templo sagrado enunciado en *Jeremías* 13:12, en el que los cántaros deben ser llenados con vino, símil del espíritu de Dios en los seres humanos; esta interpretación también alude al Templo creado antes de todos los tiempos. Otra explicación para la expresión *bereshit* es *bará shtei* (*creó dos*): esto da sentido a la explicación fundamental de la *Torá* escrita y oral:

¹²⁹ V. Huidobro, “La creación pura”, en: *Manifiestos...*, p. 39.

dos inicios. En este caso se habla de una condición bipartita que recae en la palabra *brit esh*, en castellano, *pacto de fuego*, o sea, *circuncisión*, tradición judía de conversión religiosa.¹³⁰

En el *Zohar* y en consecuencia en el *Sefer Yetzirah*, desde la perspectiva de las emanaciones (esferas sefiróticas), por las que todo fue creado, hay una interpretación completa de la primera frase del *Génesis*: “Bereshit barah Elohim et ha-shamayim ve-et ha-aretz...” (“En el principio Dios creó los cielos y la tierra...”), en donde *barah* es el elemento oculto, fuente inagotable de donde todo germina; *ve-et* es la disposición del macho y la hembra que a su vez son unidos por el nombre de *YHVH* (Yahvé) y *ha-aretz* refiere que *Elohim* creó el Todo a su imagen y semejanza.¹³¹

Otra de las interpretaciones que se le ha dado al término *bereshit* es que, recurriendo al valor numérico de *beth* (dos) y el significado de *reshit* (principio), da como resultado: ‘dos principios’. Uno de esos es el más conocido por la humanidad porque apela a la creación del cielo, la tierra, el agua, el viento y el fuego, cuyos elementos también son tomados en cuenta por la alquimia. El segundo principio apunta al mundo que está por descubrirse, el oculto en la exégesis de los textos sagrados, ya que ahí está contenida la sabiduría suprema.¹³² Por consiguiente, la propuesta de Vicente Huidobro se encuentra en el segundo principio de la creación, aquél por el que los cabalistas sienten fascinación porque es el mundo escondido que se devela de manera individual en la palabra escrita y sagrada. En el manifiesto titulado *El creacionismo*, el poeta cuestiona el hecho del por qué al hombre no se le da también la oportunidad de inventar y someter sus propias creaciones, puesto que domina el reino natural, vegetal y mineral. En el manifiesto mencionado, el poeta propone la posibilidad de esa

¹³⁰ Rabí Aharón Shlezinger, *Numerología y cábala*. Madrid, Ediciones Obelisco, 2010, pp. 135-139.

¹³¹ *Op. cit.*, trad. E. Cohen y A. Castaño..., p. 30.

¹³² *Zohar* I, 7b apud *Idem*.

realidad, por medio del *poema creado*, el cual es un conjunto de hechos autónomos en el exterior: los fenómenos suscitados en su espacio y temporalidad son singulares y distintos a los ya conocidos. El *poema creado* es maravilloso en sí mismo y no permite puntos de comparación en su contenido: “Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo. Crea lo maravilloso y le da vida propia. Crea situaciones extraordinarias que jamás podrán existir en el mundo objetivo, por lo que habrán de existir en el poema para que existan en alguna parte”.¹³³

En términos cabalísticos, la poesía creacionista tendría que ser el *bereshit* del Génesis buscado por el poeta en la cosmogonía: el lugar sublime de donde la verdad emerge, de modo que su carácter universal lo hace traducible y entendible en todas las lenguas. Vicente Huidobro creía en la emocionalidad del verso partiendo de la naturaleza de la palabra sin estrategias narrativas. Por eso señalaba que se debe “Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol”.¹³⁴ En el poeta residen las palabras que no se dirían sin él, lo mismo que Dios con la creación, pues al igual que el vate, Yahveh construyó el cosmos por medio de versos pronunciados, los cuales escribió después en sus libros sagrados usando a los hombres.

En los manifiestos de *La poesía*, *Época de creación* y *El arte del sugerimiento*, el autor chileno vuelve a insistir en que la poesía debe retomar las leyes constructivas del universo para adaptarlas a la independencia del poema creacionista, además, en este proceso, la palabra sugiere y libera las ataduras que puede haber entre las cosas. En *La poesía* expuso que en el lenguaje hay una significación mágica que eleva al lector a niveles espirituales y paradisiacos. La poesía permite el estado de gloria del ser en el estar y viceversa. La poesía está en el principio y en el fin, en ella reside el lenguaje de la creación: “La poesía es el

¹³³ V. Huidobro, “El creacionismo”, en: *Manifiestos...*, p. 65.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 76.

vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en alejarse del alba”.¹³⁵

El poeta es el pequeño Dios que detenta la inteligencia suficiente para establecer el orden en el caos. Hace que los vocablos opuestos hermanen en razón de la unificación del Verbo progenitor. El poeta es el Caronte del Hades, quien toma de la mano al lector y lo conduce a parajes inexplorados, pero al mismo tiempo es el brujo, el mago y el hechicero que convierte al lenguaje en conjuro: “Hay en su garganta un incendio inextinguible./ Hay además ese balanceo de mar entre dos estrellas./ Y hay ese *Fiat Lux* que lleva clavado en su lengua”.¹³⁶

Por su parte, en *Época de creación*, Huidobro reitera que el poeta creacionista está para proponer desde el engranaje de su cabeza los nuevos seres del orbe, por eso la indicación a un lapso moderno de creatividad, quien como un curioso al ver por vez primera una fruta, la descascara y observa su interior, la palpa, la huele y descubre su verdadera función de alimento: “Inventar consiste en hacer que las cosas que se hallan paralelas en el espacio se encuentren en el tiempo o viceversa, y que al unirse muestren un hecho nuevo”.¹³⁷ Esta invención debe oficializarse con lo que ya he venido soltando desde el inicio de esta investigación: la sugerencia *palabristica*, cuya insinuación va descubriendo el lector en su interior, tal como la cábala y la alquimia lo hacen, en razón de una recreación de mundo interna: “el arte del sugerimiento, como la palabra lo dice, consiste en sugerir. No plasmar

¹³⁵ V. Huidobro, “La poesía”, en: *Manifiestos...*, p. 27.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁷ V. Huidobro, “Época de creación”, en: *Manifiestos...*, p. 97.

las ideas brutalmente, gordamente, sino esbozarlas y dejar el placer de la reconstitución al intelecto del lector”.¹³⁸

Los manifiestos de Vicente Huidobro pueden leerse como posturas estéticas que el escritor fue adquiriendo de forma progresiva, para dejar en claro que el hombre es capaz de crear mundos desconocidos con sus propias leyes cuánticas en el poema o hecho narrativo. La imagen del poeta es considerada la deidad diminuta que guarda relación con los principios cabalísticos y alquímicos de la Creación, en el sentido místico y ocultista de la palabra, los cuáles se verán proyectados en *Cagliostro*, la novela-film.

La aportación de Vicente Huidobro es considerada esencial. Más allá de ser el creacionismo una tendencia vanguardista que surgió en el contexto de entreguerras, los manifiestos del escritor fueron y siguen siendo leyes poéticas-estéticas que todavía inciden en la configuración de la poesía latinoamericana. Una vez más, un cantor de América Latina estaba postulando una faena lírica en el continente europeo, por eso Huidobro está catalogado por la crítica literaria como uno de los tres pilares más importantes de la poesía chilena, junto a Gabriela Mistral y Pablo Neruda.

Así, en este análisis interpretativo motivado por la *analogía* entre el creacionismo huidobriano, el misticismo de la cábala y la alquimia, se encuentra que la propiedad fundadora y sagrada del *logos* es fundamental para causar la creación. La palabra es el punto de partida, el puente entre la naturaleza y el ser humano, la *correspondencia* entre lo celestial y lo terrenal. El empleo de la palabra progenitora enunciada en la cábala y la alquimia con la que Dios da inicio y aliento a su obra creacionista, es asimilada y reinterpretada por Vicente

¹³⁸ V. Huidobro, “El arte del sugerimiento”, en: *Manifiestos...*, p. 14.

Huidobro en sus manifiestos, en el sentido de que el poeta es el demiurgo lanzando el verbo cósmico, con el objetivo de inventar realidades delirantes a la par del universo concreto.

En síntesis, el poeta chileno se cuestiona el porqué no dar aforo a un firmamento distinto al ya conocido con sus propias leyes, espacio y temporalidad, dado que el ser humano ha sido dotado por la *madre natura* para realizar el prodigio, autor y amo de sus propias creaciones. La vanguardia del creacionismo resulta ser la metáfora del espíritu renovador del siglo XX, en Europa y América Latina, patentizando que el poeta lleva incrustado en los labios el detonante de la luz, para dar paso a la invención. Este don propio, según las revisiones e interpretaciones del misticismo judío y la alquimia, solo le es otorgado al poseedor del *logos* porque es el único que puede ver y palpar el *aleph* en el universo.

Los ecos de Vicente Huidobro y la presencia del ocultismo en la poesía chilena

Como nota no menos importante, quiero agregar que la influencia de Vicente Huidobro en las generaciones del ambiente cultural de Chile fue de total aceptación, en cuanto al manejo de las vanguardias, el creacionismo y su legado ocultista. La aportación de la estética huidobriana a la literatura moderna chilena, y en general a la latinoamericana, fue de vital importancia. En una entrevista para el periódico *La Nación*, publicada el 28 de mayo de 1939, le preguntaron al creacionista qué poetas de las escuelas pasadas admiraba, y el contestó: “—Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Jarry, Apollinaire. Pero si le he de decir verdad, prefiero los poetas de mi tiempo a casi todos los pasados. Para mí la poesía que más me interesa, comienza en mi generación y para hablar claro, le diré que empieza en mí”.¹³⁹

¹³⁹ V. Huidobro, “La poesía contemporánea empieza en mí”, *La Nación*, 28 de mayo de 1939. Recuperado de Archivo y Centro Documentación, Fundación Vicente Huidobro, Santiago, Chile.

Para esa fecha, Huidobro gozaba ya de una popularidad en la región latinoamericana y europea. La comunidad intelectual de su tiempo recibió y aplicó sus propuestas, en un intento de compactar las expresiones vanguardistas en el creacionismo. Cedomil Goic, crítico literario chileno y especialista en la obra del autor, declaró para el diario *El Sur*, de Concepción, Chile, que “... no hay desarrollo de la poesía contemporánea sin Huidobro. Esa función no la desempeña Neruda”.¹⁴⁰ A esto, agregó que sin la influencia del creacionista en la lengua española, el poeta de *Canto general*, no hubiese podido escribir con la misma calidad *20 poemas y una canción desesperada*, *Residencia en la Tierra* u otros títulos.

La sombra de Huidobro, para entonces, no solo persiguió a unos cuantos escritores, sino a grupos generacionales. Su figura transformó, en alguna medida, la poética chilena y latinoamericana de forma transversal, horizontal y vertical de la vanguardia en América Latina. Hacia la década de 1930 surgió la Generación del 38, quienes tuvieron en su haber expresiones regionales, surrealistas y creacionistas. Fue uno de los pocos movimientos que llevó a cabo la combinación creacionista con la práctica del ocultismo. La intervención del creacionismo en Chile echó raíces en algunos de esos poetas cuando Huidobro retornó a su país, en 1933. Cristián Warnken¹⁴¹ —apoyado en una declaración de Eduardo Anguita— dice que no es que este conjunto de poetas haya sido una copia fiel de la poética huidobriana inmersos en la famosa guerrilla literaria entre Pablo Neruda, Pablo de Rokha y Vicente Huidobro, sino más bien, lo que estos escritores hicieron fue reconocer la contribución de aquel poeta y mago porque representaba la claridad de la consciencia en el espíritu y la forma

¹⁴⁰ Cf. “Sin Huidobro no hay poesía actual”, *El Sur*, 12 de octubre de 2003. Fecha de consulta: 25 de octubre de 2018. Recuperado de Colecciones Digitales de Biblioteca Nacional de Chile: http://www.coleccionesdigitales.cl:1801/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1540476069670~17&#search=%22cedomil%20goic%22

¹⁴¹ Cf. “Eduardo Anguita en la Generación del 38”, *Letras* (2004). Fecha de consulta: 15 de octubre de 2018. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/ea060504.htm>

de revolucionar el ánimo chileno. Esta conversión anímica impactó en los modos de hacer poesía y se cultivó aún más el interés por la filosofía, la historia, el ocultismo, el misticismo, la religión y otras disciplinas.

La Generación del 38 se distinguió por tener integrantes heterogéneos, entre los que figuraron: Volodia Teitelboim, Miguel Serrano, Omar Cáceres, el grupo Mandrágora, Grupo David y otros, quienes se preocuparon por los fenómenos culturales y sociales de Chile. De igual manera, emplearon las técnicas vanguardistas, sus posturas estéticas y políticas estuvieron mediadas por la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial, el marxismo, el esoterismo y la magia. Al asumir todos estos intereses en su propio contexto, se manifestaron con una visión más crítica de la realidad, a través de la experiencia del lenguaje, exhortando a la población a la participación civil. La literatura se convirtió para ellos en el arma que despierta las conciencias. Ismael Gavilán¹⁴² expresó que en la mencionada generación, la poesía tuvo un lugar significativo por su sabiduría en el mundo onírico, el erotismo, la existencia. La poesía era concebida como elemento ambivalente de construcción/destrucción: creían en la palabra creadora de mundos nuevos y autónomos, pero al mismo tiempo comulgaban con la hecatombe poética haciendo usanza del humor negro, la ironía y la sátira.

Leónidas Rubio¹⁴³ hizo un mapeo de los poetas chilenos inmersos en el ocultismo, y encontró que varios de ellos se interesaron por la sabiduría esotérica gracias a las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, incluyendo la influencia que el laureado creacionismo

¹⁴² Cf, “Caracterización de la Generación del 38: tres poéticas y contexto”, *Cyber Humanities*, 37 (2006), Editada por Universidad de Chile. Fecha de consulta: 16 de octubre de 2018. Disponible en: http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D18484%2526ISID%253D646,00.html

¹⁴³ Cf, “Ocultismo en la poesía chilena”, *Ciudad de los Césares*, 79 (2007), pp. 37-42.

ejerció sobre ellos por su conexión mística con la palabra fundadora. La lista de los nombres no es exhaustiva, dice el crítico literario, pueden seguir sumándose a la fila. En Chile, se podría decir, hubo un ambiente neorromántico porque una buena parte de los poetas se interesaron por el hermetismo, tal como aconteció en el romanticismo. El grupo Mandrágora de 1938, constituido por Teófilo Cid, Braulio Arenas y Jorge Gómez-Correa, se declaró surrealista dándole continuidad al discurso de Vicente Huidobro. Era casi inconcebible que no estuvieran alineados con el saber esotérico, siendo que el surrealismo fue quizás la vanguardia más ocultista de todas. Gonzalo Rojas, miembro de la Generación del 38, también fue otro poeta que construyó imágenes alquímicas en sus poemas.

Rosamel del Valle, admirado por Vicente Huidobro e igual de relevante que él, engendró una poética simbolista de raigambre rosacruciana y judeocristiana. Pablo de Rokha, uno de los grandes autores chilenos junto a Huidobro, Mistral y Neruda, fue un vanguardista generador de poesía teológica, mística, alquímica y religiosa, aunque la mayor parte de su producción literaria fue mejor conocida por su matiz contestatario y marxista. Otro incursionado en el rubro poético espiritual fue Mafhud Massis, árabe-chileno —yerno de Pablo de Rokha—, quien escribió versos de tradición copta, aunque el aspecto más distinguido de su poesía fue lo social. Humberto Díaz Casanueva elaboró una lírica iniciática —el proceso poético tenía un carácter sagrado— y aplicó la esencia dionisiaca.¹⁴⁴

Además de los poetas mencionados, el proyecto creacionista de Vicente Huidobro también fue tomado en cuenta por la Generación del 57, integrada por Enrique Lihn, Armando Uribe, Jorge Teillier y otros. Asimismo, en la Generación del 72, conformada por Óscar Hahn, Manuel Silva, Juan Cameron, etcétera y la del 80, compuesta por Rodrigo Lira,

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 39-41.

Raúl Zurita y más.¹⁴⁵ Bajo estas apreciaciones, Huidobro fue, sin duda, uno de los vasos comunicantes intrínsecos entre Europa y América Latina y su gusto por las ciencias ocultas se contagió en la literatura chilena.

¹⁴⁵ Andrés Morales, “Vicente Huidobro y la poesía chilena actual”, *Anales de literatura chilena*, 9 (2008), pp. 235-237.

Capítulo III

Cagliostro: entre la alquimia y la cábala

—Todos no saben todo. Hay cosas que solo algunos conocen.

Vicente Huidobro, *Cagliostro*.

Después de haber hecho un recuento histórico sucinto sobre el origen y función de la cábala y la alquimia, y luego de haber estudiado el contexto latinoamericano del esoterismo en la literatura modernista, seguido del entorno cultural vanguardistas/ocultista en el que participó Vicente Huidobro —antecedentes necesarios para llegar a este punto de la investigación—, procedo a desglosar los atisbos esotéricos hallados en la novela-film *Cagliostro*. Para ello, haré un estudio histórico sobre la concepción de la obra —a todas luces compleja e intrincada—, así como la identificación y reconocimiento del autor con el médico alquimista del siglo XVIII, el conde de Cagliostro, destacado por relacionarse con miembros de la corte tras efectuar milagros y descubrir el supuesto elixir de la vida. Finalmente, me dedicaré a exponer los elementos ocultistas localizados en la novela íntimamente conexos a la palabra progenitora y la francmasonería. Así, cuando el lector se adentre en el misterio de *Cagliostro* podrá apreciar el creacionismo llevado hasta sus últimas consecuencias.

3.1 Lecturas críticas sobre *Cagliostro*

Los textos críticos recurrentes para analizar la obra de Vicente Huidobro son los de René de Costa, entre los cuales hay pocos dedicados a la novela-film *Cagliostro*, como: “*Cagliostro*:

una novela fílmica”,¹ “El cubismo literario y la novela fílmica *Cagliostro* de Vicente Huidobro”² y “Del cine a la novela: *Cagliostro*, “novela-film””.³ En cada uno de ellos, el especialista arroja datos relevantes sobre la gestación histórica de la novela visual (concepción de guión cinematográfico a novela), así como el hallazgo de los recursos cinematográficos inmersos en la narración, las características creacionistas, la influencia del cubismo, el cine expresionista y algunos datos ocultistas que únicamente aparecen mencionados sin ser desarrollados a profundidad. De la misma manera, otro texto imprescindible es la introducción que hace Gabriele Morelli a *Cagliostro* en la edición de Crítica; en ella, el autor apela a estudios de René de Costa y aporta información fundamental preservada en la Fundación Vicente Huidobro.

En la tesis doctoral *Las novelas de Vicente Huidobro* de José Gerardo Vargas Vega, de la Universidad Complutense de Madrid, el autor hace un análisis del contexto cultural en el que vivió Vicente Huidobro, en cuanto a sus influencias literarias, los movimientos en los que participó, las revistas que fundó, sus viajes a Europa, entre otros, actividades que le ayudaron a cimentar sus posturas estéticas y poéticas creacionistas. En seguida, Vargas Vega ofrece el análisis de las obras narrativas huidobrianas, como: *Mío Cid Campeador*, *Cagliostro*, *La próxima*, *Papá o el Diario de Alicia Mir*, *Sátiro o el poder de las palabras* y *Tres inmensas novelas* en coautoría con Hans Arp. En cada uno de los análisis propuestos, el doctorante se centra en los aspectos de la forma (descripción, estructura del relato, personajes) y el fondo (rasgos lingüísticos, figuras retóricas, tipo de narrador, espacio,

¹ René de Costa, “*Cagliostro*: una novela fílmica”, en: *En pos de Huidobro*, Chile: Editorial Universitaria, 1980, pp. 71-93.

² René de Costa, “El cubismo literario y la novela fílmica *Cagliostro* de Vicente Huidobro”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 6 (1977), pp. 67-79.

³ René de Costa, “Del cine a la novela: *Cagliostro*, “novela-film””, en: Vicente Huidobro, *Cagliostro*, España: Anaya y Mario Muchnik, 1993, pp. 7-18.

etcétera). En cuanto a la novela-film *Cagliostro*, José Vargas introduce además un apartado cinematográfico y otro breve sobre magia y religión, en donde apunta algunas connotaciones que encausan a la novela con la presente tesis.⁴

Por su parte, Andrea Ostrov posee un artículo en el que analiza algunas escenas de la novela-film *Cagliostro* vinculándolas a los recursos cinematográficos y la magia; de esta forma es como logra descifrar las implicaciones entre ambas para la creación de efectos ilusorios en las escenas. Argumenta Ostrov que las páginas de la novela funcionan como pantallas y viceversa, ya que la obra exige un lector/espectador por su estructura. La crítica literaria centra el sentido mágico en la hipnosis que Cagliostro ejerce sobre las personas, agregando que la mirada del alquimista y la de los personajes tienen un protagonismo fundamental. Asimismo, indica que el creacionismo es parte del ilusionismo transformado en cine: “[...] el as bajo la manga del poeta-mago será mostrar lo imaginario de la realidad, lo ilusorio de la presencia. Así, el verdadero ilusionista será, en definitiva, el gran artífice de la des-ilusión”.⁵

En cuanto al estudio de Miguel Ruiz Stull, hay una interesante vertiente hacia el análisis de *Cagliostro* relacionado al creacionismo rebotante en los *Manifiestos* y la teoría del montaje cinematográfico. La finalidad del artículo es encontrar la manera en que Vicente Huidobro construyó un género de novela innovando el lenguaje narrativo desde la imagen. Los dos objetivos principales del ensayo, señala el autor, son: el estudio de los elementos retóricos para construir una novela y el empleo de los recursos del cine para producir una obra literaria, incluso, a esto añade que hay una incidencia musical por el apartado de

⁴ José Gerardo Vargas Vega, *Las novelas de Huidobro*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

⁵ Andrea Ostrov, “*Cagliostro*: una novela-film de Vicente Huidobro”, *Revista Iberoamericana*, 236-237 (2011), pp. 1051-1060.

“Preludio”, pieza con la que comienza la narración. Las inquietudes vanguardistas de Vicente Huidobro mantuvieron al poeta actualizado, por ello la lectura de Stull se vuelca hacia la composición de la escena, la yuxtaposición de imágenes, la síntesis del montaje y la interpretación que mana de ella, desde la perspectiva teórica de Serguéi Eiseinstein. Asimismo, indica que el sentido visual del poeta chileno no solo aportó en la estructura lingüística de fondo, sino también en la forma, como por ejemplo, el uso del acróstico cuando el protagonista menciona el nombre de su guía espiritual Althotas. En el escrito de Ruiz Stull, el lector puede hallar que el arte cinematográfico en la obra huidobriana funciona como pensamiento mecanizado, reflexión que elabora a partir del manifiesto *Creación pura*.⁶

En lo que corresponde a Francisca Noguero, quien también se adentra en las brumas de la novela-film, hay en su lectura una revisión de *Cagliostro* desde dos poéticas de la mirada: la visión de Vicente Huidobro y la de Cagliostro como personaje y *alter ego* del autor. En el primer apartado, la autora presenta la fascinación que sentía el poeta chileno por sus propios ojos, producto de su narcisismo y egolatría: varios admiraban en él la forma arqueada de las dos ventanas oculares que se dibujaban en su rostro, así como sus cejas abundantes y pestañas largas y quebradas. Huidobro sabía que sus ojos hipnotizaban a cualquiera, por ello Noguero pone énfasis en los retratos que algunos pintores le hicieron al creacionista, entre ellos: Pablo Picasso, Juan Gris y Hans Harp. Después, la crítica se ocupa de hablar sobre algunos tópicos de las ciencias ocultas, pero de manera escueta, ya que solo menciona el rasgo de la hipnosis imperante y de cómo su proximidad con la Gran Logia Masónica de Francia lo acercó a personajes misteriosos iniciados en el esoterismo. De este modo, Francisca Noguero también explica brevemente el significado del triángulo “ojo de

⁶ Miguel Ruiz Stull, “Entre *Manifiestos* y *Cagliostro* de Vicente Huidobro”, *Atenea*, 511 (2015), pp. 81-104.

Dios” que ilustra la portada del libro. En lo demás, el texto se encarga de abordar el cubismo en consonancia con el creacionismo sin perder de vista la mirada en otras producciones huidobrianas, como: el poema “Año Nuevo”, *Adán* y *Altazor*. Enseguida, Nogueroles cambia su discurso a la poética de la mirada en *Cagliostro* y explica tres ejes: la mirada del cine (en este subcapítulo se desarrolla la influencia que tuvo el cine mudo en la novela-film), la mirada del narrador (en este se puede encontrar la postura de una voz omnisciente, ya que el narrador sabe todo lo que va a acontecer, así como la facilidad que tiene para contar la historia en tiempo presente, tal como sucede en el lenguaje del cine), la mirada de Cagliostro (aquí se expone el efecto dominante de los ojos del protagonista en otros) y la mirada de otros personajes como Lorenza, Eliane de Montvert y el príncipe Rolland.⁷

En el texto de María Gracia Núñez se encuentran observaciones puntuales acerca de la compenetración del Cagliostro italiano y el Cagliostro huidobriano. La autora lleva la comparación a un plano de propuesta vanguardistas en donde plantea que el resultado de esa coyuntura es una novela cinematográfica, asimismo, hace algunas observaciones sobre las características del cine en la obra. María Gracia divide su trabajo en tres partes, correspondientes a “El Creacionismo”, “El orden de la novela” y “El final de la novela”. En el primer apartado hay un acercamiento a los manifiestos de la estética creacionista, una referencia a *Altazor* y la aplicación del creacionismo a *Cagliostro* como un universo paralelo a la realidad objetiva. En la segunda parte, la autora precisa que la obra establece varios discursos que van desde la magia, la cábala, el cine, la historia, la medicina, entre otros; es decir, conviven diversas escrituras. De igual manera, realiza una comparación del final de *Cagliostro* del español José Velázquez Sánchez de 1871 con el de Vicente Huidobro. Sin

⁷ Francisca Nogueroles, “*Non serviam* o la imagen nueva: *Cagliostro*, de Vicente Huidobro”, *Anales de literatura chilena*, 9 (2008), pp. 113-136.

embargo, el apartado que sigo describiendo introduce datos que se acercan un poco más a mi objeto de estudio, ya que habla acerca de algunos actos de iniciación del personaje. En la tercera sección del artículo, María Gracia Núñez anota que hacia el final de la novela-film, la presencia del fuego es un sinónimo de movimiento y transformación.⁸

En lo que respecta a Fernando Sánchez Durán, me parece interesante que haga una recapitulación sucinta del paso de Vicente Huidobro por el esoterismo y la masonería, y de cómo esta actividad lo convirtió en un escritor iniciático. Asimismo, indica que el personaje de Cagliostro y Altazor son parecidos porque ambos son capaces de crear y desplazarse en sus propios mundos. Señala que el don de la poesía y la intuición mágica internalizada en el poeta chileno hicieron posible una novela de esta envergadura. En otros tópicos, Sánchez Durán hace un repaso biográfico del escritor mencionando algunos de los libros angulares del chileno, su vínculo con las vanguardias europeas y su participación como corresponsal de guerra en los años treinta.⁹

Carlos Flores, en el prólogo que hace de *Cagliostro* en la edición de Editorial Universitaria de Chile, apunta que la novela tiene sus propios brazos y piernas, así como un estilo que sobrepasa los límites del lenguaje y la estructura convencional de la narrativa. También expresa que Huidobro logró crear una obra visual alineada a lo cinematográfico. En cuanto a su lado místico y mágico, el autor comenta que Cagliostro y Huidobro son la misma esencia porque ambos caminan sobre senderos esotéricos u ocultistas: creían en las verdades alquímicas, cabalísticas, espiritistas, entre otros saberes. Carlos Flores anota que *Cagliostro* es una especie de diario de viaje del creacionista porque en el texto se hayan los atajos para

⁸ María Gracia Núñez Artola, “Aspectos formales en la novela de ‘vanguardia’: *Cagliostro* de Vicente Huidobro”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, 25 (2003), s.p. Disponible en:

<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero25/cagliost.html>

⁹ F. S. Durán, *op. cit.*, pp. 9-13.

hallar el oro: “En esta novela se cruzan la poesía y la prosa. La bondad y la maldad. La imagen y la palabra. El ensayo y la ficción; la televisión y la radio. La creación literaria y la terapia. Lo culto y lo popular, lo masivo y lo solitario. Lo claro y lo oscuro”.¹⁰

Debido a que la bibliografía sobre las lecturas críticas de *Cagliostro* son escasas en comparación a *Altazor*, elegir el tipo de análisis para la presente tesis no fue complejo, pero sí su aplicación por el carácter interdisciplinario que conlleva (literatura, religión, historia, ocultismo y demás). Por ello, como pudo notarse con anterioridad, la mayoría de los textos críticos que tratan la novela-film tienen un común denominador: la perspectiva cinematográfica, el creacionismo y la relación que esta tiene con las vanguardias, en especial con el cubismo. De esta manera pude percatarme que había un vacío esotérico/ocultista en cada una de esas lecturas revisadas, o al menos una falta de profundización; de ahí que me surgiera el interés por atender los elementos cabalistas y alquimistas detectados en la obra, los cuales se verán con detenimiento.

3.2 Historia detrás de la novela-film *Cagliostro*

Tratar de hilar el asunto de la génesis de una de las obras más herméticas de Vicente Huidobro no siempre resulta una encomienda fácil. La forma en cómo *Cagliostro* fue dándose a conocer requiere de plena atención en el seguimiento de los rastros, a partir de epístolas, prefacios suprimidos, manuscritos mecanografiados de la obra en inglés, en español, el guión cinematográfico en francés, declaraciones, publicaciones en revistas de vanguardia, etcétera, hacen que construir la historia de este libro sea una hazaña desafiante, ya que de pronto, el

¹⁰ Carlos Flores, “Prólogo”, en: Vicente Huidobro, *Cagliostro*, Chile, Editorial Universitaria, 1997, p. 17.

investigador se puede encontrar con contradicciones o datos errados que hacen más difícil la reconstrucción.

El mito del film

Vicente Huidobro, estimulado por el ánimo renovador y vertiginoso de las vanguardias fue un artista integral y multifacético que no se conformó solo con experimentar con el misticismo de la poesía, sino también con la versatilidad de la prosa, el ensayo y la plasticidad de las artes visuales como la pintura y el cine. La sagacidad de su movimiento creacionista lo impulsó a ser de mente fértil, yendo y viniendo en las corrientes culturales, las cuales abonaron positivamente a la estética de sus producciones artísticas. Su incursión en la cinematografía fue principalmente por la imagen, tema que venía trabajando obsesivamente desde que asumió su rol de poeta. Decía que el cinematógrafo detentaba la más alta sensación visual por mostrar la pureza de la imagen y, porque además, pensaba que en el silencio del cine mudo, el espectador podía descifrar sus enigmas espirituales: “El film mudo está obligado a buscar un mundo nuevo, un mundo sordo, íntimo de hallazgos espirituales, misteriosos y tanto más emocionantes cuanto mudos. Un universo afónico. Una busca obligada en los confines perdidos del hombre”.¹¹

La influencia del cubismo en la poética del chileno —mientras estuvo en París— fue determinante para la creación de *Cagliostro*, sin embargo, antes ya se había publicado su novela *Mío Cid Campeador* en 1929.¹² Con los protagonistas de estas dos narrativas, Huidobro actualizó la vida de figuras memorables, uno de la Edad Media y el otro del Siglo

¹¹ Vicente Huidobro apud M. Cebrian López y B. Castro Morales, “Pensamientos sobre el cine”, en: *op. cit.*, p. 360.

¹² Proyecto que también intentó llevar al cine.

de las Luces. Su perfil multidisciplinario hizo que reforzara su interés en la historia adentrándose en la indagación de personajes legendarios —con los cuales encontraba afinidad—, para llevarlas a la ficción.

Es menester precisar que, los cubistas entusiasmados por aprovechar todos los enseres de comunicación para aproximarse al público, no dudaron en utilizar la cinematografía —en esos años de total popularidad—, dado que se trataba de una recreación artística masiva que podía ser entendida en cualquier parte del mundo, con tan solo interpretar los gestos de los actores y las acciones. Lo maravilloso del cine permitió que las emociones se universalizaran sin necesidad del diálogo. Así, la evolución del cine y el cubismo se fue dando de manera simultánea, alimentándose la una de la otra. Huidobro, al militar en la vanguardia cubista, se vio influenciado por la teoría del montaje y edición del ruso Sergéi Eisenstein: la metodología a seguir era el montaje de escenas, una tras otra (yuxtaposición), con signos representativos que al fusionarse lograban un propósito nuevo, un mensaje cifrado que el público desentrañaba, de acuerdo a la trama y su bagaje cultural.

En la cuestión de los planos, los cubistas llevaron al límite los efectos de las dimensiones en la pintura, principalmente el de la tercera dimensión, base de la realidad; este mismo enardecimiento lo injertaron en la fotografía y el cine, expresiones que traducen la tercera dimensión en la segunda. Con ello, los cubistas sabían que la cuarta dimensión era un fenómeno físico imperceptible. Sin embargo, no declinaron en buscar nuevos códigos de dimensiones inexploradas.¹³ Por este motivo y otros, Vicente Huidobro incursionó en el arte del cinematógrafo. Conocido por su avidez, estudió a fondo las teorías del cine, las del espacio, los principios esotéricos y algunas películas del expresionismo alemán, según René

¹³ La teoría de las cuerdas plantea que existen nueve dimensiones más el tiempo: los seres humanos solo perciben una porción mínima de la realidad.

de Costa,¹⁴ como: *El gabinete del doctor Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922), *Figuras de cera* (1924) y *El estudiante de Praga* (1926), para escribir la obra que lo catapultaría a la pantalla grande: *Cagliostro*.

Con las bases asimiladas, Huidobro comenzó a redactar una de sus obras más ambiciosas y quizás una de las más adelantadas para su época. Su preocupación se concentró en adherir el cine a la narrativa, a tal grado que el lector encontrará en *Cagliostro* la primera advertencia del autor, externando que no ha adquirido un libro, sino un boleto para ver una película. Con palabras envolventes, como quien escucha o lee un anuncio publicitario, Huidobro guía en un breve trayecto al público hacia las butacas de una sala de teatro-cine y trata de convencer al auditorio que no sólo verán una serie de secuencias montadas, sino que vivirán una experiencia elevada:

El autor al lector

Suponga que no ha comprado este libro en una librería, sino que ha comprado un billete para entrar al 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 dicho, se corren las cortinas y aparece:

¹⁴ Cf, “*Cagliostro: una novela filmica*”, en: *Ibid.*, p. 73.

CAGLIOSTRO

por

Vicente Huidobro

etc., etc., etc., etc., etc.

Luego aparece el subtítulo general explicativo del argumento y lo más posible:¹⁵ (después de esta indicación viene una nota preliminar).

Hasta el momento, se conoce que *Cagliostro* fue escrita en francés¹⁶ en formato de novela-guión dividida en capítulos: “Este “Cagliostro” fué [sic] publicado por fragmentos y capítulos sueltos, en 1921 y 1922 en diversas revistas de vanguardia”.¹⁷ Debido a que el proyecto del poeta era llevar su historia al cine, en la concepción de su obra evitó la ornamentación en las descripciones, se centró en las acciones de los personajes y el uso de verbos en presente (propio del lenguaje cinematográfico). En 1923, Vicente Huidobro escribió el *découpage*, texto que se obtiene después de escribir el guión literario, para visualizar de manera general y fragmentada la película con sus respectivas secuencias: esto permite al director y al cuerpo técnico trabajar de manera más ordenada antes de comenzar el rodaje.

En la misma nota de la edición chilena, se puede leer que el *découpage* fue encargado por una compañía cinematográfica francesa —probablemente la casa Pathé,¹⁸ quien en ese

¹⁵ Vicente Huidobro, *Cagliostro*. España, Cátedra, 2011, p. 61.

¹⁶ “La de este año, el inicial de la League for Better Picture, ha correspondido a la novela “Cagliostro”, original de Vicente García Huidobro, que la escribió en francés originalmente y por el miembro francés del comité fué [sic] propuesta” (“Un escritor hispanoamericano obtiene el Premio Internacional de \$10.000”, *La Prensa*, 2969, 23 de julio de 1927).

¹⁷ Vicente Huidobro, “Nota de la edición original”, en: *Cagliostro*. Chile, Editorial Zig-Zag, 1934, p. 15.

¹⁸ Este dato es deducido desde una carta fechada el 7 de junio de 1924 que Juan Larrea le dirige a Vicente Huidobro, publicada por Gabriele Morelli y citada en el estudio preliminar que el mismo crítico literario hace a la obra de *Cagliostro*: “Alguien me ha dicho que está usted dirigiendo una película en casa Pathé” (*Cf. Vicente*

tiempo dominaba la mayor parte de la industria en Europa—. En ese momento, Vicente Huidobro inició el *découpage*, junto al director de cine, Jacques Oliver, quien acababa de filmar *La faute des autres*,¹⁹ pero en 1927, la empresa vendió sus acciones a Kodak y, probablemente, por ese motivo, la película tuvo problemas en la filmación porque hasta la fecha nadie ha encontrado la cinta. Otra versión sobre la petición del *découpage* de *Cagliostro* al autor, expuesta por René de Costa, es la de Mime Mizu, cineasta rumano, quien apareció como el director oficial de la película. Inclusive, el mismo crítico literario expuso que “la película ya debía haber sido filmada”,²⁰ a partir de un memorándum que él descubrió entre las pertenencias del poeta. En el comunicado, Huidobro y Mizu suscriben el 14 de junio de 1923, lo siguiente: “Nous déclarons que dans le film Cagliostro de M. Huidobro le découpage est fait contre l’opinion de M. Mizu”.²¹ Sin embargo, en la reciente afirmación no queda claro cuál fue el desacuerdo preciso de Mime Mizu: si se debió a diferencias de apreciaciones cinematográficas con el poeta o si fue por alguna complicación financiera o cualquier otra situación semejante. La cuestión es que, a juzgar por el memorándum, hubo un problema en la realización de la película.

Otro obstáculo de *Cagliostro* se dio en 1924, cuando uno de los actores más sobresalientes del cine mudo, el ruso Ivan Mosjoukine, solicitó a Huidobro el manuscrito de su obra para rodarla, pero por razones personales, el actor abandonó Francia y el proyecto no se concretó. Posteriormente, hubo otras ofertas en Alemania y América, según la nota.²² De cualquier forma, pese a los impedimentos suscitados, los rumores sobre la *opera prima*

Huidobro. *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947*. España, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008, p. 176).

¹⁹ V. Huidobro, “Nota de la edición original”, en: *Idem*.

²⁰ René de Costa, “Novela y cine”, en: *Huidobro: los oficios de un poeta...*, p. 173.

²¹ *Idem*.

²² V. Huidobro, “Nota de la edición original”, en: *op. cit.*, p. 15.

cinematográfica de Vicente Huidobro comenzó a acrecentarse desde 1923, cuando el *Paris-Journal* anunció en la sección de espectáculos, el 20 de abril, que: “una de las luminarias del cubismo literario, trabaja secretamente en una película que habrá de revolucionar nuestros hábitos como espectadores”.²³

Una segunda hipótesis por la cual la supuesta cinta de Huidobro no fue estrenada (en caso que se haya consumado) fue por la entrada del cine sonoro sincronizado el 6 de octubre de 1927, cuando Warner Bros lanzó *The jazz singer* (*El cantor de jazz*) dirigida por Alan Crosland y protagonizada por Al Jolson. Este suceso fue un fracaso para la apenas emergente carrera cinematográfica de Vicente Huidobro, ya que en ese mismo año, tres meses antes, el 20 de julio, la League For Better Pictures le había otorgado un premio de \$10,000 dólares por su novela *Cagliostro*, por ser la mejor obra literaria para ser adaptada al cine. El honorable comité estuvo integrado por Frank Crowningshield (director de *Vanity Fair*), Charles Chaplin y Paul Morand. Huidobro recibió el reconocimiento de manos de Crowninshield y Miss Lillian Uttal (representante de la League For Better Pictures) (ver *Anexo 6 y 7*). El día que Huidobro recibió el galardón comunicó a los medios que donaría 50,000 francos a Estados Unidos para la construcción de un monumento a la aviación americana, como una forma de devolverle la gratitud al país que recibió su legado literario.²⁴ Además, externó que buscaría una casa productora para filmar su película. Dicha noticia circuló en los periódicos más importantes a nivel internacional, como: *The New York Times*, *La Prensa* (con sede en EUA), *La Nación* (Chile) y otros (ver *Anexo 7*).²⁵

²³ Apud René de Costa, “Novela y cine”, *op. cit.*, p. 161.

²⁴ “Chilean gets film prize”, *The New York Times*, 23 de julio de 1927.

²⁵ Los recortes de periódico que hablaron sobre el premio de Vicente Huidobro pude recuperarlos del archivo hemerográfico de la Fundación Vicente Huidobro.

Después de la indagación y revisión de los datos —buena parte de ellos revelados por René de Costa y Gabriele Morelli— surgen las siguientes interrogantes: ¿*Cagliostro* habría quedado solo como un proyecto de guión cinematográfico?, ¿la película realmente fue rodada, pero la cinta se perdió en algún confín?, o, ¿acaso se trataba de uno de los numerosos mitos de Vicente Huidobro para llamar la atención del público? Lo cierto es que, el único testimonio conservado de ese material cinematográfico es el *découpage* resguardado en la Fundación Vicente Huidobro. Transcribo un fragmento del manuscrito:

CAGLIOSTRO

ST. 5 Un soir d'orange sur un chemin d'Alsace.

Soir 1 Vue d'ensemble d'une tempête (soir)

2 Voir apparaître du tournant d'une route le carrosse de "Cagliostro" avec les lanternes éclairées venant sur l'appareil. Le cocher fouette ses chevaux qui activent l'allure. Le carrosse passe en premier plan devant l'appareil et sort du champ.

Soir 3 Autre bout de route (plan rapproché, l'appareil sur une voiture en Orage marche (voir quelques images de la pluie violente sur le cocher et celui-ci qui active ses chevaux (fondu, enchaîné, avec).

Soir 4 (Plan éloigné du 3) l'appareil sur terre) le carrosse continue á avancer
Orage sur l'appareil un éclair fond l'espace et touche un cheval du carrosse
qui tombe foudroyé [...].²⁶

Tal vez, por los impedimentos que se produjeron para la película, Vicente Huidobro tenía serias posturas sobre la nueva tecnología sonora sincronizada implementada en el cine. Criticaba que esa innovación limitaba la interpretación y asediaba las palabras para llevarlas a tratamientos vulgares: “El cine hablado está lleno de traiciones al espíritu porque rebaja la palabra a la palabrería más torpe”,²⁷ y a lo anterior agregó: “el film hablado peca de charlatanismo”.²⁸

La novela-film

Así como sucedió con la película, el libro de la novela-film tiene sus propios vericuetos. A causa de la frustración cinematográfica, Vicente Huidobro procuró que su producción filmica-narrativa circulara. El primer intento se dio con la difusión de fragmentos en distintas revistas de la *avant garde* entre 1921-1922, luego en 1923 (de acuerdo a la nota editorial de Zig-Zag), el poeta entregó el original a un editor madrileño, quien archivó el texto por tres años,²⁹ hasta que en 1931 el libro alcanzó dos editoriales de habla inglesa. El dato relevante del acontecimiento es que el primer tiraje no fue en su idioma original, sino en inglés con el título *Mirror of a mage*, bajo el sello de Eyre & Spottiswoode de Londres y Houghton Mifflin

²⁶ Ver *Anexo 8*.

²⁷ V. Huidobro apud M. Cebrián López y B. Castro Morales, “Pensamientos sobre el cine”, en: *op. cit.*, p. 361.

²⁸ *Idem*.

²⁹ V. Huidobro, “Nota de la edición original”, en: *Idem*.

de Boston-Nueva York. La traducción estuvo a cargo de Warre B. Wells, con quien el poeta mantuvo respetuosas correspondencias.

La verdadera razón por la que *Cagliostro* se dio a conocer primero en inglés y luego en español es porque Vicente Huidobro le enviaba varios artículos a W. B. Wells para que este los tradujera y luego los publicara en medios impresos ingleses. En ese mismo periodo, el escritor Wells también tradujo el *Mío Cid Campeador* con el nombre *Portrait of Paladin*. Dichos sucesos se encuentran documentados en cartas todavía inéditas, pero menciono dos porque se alinean más a mis propósitos de investigación. La primera epístola que transcribo fielmente es de Wells a Huidobro fechada el 18 de noviembre de 1930, en Chorleywood (Inglaterra); en ella el traductor señala que requiere de datos biográficos y un retrato del poeta para brindárselos a las editoriales inglesas, así como la aceptación de traducir una compilación de cuentistas de habla española —al parecer sugerida por Huidobro— y la traducción de *Cagliostro*:

“Ormesby”, Station Road,
Chorley Wood, Herts.
18 de noviembre, 1930.

Estimado amigo,

Le agradezco mucho por su carta del 14 con los párrafos de algunos artículos. Serán muy útiles.

Ahora las Editoriales de lengua inglesa —sobre todo el americano— quisieran algunos detalles sobre su vida. ¿Quiere Vd. Escribir algo sobre su nacimiento, su carrera, etc? Creo que tengo ya lo bastante sobre lo que ha escrito Vd.

Los Editoriales³⁰ quisieran también su retrato de Vd. Tengo solamente lo ejemplo de Picasso en sus Saisons Choisies, y no quiero darles este si puedo evitarlo. Tiene Vd. otros ejemplos que puede enviarme para los Editoriales? Me hace falta dos, si Vd. los tiene.

Yo también creo que podría tener éxito traducir un buen volumen de cuentos escogidos de diferentes autores españoles. Vd. me dice de varios en español, pero conozco solamente uno de Enrique Gómez Carrillo, y es muy viejo. ¿Puede Vd. indicarme un buen volumen?

Le he sugerido a Monsieur Henri Barbusse que nos ayude en hacer un escogimiento de los mejores autores españoles contemporáneos, pero parece que no lo quiere.

No he recibido ninguna traducción de su CAGLIOSTRO. Estoy haciendo yo mismo una traducción para sugerírsela a su Editorial aquí.

Con saludo cordial,

Warre B. Wells

Sr. Don Vicente Huidobro.

Según dice uno de los artículo, Vd. haría sido aprisionado por cuenta de sus cosas políticas. ¿Es verdad?³¹

³⁰ Las erratas de las citas corresponden al documento original.

³¹ Cc 362 (carta inédita), *Archivo epistolario*, Fundación Vicente Huidobro, Santiago de Chile.

En otra carta borrador inédita, del 4 de octubre del 1931, Vicente Huidobro le escribió a Warre B. Wells para consultarle sobre una adaptación del *Mio Cid Campeador* o *Portrait of Paladin* para niños que saldría en Estados Unidos, pero también le vuelve a preguntar por la traducción de *Cagliostro*:

París 4 de octubre 1931

Mr. Warre. B. Wells.

Mi muy estimado amigo: últimamente he recibido varias cartas de una señora americana que ha hecho una adaptación de mi Cid para niños y me pide permiso para publicarla en los Estados Unidos. Yo le escribí diciéndole que le digiere a mis editores de Londres, pero al mismo tiempo quisiera consultarlo a Ud. y saber que piensa Ud. de ello. Además le ruego averiguar qué piensan los editores allí.

Lo que esta señora piensa hacer es un pequeño libro como las variaciones de don Quijote que le hacía para los niños, es decir un libro expurgado y acomodado de manera que interese a los chicos y les sea fácil leer y entretenido. Yo creo que siendo así el caso Ud. y los editores ingleses no tengan inconveniente, pues esa adaptación en ningún caso puede hacer daño a la traducción seria que Ud. tan magníficamente ha realizado. Tal vez al contrario, a lo mejor y la traducción infantil pudiera servir para lanzar la auténtica en los Estados Unidos, pues según me dice esta señora, ella está segura de que la variación para los niños serviría mucho pues los niños adoran esa clase de historias arregladas a su paladar.

Espero la respuesta para saber lo que hay que hacer. ¿Qué hay de Cagliostro?

Cuándo viene Ud. por París?³²

Reciba un merecido saludo afectuoso de su muy amigo

Vicente Huidobro

París, 16 rue Boissonade³³

Así pues, la versión inglesa publicada en 1931 estuvo al alcance de los lectores por primera vez. En la portada de esta edición puede observarse a Cagliostro con su amada Lorenza entre brazos emergiendo de la estrella de David (o el Sello de Salomón,³⁴ la sabiduría) y una nota en la parte inferior que aclara el tema del libro: “A novel biography based on the fascinating and mysterious figure of Cagliostro, magician-charlatan of de court of Louis XVI. The book is a heady mixture of biography and fiction, undeniably weird, rich and romantic” (ver *Anexo 9*). La intención de Vicente Huidobro era que su novela fuera recibida como una película, y no desaprovechó la ocasión para aclarar esto en el “Prefacio” de la editorial Houghton Mifflin y Eyre & Spottiswoode (1931) y la de Zig-Zag (1934): “As for the form of this book, I have only to say that this is what may be called a visual novel, with a technique influenced by the cinematograph”³⁵ y “He querido escribir sobre “Cagliostro” una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los

³² Las erratas de las citas corresponden al documento original.

³³ Cc 508 (carta inédita), *Archivo epistolario*, Fundación Vicente Huidobro, Santiago de Chile.

³⁴ Estrella formada por dos triángulos contrapuestos: uno blanco (signo de la evolución y el fuego puro y divino) y uno negro (representación de la involución y lo terrenal) (Serge Hutin, *op. cit.*, p.104).

³⁵ Vicente Huidobro, “Preface”, en: *Mirror of a mage*. Estados Unidos, Houghton Mifflin Company, 1931, p. 17.

acontecimientos elegidos concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy, con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin dificultad una novela de este género”.³⁶

Empero, es pertinente aclarar que entre la edición en lengua inglesa y española hay algunas diferencias. La primera es que a pesar de que Vicente Huidobro concibió su obra como propuesta de cine, la distinción de ‘novela-film’ la añadió hasta el tiraje de 1934. Otra es que la versión chilena posee un prefacio más breve que la de 1931. Quizás la decisión del creacionista de reducir dicho texto preliminar se debió a que no era preciso brindar profusas explicaciones, para que el lector develara las propiedades del proyecto visual-narrativo.³⁷ Sin embargo, en mi opinión, el acortamiento del prefacio no me parece el más acertado porque ofrecía datos sumamente significativos, como las sociedades secretas que abundaron en Europa hacia finales del reinado de Luis XV, el interés de esos grupos por temas ocultos como la alquimia, la cábala y la magia, una declaración de Cagliostro sobre su estancia ontológica, la influencia explícita del cine sobre la narrativa para hacer más dinámico el género y la metáfora de la pintura para trazar la trama y los personajes; de modo que con *Cagliostro*, Huidobro armó una especie de manifiesto sobre el efecto trascendental del cinematógrafo en la palabra escrita y el ocultismo en la literatura.³⁸

³⁶ Vicente Huidobro, “Prefacio”, en: *Cagliostro*. Chile, Editorial Zig-Zag, 1934, p. 14.

³⁷ Hay que recordar que Huidobro prefería el arte de la sugerencia antes que explicaciones detalladas.

³⁸ Cito textualmente el fragmento del prefacio que fue eliminado en la edición chilena de 1934: “I have confined myself to telling, in the minor key of mystery, his life and legend in France. Towards the end of the reign of Louis XVI France and a large part of Europe were invaded by numerous secret societies, whose activity, unknown to the great majority of people, had a vast influence upon the events of the time. How many happenings whose origin is obscure to us perhaps had their birth in underground retreats where a handful of hunted men plotted by the dim light of a candle!

The societies arose out of the miraculous East. The power of the occult fascinated some of the best minds of the West. Attracted by the lure of these forgotten sciences, they devoted themselves wholeheartedly to the study of alchemy, magic, and all the mysteries of the Kábala. Admission to these societies involved the most absolute secrecy. Woe to him who betrayed it!

Whence did Cagliostro arrive in France? Whither did he go? These are questions which he always himself desired to leave a mystery. The author has chosen to respect that desire.

Un dato relevante sobre *Cagliostro* para países de habla hispana es que, al menos en Chile, la editorial Zig-Zag promocionó la novela-film como si se tratara realmente de una

The eternal question which different authors have raised about Cagliostro must be settled in a book more scientific than this. Was Cagliostro a person in the service of a nation or a secret society which aspired to change the general political regime in Europe? Was he a man engaged in hidden designs, or was he simply a man inspired? What mysterious hand, and to what end, guided personalities so strange as those of Cagliostro and the Count of Saint Germain? When Cagliostro said that he had lived for thousands of years, and that he would live for many centuries more, was he speaking of a material fact, or was he rather referring to the revolutionary spirit which he seemed to incarnate in his time?

The best answer to these questions, and to all the accusations of which his name has been the object, is to be found in these words of his own:

“I am of no age and of no place. Outside of Time and Space my spiritual being lives its eternal existence. If I plunge myself in my thoughts which go back over the course of ages, if my spirit aspires towards a way of life different from that which you see around you, I succeed in being that which I desire... Judge my way of life, judge my actions; say whether they be good and whether you have seen others of greater power. Then concern yourselves neither with my nationality, nor with my Rank, nor with my religion.”

So much, for the personality of Cagliostro.

As for the form of this book, I have only to say that this is what may be called a visual novel, with a technique influenced by the cinematograph.

I believe that the public of to-day, 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.

Some years ago there was much discussion in the intellectual world over the question whether the cinematograph could or would have any influence upon the novel. Recently the periodical *l'Ordre* has been conducting an inquiry into this question here in Paris.

The majority of the replies were foolish. Our gentlemen of the pen feel their pride wounded by the thought that the cinematograph could influence literature. They forget that every invention of men influences men, and above all the sensitive man, the artist.

It is obvious that writing is not the same since the invention of the motor car or electricity as it was before. Everybody, whether he realizes it or not, is subject to the influence of all the inventions of his time. The inventions, possibly without his being conscious of the fact, have filtered through the skin of the man of letters. The result is to be seen not only in the images which he employs, but also in a style of writing which is more nervous and more rapid, which employs more short-cuts and is keener-edged.

I do not mean to suggest that all writers in all their works have been influenced by the cinematograph. But it is undeniable that almost all of them in some of their works, and others in all their works, have felt this influence in greater or less degree.

Character drawing to-day has to be more synthetic, more compact, than it was before. Action cannot be so slow. Events have to move more rapidly. Otherwise the public is bored. There cannot be large voids or long preliminary descriptions as in the novel of earlier times. In this consists the superiority of the American film at its best over the European; and it has been appreciated here by all true artists; who to-day make their films in this respect *à l'américaine*.

The drawing of characters by means of long psychological processes is finished. Four strokes of the brush, and a living being is painted. Four strokes of the brush, and a situation is painted. Four strokes of the brush, and a landscape is painted. And to paint them well by this method is much more difficult than it was by the old.

We live in an age of pills and tablets. Nobody takes a potion of half a litre for a headache. He takes a tablet of aspirin. We have a left potion to our grandfathers.

This book was first published fragmentarily in “advanced” reviews in 1921 and 1922. It has been completely revised for the present publication. It is my answer to the question whether the cinematograph can influence the novel” (V. Huidobro, “Preface”, en: *op. cit.*, pp. 14-20).

película. Repartieron volantes en los que en una cara se podía ver la portada del libro con su respectivo precio (\$5) y en la otra una escueta descripción de la obra y algunas citas de reseñas publicadas en periódicos de reconocimiento internacional, entre ellos: *Comedia* (París), *The Times* (suplemento literario londinense), *The New York Times* y *The Holiday Piper* (Nueva York).³⁹ Sin embargo, a pesar de la promoción, *Cagliostro* no alcanzó el éxito esperado en Chile; esto se debe, según René de Costa, a que el cine mudo era ya un entretenimiento desfasado. El cine sonoro sincronizado había ganado terreno y, para entonces, una novela-film hecha para el silencio de una sala resultaba poco atractiva, y si a eso se le agrega que transcurrieron tres años después de *Mirror of a mage*, el fracaso fue como una muerte anunciada.⁴⁰ Por eso, después de ochenta y ocho años desde su primera aparición en 1931, es primordial seguir haciendo variadas lecturas sobre esta novela —poco atendida hasta la fecha— para que cada vez sea más reconocida y valorada, ya que Vicente Huidobro no solo es *Altazor*, sino también *Cagliostro* y todas sus demás obras.

3.3 La metáfora de Cagliostro en Vicente Huidobro

Cagliostro es quizá uno de los personajes más enigmáticos sobre el que se han escrito distintas biografías que aclaran o desmienten ciertos mitos fabricados. Estas mismas leyendas transmitidas de forma oral o escrita a manera de polémicas por el ingenio de sus estafas, hizo

³⁹ Cito los fragmentos de las reseñas incluidas en el volante publicitario: “Una maravillosa novela que crea un género nuevo. Una innovación en el estilo y en la técnica” (Carlos Zappia); “Vicente Huidobro nos presenta en su “CAGLIOSTRO”, una pequeña obra maestra que abre nuevas rutas en la literatura y que puede tener consecuencias insospechables. Se trata de una novela-film, según la llama su autor, pero es algo más que eso... etc” (*Comedia*); “Hay que tomar este libro más seriamente que lo que lo hace el autor. Es un gran entrenamiento” (*The Times*); “En una serie de cuadros fantásticos este libro presenta de un modo inconfundible la vida de “CAGLIOSTRO”, el mago” (*The New York Times Review*); “El libro es al mismo tiempo, una fascinadora historia y una obra de verdadera significación literaria... Vicente Huidobro, al trazar este retrato, ha usado la técnica del cinematógrafo, en una serie de escenas vivientes que encantan las pupilas” (*The Holiday Piper*) (O5061 M1012/20 C-3, *Cagliostro* (volante publicitario), Fundación Vicente Huidobro, Santiago de Chile).

⁴⁰ Cf, “Cagliostro: una novela filmica”, en: *op. cit.*, p. 93.

posible que su reconocimiento trascendiera hasta la actualidad. Su magnética personalidad ha generado debates y magníficas obras de arte. No es extraño encontrar litografías en el siglo XIX en las que se aprecia a Cagliostro en una sesión espiritista rodeado de espectadores de la corte u óperas (*singspiel*) como *La flauta mágica* (1791) de Wolfgang Amadeus Mozart, en donde uno de los personajes como Sarastro (sacerdote egipcio) encarna al médico alquimista. De la misma manera, el poeta místico inglés William Blake representa al profeta siciliano en su poema *La Revolución Francesa* de 1791. También hay novelas históricas, como la de Alejandro Dumas llamada *Memorias de un médico* publicada entre 1846 y 1847, que trata sobre la vida de Giuseppe Balsamo, mejor conocido como el conde Cagliostro, cuyo argumento fue utilizado por el director de cine ruso Gregory Ratoff y el co-director estadounidense Orson Wells, para filmar la cinta *Black magic*⁴¹ (traducida como: *Cagliostro, el desalmado* en países de habla hispana) estrenada en 1949, en Estados Unidos.

Por su parte, Johann Strauss II, en 1875 presentó por primera vez la opereta *Cagliostro in Wien (Cagliostro en Viena)* en el Theater an der Wien. En 1937 se publicó *La vite del conte di Cagliostro*, una biografía de Constantin Photiadès, así también, en 1945 Michael Harrison lanzó el largo ensayo *Cagliostro*, en el que el autor cuenta con estilo novelado la vida del ocultista. En cinematografía, el alquimista también ocupó un lugar primordial, en 1929, Richard Oswald dirigió *Cagliostro* con las actuaciones de Hans Stüwe, Renée Héribel y Alfred Abel cuando el cine era mudo aún, y en 1975, Daniele Pettinari estrenó la película *Cagliostro* protagonizada por Bekim Fehmiu.

Debido al embrujo que el masón Balsamo provocaba sobre los demás, los artistas del XVIII, XIX y XX no desaprovecharon la mina de oro puro que simbolizaba su persona.

⁴¹ Iain McCalman, *Cagliostro: el último alquimista*. España, Ares y Mares, 2004, pp. 315-317.

Vicente Huidobro fue víctima de la seducción infernal de este mago, tanto así que vinculó sus más profundas apetencias esotéricas a su figura. Umberto Eco se preguntó por qué un hombre como Cagliostro había despertado tanta devoción entre el público siendo que no tenía ningún misterio, pero la respuesta se encuentra en que la simpatía hacia él consistió en que figuró como el prototipo de científico dieciochesco que incursionó en las supersticiones, la magia, los hechizos, el hallazgo de la piedra filosofal, la vida cosmopolita, las polémicas de charlatanería, la fundación de grupos masónicos, su inserción en grupos burgueses, su vínculo beneficioso con los reyes y títulos honoríficos falaces. Además decía ser admirador del conde de Saint-Germain.⁴² “Cagliostro miente con la palabra, con la ropa, con el comportamiento, y mienten sobre Cagliostro las leyendas que lo han transformado, del pequeño aventurero que era, en mito, símbolo del libre pensamiento, víctima del oscurantismo clerical [...]”⁴³

Anteriormente mencioné que existen varias biografías que relatan la vida del conde Alessandro di Cagliostro, pero he decidido apoyarme en la versión del historiador australiano Iain McCalman, no solo porque proporciona datos precisos que abonan al objetivo de investigación, sino porque se acerca de forma efusiva y cautivante (como todos los que se aproximan a él con curiosidad), para saber de qué está hecho y por qué llama tanto la atención. El autor describe al mago como francmasón, nigromante, chamán, copto, profeta, hereje e inmortal. Con tan solo esas características, el lector puede percibir a qué tipo de protagonista misterioso se está enfrentando.

⁴² “Giuseppe estaba particularmente impresionado con las fabulosas peripecias que solían atribuirse al conde de Saint-Germain, un aventurero y vividor contemporáneo, aunque algo mayor que él. Este mago extravagante fue el primero que, por voluntad propia, adoptó el papel del héroe tradicional de las leyendas populares, e incluso llegó a afirmar que había conocido a Jesús en persona. Pues si Saint-Germain podía hacerlo, ¿por qué no Balsamo?” (*Ibid.*, p. 56).

⁴³ Umberto Eco, “Migraciones de Cagliostro”, en: *Entre mentira e ironía*. España, Editorial Lumen, 2000, pp. 16 y 32.

Giuseppe Balsamo tuvo un largo historial de simulaciones y manipulaciones. Originario de Palermo en la isla de Sicilia, nacido en 1743 y proveniente de una familia pobre, no esperó ser una persona influyente en las ciudades europeas, así como tampoco imaginó ser alquimista y médico. Su incursión en el esoterismo llegó de manera abrupta. Tuvo muchos nombres, pero Cagliostro fue el más conocido no solo porque eufónicamente imponía, sino porque en algún momento confesó que el Gran Copto (una antigua autoridad egipcia desconocida) lo había bautizado así, aunque también en algún momento admitió que su sobrenombre era el nombre de uno de sus tíos. Además, decía que su misión era llevar un mensaje de sabiduría antigua por todo Europa, bien sea sanando enfermos con sus pócimas herbolarias o con la iniciación del rito egipcio.

La inducción de Balsamo en los andares ocultistas —se cuenta según las declaraciones del conde a un biógrafo de la Inquisición— fue gracias al mago Althotas. Algunos narran que lo conoció en Medina (Arabia Saudí) y otros en Mesina (Sicilia) durante una embarcación. Se cuenta que Althotas tenía poco tiempo por sus múltiples actividades en el arte esotérico, y por ello contrató a Giuseppe como su asistente de laboratorio. Althotas poseía amplios títulos de libros referentes al ocultismo, se decía que había descubierto ventajosos métodos alquímicos de donde Balsamo extrajo los primeros conocimientos que lo encaminaron hacia la cima del éxito mientras duró.⁴⁴ Giuseppe Balsamo se valía de cartas de recomendación para presentarlas a las máximas autoridades de los nuevos destinos que visitaba, y así conseguir que lo trataran como persona honorable. La forma de sobrevivir en las ciudades a las que llegaba era vendiendo brebajes que garantizaban el amor, así como la elaboración de réplicas de obras de arte, específicamente pinturas que hacía pasar como

⁴⁴ Michael Harrison, *Cagliostro*. Argentina, Editorial Juventud Argentina, 1946, p. 29.

originales, o bien, la preparación de productos medicinales, cuyos resultados según testimonios de consumidores eran efectivos.

Sin embargo, Cagliostro no se puede entender sin Lorenza Feliciani, mujer con la que compartió todos sus éxitos y fracasos, a quien conoció cuando apenas era una adolescente para contraer nupcias. Su esposa fue la gran aliada y carnada de sus presas. En varias ocasiones la manipuló y la usó como medio para llegar a su meta, pues estaba consciente que los encantos, la jovialidad y la elegancia de su esposa podían atraer a hombres poderosos hasta conseguir lo que necesitaba. En la novela-film de Vicente Huidobro, Lorenza, aparece con el mismo nombre.

Uno de los acontecimientos más relevantes en la vida de Cagliostro fue iniciarse en la francmasonería con el Rito de la Estricta Observancia en la Logia de la Esperanza (número 289) ubicada en Londres, en 1776;⁴⁵ en una sola sesión obtuvo los tres grados escoceses: Aprendiz, Compañero y Maestro. Su contacto con masones motivó su aleccionamiento en la alquimia y la cábala, sapiencias que le ayudarían a pulir la sensibilidad necesaria para la vida espiritual. Sin embargo, dichas materias herméticas no precisamente fueron del todo explotadas por Balsamo para fines místicos. La cábala, por ejemplo, era aplicada por él para la adivinación de números premiados de la lotería, así también leía el futuro o se comunicaba con espectros, a partir de las iniciales de los nombres con el arte de la *gematria*, y en más de alguna ocasión pronunciaba la palabra «Tetragrámaton» como una especie de conjuro para invocar a las almas.

Más versado en los temas esotéricos, Cagliostro visitó la ciudad de Estrasburgo, en 1780, gracias a una invitación que los masones del Rito de la Estricta Observancia le

⁴⁵ *Ibid.*, p. 58.

extendieron. En esos años, la urbe fronteriza entre Francia y Alemania vivía una etapa prolífica de logias, habían 29 de ellas que en total sumaban 1,500 integrantes, por tanto, se trataba de un territorio importante para la masonería europea. Pero al llegar al lugar, Cagliostro se desconcertó porque esperó que sus hermanos masones lo recibieran con gusto, pero sucedió lo contrario, ya que los miembros se enteraron que en el transcurso de su viaje de Polonia a Estrasburgo osó declarar que no solo era el auxiliador de los pobres y los míseros, sino que él era el Gran Copto y el fundador original del rito egipcio antiguo.⁴⁶

Aunado a toda la pretensión que esto implicaba, Cagliostro también decía ser un individuo que venía desde la época ancestral de las bodas de Caná, en la cual Jesús llevó a cabo el épico suceso de convertir el agua en vino. Este pasaje tiene lógica para justificar el poder de Cagliostro, pues revelar que vivió en aquellos años, le daba ventaja para que cualquiera creyera que podía transmutar los metales en oro (crisopeya) o ejecutar cualquier prodigio. Entre sus confesiones, externaba que su camino espiritual estaba en la cábala, así como afirmaba ser rosacruz por ser conocedor de los fenómenos sobrenaturales y las ciencias ocultas. Sin embargo, resultó que todo lo que certificaba era una inteligente farsa.⁴⁷

Giuseppe Balsamo, en su formación de bandido empedernido, acudió a estafadores, pendencieros y matones, como Octavio Nicastro, quien a su vez le presentó a un hombre que decía ser marqués y coronel de Prusia llamado Agliata, que le enseñó a hacer copias fidedignas de pagarés, créditos y hasta documentos de grado honorífico. Con esta nueva habilidad, el siciliano podía hacerse pasar por cualquier miembro de instituciones legales sin que nadie se percatara. La cuna de carencias económicas de la que procedía lo orilló a perpetrar ilegalidades. Entre los numerables actos deleznable que el rosacruz cometió, uno

⁴⁶ I. McCalman, *op. cit.*, p. 155.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 185.

es el más relevante y controversial, y este es el afamado asunto del collar de diamantes, por el que Cagliostro se ganó la admiración de algunos y el desprecio de otros. Este fraude perpetuado fue blanco de habladurías, difamaciones y hasta motivo literario para ser novelado. Y aunque el reconocimiento del conde había cruzado fronteras, el caso de la joya millonaria lo puso a la vista del resto del público que todavía no lo conocía.

Este dilema aconteció cuando el rey Luis XV encargó la pieza a los joyeros de la realeza (Charles Boehmer y Marc Bassenge) como un obsequio para su amante, la *madame* Jeanne du Barry, pero desafortunadamente, la muerte del monarca impidió que el trabajo se concluyera. Los joyeros desesperados por encontrar un nuevo comprador por la inversión que ya habían hecho, rebajaron un poco el precio del collar de por sí exorbitante. Los autores de la joya de diamantes intuyeron que la próxima compradora quizás podía ser María Antonieta de Austria, esposa de Luis XVI de Francia, conocida por derrochar dinero en vanidades, pero no tenían los medios suficientes para llegar a ella. Así que en una ocasión fueron invitados a una reunión en la que conocieron a la condesa Jeanne de Valois de la Motte —con título de dudosa procedencia—, quien se hizo pasar como amiga íntima de la reina. Cagliostro, por cierto, también asistió a ese festín. Los orfebres conversaron con la fémina que los condujo a la ruina: les prometió que sería la intermediaria entre ellos y María Antonieta, pero para lograr el cometido tuvo que usar a Louis-René-Édouard de Rohan, un cardenal acaudalado, lujurioso y opulento que estaba dispuesto a hacer cualquier cosa por conseguir la aprobación de la reina. Jeanne de Valois buscó al obispo y le habló sobre la venta de un collar valuado en 1,600,000 libras francesas.

Al principio, a de Rohan le pareció una idea descabellada pagar semejante cantidad por el accesorio, pero si eso garantizaba la acreditación de María Antonieta, no duraría en

hacerlo. Así que de la Motte lo persuadió y comenzó a trazar su plan. Jeanne de Valois comenzó a escribir cartas que supuestamente la reina escribía y firmaba y se las entregaba a Louis-René-Édouard, quien se mostró fascinado por recibir misivas expresivas, de tal manera que él contestaba efusivamente las suyas, sin ocultar las bajas pasiones que la archiduquesa le despertaba. De Rohan fue víctima de los artificios de Jeanne y terminó por ceder el dinero para comprar la alhaja.

La impostora solicitó el adorno a los joyeros para, supuestamente, mostrárselo a la soberana y a la par envió guardias reales falsos por el dinero con el obispo. Astutamente, de Valois se quedó con los millones de libras y el collar. Después de un tiempo, Louis-René notó que María Antonieta no portaba la joya en sus eventos públicos y comenzó a dudar de los hechos. Iniciaron las investigaciones y se descubrió que todo había sido un engaño. El cardenal fue acusado por comprar un objeto femenino costoso en nombre de la archiduquesa y ese delito era penado con muerte. La participación de Cagliostro en este caso es sumamente importante porque su fama de estafador ya corría por toda Europa, y debido a sus nexos con el obispo, lo acusaron de embrujar a de Rohan para que cayera en la trampa de Jeanne de Valois. El asunto legal de los implicados se liberó a favor del mago y el cardenal, pero en contra de la condesa de la Motte por ser la autora intelectual del delito, aunque es preciso señalar que al igual que los demás, el prestigio de María Antonieta se vio afectado.

Entre todas la artimañas que Cagliostro realizaba, su profesionalidad en la medicina fue la más sobresaliente: los pacientes convencidos decían ser sanados. Cada vez que él llegaba a una urbe, la noticia se viralizaba, todos deseaban ser atendidos por Cagliostro y, aunque su negocio rentable estaba con los acaudalados, jamás dejó de servirle a los pobres; dentro de su filantropía siempre hubo lugar para el grupo social al que perteneció en algún

momento. Esto se debía a “que en Medina le habían enseñado a adoptar un enfoque de la ciencia hipocrática completamente distinto al que solían practicar los médicos europeos”.⁴⁸ Tal era su talento que con tan solo observar la fisonomía de las personas, según la pigmentación epidérmica, el estado de ánimo y la soltura del cuerpo podía dar un diagnóstico. Algunas de sus destrezas también se las debe a un libro ocultista influyente llamado *Secreti del Reverendo Donno Alessio Piamontese* que contenía recetas sobre fabricación de pinturas, cosméticos, conjuros mágicos, medicamentos, etcétera. Inclusive, cuando le tocó viajar a Rusia, se sintió atraído por el chamanismo, religión cultivada en la región de la tundra siberiana y las tradiciones uralaltaicas por la conjugación de creencias espirituales con la medicina alternativa; sus prácticas chamánicas comenzaron a hacer ruido entre los rusos y en otras naciones colindantes. Empero, sus labores en aquella patria se vieron limitadas por la zarina Catalina la Grande, quien se opuso a toda clase de credos espiritistas y religiosos, debido a sus posturas racionales, filosóficas y científicas. Además, la emperatriz desconfiaba del controvertible alquimista por sus conocidos fraudes y terminó expulsándolo de sus comarcas.

Los actos de Cagliostro no eran bien vistos por la cúpula clerical. Los rumores que corrían sobre él era que posiblemente clamaba a los demonios, para lograr hechos que ante los ojos de los demás parecían milagros. De ahí que algunos de sus seguidores y detractores sospecharan que no todo lo que hacía era divino, pues había entre sus actividades ciertos hechizos que rozaban con la magia negra, por eso algunos lo identificaban como nigromante: “¿No podría ser acaso que el mismo Cagliostro estuviera coqueteando con la nigromancia? Porque, a fin de cuentas, ¿quién era el celador del celador? Ella lo había oído «dar voz a los

⁴⁸ I. McCalman, *op. cit.*, p. 121.

demonios» en momentos de irritación, y lo había visto retorcerse en el suelo, pataleando, cuando los espíritus del mal clamaban por entrar en su alma”.⁴⁹

Otra de las pericias del Gran Copto era su sospechosa capacidad para visualizar el futuro. No obstante, considero que sus presagios tenían relación con las coincidencias y las sincronicidades del universo más que con dotes proféticos. En una ocasión, a Cagliostro se le preguntó si volvería a Francia después de los múltiples embrollos en los que participó, y él contestó solemne que lo haría solo si La Bastilla se convertía en un lugar público. Tiempo después, el 14 de julio de 1789, como parte de las revueltas de la Revolución Francesa, los luchadores vencieron a los custodios del recinto y lo tomaron; la revuelta simbolizó románticamente el fin del absolutismo monárquico. Para entonces, las palabras de Cagliostro fueron tomadas como revelaciones de alto impacto y se le asignó la cualidad de profeta. La proclamación se encuentra en una carta redactada por él mismo:

Es un propósito muy digno de vuestro Parlamento trabajar [por] la necesaria revolución... Esta revolución que tanta falta está haciendo, llegará; yo os lo profetizo así. Reinará entonces un príncipe que ganará la gloria al abolir las *lettres de cachet*, convocar a los Estados Generales y, sobre todo, restaurar la verdadera religión. Este príncipe tan querido de los cielos, se dará cuenta de que a la larga el abuso de poder destruye al poder mismo.⁵⁰

Empero, lo más intrigante no solo es develar quién fue Cagliostro, sino encontrar los vasos comunicantes entre el mago y Vicente Huidobro, y desde este punto comienza a verse

⁴⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁰ Apud I.McCalman, *Ibid.*, p. 210.

la influencia del ocultismo en la novela-film *Cagliostro*. Para entender este tema es necesario partir de un anacronismo, aunque desde la visión del poeta el anacronismo no sea válido, pues asumió que el médico italiano y él eran la misma persona: la reencarnación. Para encontrar las claves de esta adjudicación por parte del escritor, hay un prefacio inédito a la obra de *Cagliostro* publicado por Gabriele Morelli y que Vicente Huidobro suprimió en la edición inglesa y castellana. Se presume que fue escrito entre 1927 y 1928, mientras el creacionista se encontraba en Nueva York. En él hay datos que ayudan a esclarecer las intenciones del autor que lleva a pensar por qué *Cagliostro* es el *alter ego* de Vicente Huidobro. En el texto, la imperante voz del chileno se hace notar cuando le dice al lector en varias ocasiones que se siente invadido por la imagen de aquel hombre dieciochesco. El discurso lo sostiene con tres anécdotas vividas en París, en donde tuvo la fortuna de conocer a tres médiums, cada una en su momento.

Mme. de Thebes fue la primera vidente con la que trató. Sin conocerlo a profundidad, la mujer le dijo proféticamente en una amena charla que él tenía la energía de un personaje particular, poseedor de poderes adivinatorios. Huidobro, encandilado, creía que las palabras que escuchaba solo eran parte de un bello y elocuente discurso que debía tomarse como un halago, pero jamás como anuncio verídico. El poeta recuerda cómo fue aquella escena que marcaría sus futuros encuentros:

Hace unos años, en París, fui a ver a Mme. de Thebes. El salón de la gran sibila era como un santuario de peregrinos. De todos los rincones del mundo, hombres y mujeres venían a consultarla./ Tuvimos una larga conversación, bastante interesante. Mme. de Thebes me miró, me observó de determinada

manera, estudió mis manos, me tocó la cabeza, entornó los ojos y me habló de mi pasado y mi futuro con una extraordinaria seguridad. Abrió sus ojos de nuevo, y sentí penetrar su mirada en mí como una corriente eléctrica./ De repente se volvió silenciosa, echó atrás su cabeza en actitud profética, y dijo:/ «En otra encarnación, fuiste un gran curioso y personaje que perteneció a una extraña secta culta y poseía una visión lúcida del futuro junto a poderes sobrenaturales» [...].⁵¹

En el siguiente párrafo del mismo prefacio, Vicente Huidobro alude al caso de una clarividente que había colaborado por una temporada con el destacado mago Papus, ocultista que le enseñó a descifrar los enigmas del mundo, cuya revelación también lo sobresaltó:

Un poco más tarde, visité a una médium que había trabajado con el famoso mago Papus, quien ya entonces había fallecido, y después de entrar en trance, con las manos en las suyas, dijo:/ «En otra encarnación, tú fuiste Cagliostro»./ La categórica afirmación de aquella pálida y esbelta médium que hablaba como una sonámbula me impresionó, pero después se convirtió en una sonrisa tenue en mi memoria y por fin dejé de pensar en ello.⁵²

Después de las dos premoniciones emanadas de los labios de las pitonisas, Vicente Huidobro aseguró que el nombre de Cagliostro comenzó a aparecérselo por doquier y, cada vez que eso sucedía, se estremecía. Así que, transcurridos algunos años, volvió a tropezar

⁵¹ Vicente Huidobro, “Un prefacio inédito”, en: *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 23.

⁵² *Idem*.

con lo mismo, pero ahora con Marguerite Wolf, célebre vidente que llenaba los auditorios por sus testimonios. El éxito de esta mujer era por sus supuestas reencarnaciones consecutivas, don que le permitía visualizar las vidas pretéritas de otros. Huidobro, movido por la euforia y el sensacionalismo acudió al salón de la Sociedad Geográfica (París, 1921), en donde se llevó a cabo la conferencia para escuchar a Wolf:

Esta mujer era Marguerite Wolf./ Me dejé llevar, como muchos otros, a escucharla sin curiosidad, más tarde me convertiría en su amigo, y un día le pregunté sobre mí./ Marguerite me pidió que le dejara algún objeto de uso personal que hubiera llevado encima recientemente. Le dejé una gran corbata. Al día siguiente cuando volví por la respuesta, me sorprendí ante las primeras palabras que pronunció: «¡Tú fuiste Cagliostro!»/ Luego añadió: «Debes imponerte la tarea de estudiar seriamente la Gran Ciencia, de modo que puedas ayudarme en mi trabajo. Necesito buenos colaboradores, ya que el trabajo es tortuoso y difícil. En 1938 haré el primer viaje interplanetario y me llevaré conmigo a aquellos que sean capaces de seguirme desde la Tierra hasta Marte en un vehículo todavía desconocido que ahora se está diseñando en secreto»./ Al salir de la casa de Marguerite Wolf, mis ojos parecían salirse de sus cuencas, ya que en la calle la gente me miraba extrañamente./ «Así que», me dije a mí mismo, «yo fui Cagliostro».⁵³

⁵³ *Ibid.*, p. 24.

Seguido de los vaticinios, Vicente Huidobro aceptó su destino e inició su obsesiva indagación por saber más sobre el siciliano. Preparó un coloquio magistral para un grupo de masones que estaban interesados en las bienaventuranzas del rosacruz: “Yo era Cagliostro./ Desde aquel momento me puse a estudiar la vida y obra del gran taumaturgo./ Meses más tarde, impartí una conferencia sobre Cagliostro ante un pequeño grupo de iniciados. Cuando la conferencia acabó, un anciano alto y delicado, de ojos extraordinariamente brillantes, se me presentó y me pidió que quedáramos para hablar.”⁵⁴ Justo después de la conferencia, Huidobro recibió del hombre de la tercera edad un obsequio que lo convencería aún más de su misión cagliostriana. Le fue concedido un anillo de plata en el que sobresalía un triángulo y una piedra semipreciosa llamada cornalina traída de Egipto, perteneciente al gran profeta Cagliostro. Desafortunadamente, la joya le fue hurtada en Nueva York y lamentó aquel hecho porque quien la habría tomado recibiría un castigo faraónico provocándole la muerte.

Pero el poeta chileno no se conformó con exponer la vida del ocultista italiano en una plática ante unos cuantos iniciados, sino que se sentó a escribir la novela visual *Cagliostro* que después se transformaría en guión cinematográfico. Vicente Huidobro sentía tan propio el personaje que reiteraba: “A lo largo de un año, solo pensaba en Cagliostro. Este libro es el resultado de mis estudios sobre mí, ya que soy Cagliostro, es decir, yo fui Cagliostro”.⁵⁵ El hechicero de la palabra creacionista siguió proporcionando más detalles, pues decía que su hogar estaba embrujado porque por las noches le movían objetos, escuchaba ruidos extraños (pasos o golpes de libros contra el suelo), incluso, juraba que se le extraviaban algunos apuntes, pero quizás todo eso que él percibía era parte de su sugestión, aunque eso no era lo más misterioso, sino el hecho de afirmar que el mismo Cagliostro entraba a la intimidad de

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

su aposento, tomaba entre sus manos los manuscritos de la novela y hacía anotaciones a los bordes. Huidobro desafiaba a todo aquel que dudara de ese testimonio porque decía tener pruebas. Desafortunadamente, esa parte específica del manuscrito no se encuentra en el archivo de la Fundación Vicente Huidobro:

Por la noche se escuchaban pasos en las habitaciones, los muebles se movían, los libros caían de los estantes sin razón, y una vez incluso se escuchó caer piedras sobre mi mesa de trabajo [...]. Estoy seguro de que el mago llegaba por las noche para leer mi trabajo diario, y aprobaba o desaprobaba cuando mi imaginación me dejaba llegar muy lejos. En realidad el mago no venía sino que se apropiaba de mi cuerpo y se manifestaba con fuerza. Si no era él mismo, era sin duda un alma gemela a la suya./ Una mañana encontré una línea escrita en el margen de mi manuscrito. Esta línea decía «falso y sin gracia», en referencia a un pasaje de la obra. La escritura no era mía, y algunos expertos declararon, después de haber comparado nuestras manos, que era la de Cagliostro, que la forma de cada letra era exacta a la suya. He guardado la página y está a disposición de quienes quieran ser convencidos de la verdad aquí expuesta.⁵⁶

Otra de las analogías entre Cagliostro y Huidobro es que ambos asumían su condición de dioses o semidioses. En el caso del escritor creacionista, tal como se vio en el capítulo anterior, el poeta admite ser un pequeño dios porque sostiene la palabra fundadora.

⁵⁶ *Idem.*

Asimismo, con el profeta siciliano hay algo similar, pues alardeaba de preparar brebajes libidinosos con el que las mujeres sentían deseo sexual irrefrenable, así como el anuncio de ser una especie de deidad nacido de la cópula entre un ser humano y un dios antiguo haciéndonos recordar la *Teogonía*:

En una reunión del círculo de adeptos, Cagliostro comenzó a jactarse sin recato alguno de que era capaz de preparar pociones con cuya ingestión las mujeres sentían deseos de fornicar aun en contra de su voluntad consciente. Los masones se horrorizaron al escuchar un discurso tan lujurioso en boca de un teúrgo; pero eso no fue todo, puesto que durante la misma sesión Cagliostro blasfemó al afirmar que él no era sino un semidiós, en tanto que nacido de la unión terrenal entre los humanos y las divinidades de épocas remotas.⁵⁷

Finalmente, dado que he venido desarrollando por un lado la personalidad perversa de Cagliostro y el sumergimiento de Huidobro en la figura de este último mago del siglo XVIII, hay otra conexión que vale la pena considerar, y esta es la que tiene relación con los extremos ideológicos y prácticos: ¿el cantor creacionista era igual de charlatán o farsante que el inmortal ocultista, al darse cuenta que varios de sus contemporáneos lo señalaban de no descubrir nada nuevo nombrando a su movimiento *creacionismo* literario? El creacionista trató de llevar la palabra al borde, dejándola caer al precipicio, según sus teorías estéticas. La máxima desintegración de la palabra inventora gestada en sus *Manifiestos* la alcanzó en

⁵⁷ I. McCalman, *op. cit.*, p. 100.

Altazor, libro en el que a través de siete cantos el poeta logró llegar a la cima de la descomposición discursiva, gramática y polifónica:

Ai i a
Temporía
Ai ai aia
Ululayu
 lulayu
 layu yu
Ululayu
 ulayu
 ayu yu⁵⁸

En los últimos años de creación, Huidobro tomó distancia de las máximas del creacionismo y comenzó a hacer poesía más apegada a la fragilidad del ser, la imposibilidad, las frustraciones, el desafío del azar, el momento efímero, la muerte. Hay en sus escritos finales un rastro melancólico y nostálgico de quien percibe el final de sus días: “La muerte que alguien espera/ La muerte que alguien aleja/ La muerte que va por el camino/ La muerte que viene taciturna/ La muerte que enciende las bujías/ La muerte que se sienta en la montaña/ La muerte que abre la ventana/ La muerte que apaga los faroles/ La muerte que aprieta la garganta [...] / La muerte que no puede vivir sin nosotros/ La muerte que viene al galope del caballo/ La muerte que llueve en grandes estampidos.”⁵⁹

⁵⁸ V. Huidobro, “Canto VII”, en: *Altazor*..., p. 100.

⁵⁹ Vicente Huidobro, “La muerte que alguien espera”, en: *Últimos poemas*. México, UNAM, 2009, pp. 28-29.

3.4 Análisis de *Cagliostro*: rastros alquímicos y cabalísticos

Las lecturas y análisis más frecuentes que se han hecho sobre *Cagliostro* giran en torno a la estructura cinematográfica de la novela, bien sea en su análisis de guión o la influencia del cine alemán o ruso, pero pocos han aprovechado el discurso esotérico. Al leer la novela, es difícil ignorar la espesura ocultista que mana de ella; unos a otros los signos del hermetismo se van concatenando en la trama hasta llegar a la esencia del creacionismo. El objetivo de este análisis es precisamente retomar esos elementos naturales que han servido de base para la génesis del firmamento, cuyos funcionamientos han sido útiles para la elaboración de mitos, teogonías, misticismos y magia en numerosas civilizaciones. La riqueza de la novela-film da para todas esas puntualizaciones, pero las referencias son tan vastas que sería imposible abarcar todas. Por ello, solamente me enfocaré en la temática de los dos capítulos anteriores que comprenden la palabra como principio creador y los elementos ocultistas, en donde se encuentran inmersos los fundamentos de la alquimia, la cábala y el creacionismo.

A pesar de que Vicente Huidobro era un hombre de firmes creencias científicas, gnóstico, incrédulo, de ideas filosóficas, se puede hallar en él a un pensador supersticioso porque creía en quiromantes, simpatizaba con la magia, estudiaba esoterismo, acercamientos que no eran más que intereses funcionales para su poesía, o en este caso, *Cagliostro*.

Como se explicó con anterioridad, la fuente de conocimiento esotérico en *Cagliostro* que le sirve a Vicente Huidobro como licencia es la francmasonería, debido a que el alquimista basó su sistema de ideas en manuscritos de la magia y el esoterismo egipcio para crear su reconocido rito egipcio de iniciación, situación que le hizo conseguir numerosos adeptos en Europa, por toda la parafernalia ceremoniosa y la opción de aspirar a varios grados masónicos. Una de las tácticas que el hechicero usaba para atraer a más personas a su

hermandad fraterna era ofreciendo una vida joven y prolongada con la piedra filosofal. Entre los objetivos de su logia estaban perfeccionar y fortalecer el espíritu a través de ejercicios físicos, éticos y morales y, para que su dogma fuera aceptado, decía que su sabiduría provenía de los profetas Enoc y Elías.⁶⁰

La formación de Cagliostro es notable en la novela de Huidobro. El nigromante palermitano militó en la orden de los rosacruces (una de las primeras sociedades secretas), cuyo fin era combatir las imposiciones de la iglesia católica y la Inquisición, así como su labor en la difusión de la justicia, la igualdad, la fraternidad y el pacifismo internacional.⁶¹ De este modo, la asociación gnóstica rosacruz afirmaba que la única manera de alcanzar la plenitud humana y mística era practicando la magia. La mayoría de dichas órdenes ocultas (unas más conocidas que otras) coincidieron en que el acceso al conocimiento conduce a la luz de la verdad absoluta.

Es importante exponer también que dadas las condiciones del poeta de crear una obra ocultista adaptada a un montaje cinematográfico, el lector podrá apreciar que la versión novelada resuelve la división de escenas con asteriscos logrando la sensación de una película, y algunas veces, el narrador interrumpe su relato, cambia su voz a segunda persona y se dirige al lector/espectador para acotar que puede imaginar los escenarios como más le plazcan: “(Lector, piensa en la mujer más hermosa que has visto en tu vida y aplica a Lorenza la hermosura. Así me evitarás y te evitarás una larga descripción)”⁶² o “(Lector, coge una novela, lee en ella la descripción de cualquier noche en la cual va a pasar un acontecimiento

⁶⁰ Kauffman y Chierpin, *Historia filosófica de la franc-masonería*. México, Editorial Masónico, 1958, p. 403.

⁶¹ L. de Gérin-Ricard, *op. cit.*, p. 244.

⁶² V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 79.

grave. Y luego continúa esta página)”.⁶³ Luego de la exhortación, para evitar explicaciones innecesarias, el relato regresa a su camino.

Entre la novela y el guión cinematográfico hay ciertas complejidades porque aunque la primera no es muy descriptiva, hay ciertos detalles que son definidos de manera más técnica en el guión o *découpage*, como por ejemplo, las locaciones en interiores, exteriores, el *fade in*, el *fade out*, el *close up*, etcétera. René de Costa, Gabrielle Morelli y Francisca Nogueroles han analizado el efecto recurrente de la mirada en *Cagliostro*, la cual guarda relación con el cinematógrafo y que en la novela es empleada como licencia reiterativa para no perder la atención en los ojos del protagonista: “Miradlos bien, porque esos ojos son el centro de mi historia y han atravesado todo el siglo XVIII como un riel electrizado”.⁶⁴ A lo largo de la novela, la mirada de Cagliostro va tomando fuerza y muchas veces en ella están concentradas algunas acciones significativas como si se tratase de un actante que sostiene su autonomía: “De pronto abre la puerta, sin tocarla, con la sola fuerza de su mirada”⁶⁵ o “El fantasma de la espada se acerca al desconocido [Cagliostro], éste lo detiene en su impulso con una mirada directa al corazón”.⁶⁶ Otra de las interpretaciones de la mirada es que Vicente Huidobro al estar consciente de que vivía en un entorno en donde el cine mudo aún dominaba, los ojos eran los únicos órganos aptos para poblar el silencio de las salas, y al mismo tiempo, ser la representación del ojo de Dios que todo lo ve y lo proyecta desde el cinematógrafo.

La novela-film de *Cagliostro* algunas veces no es muy distinta a la vida real del nigromante. Huidobro fascinado con los dones del conde y los alquimistas en general, intentó

⁶³ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁶ *Idem.*

dignificar los inventos asombrosos de los magos, ya que la historia se había estado encargando de poner en duda sus descubrimientos y milagros:

¿Por qué suponer imposible que los alquimistas de otros tiempos hayan fabricado el oro? ¿Por qué es demasiado extraordinario? ¿Y no estamos rodeados de extraordinario? ¿No es 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 electricidad? ¿Es acaso poco extraordinario el hecho de que un mínimo cable puede transmitir la fuerza necesaria, desde una dínamo lejana, para hacer correr cientos de tranvías por una ciudad? Se me dirá, si algunos alquimistas lograron hacer oro, ¿por qué no lo hacen hoy? Bien pobre argumento es éste, pues todos sabemos que un invento puede perderse. Hoy no conocemos con precisión absoluta, cómo Arquímedes quemó desde lejos las naves enemigas. Además, entre los ocultistas, las fórmulas no pasaban de mano en mano como pasan hoy entre los hombres de ciencia. Esas fórmulas se expresaban con símbolos intencionalmente oscuros, de modo que solo los grandes iniciados pudieran descubrir el secreto.⁶⁷

Lo que siempre le inquietó al poeta creacionista es que la humanidad perdiera la capacidad de asombro, quizás por eso se enfocó en desarrollar temas en los que se incluyera el esplendor de la *imaginación*. Y así como se interesaba por explicar de manera razonada

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 55-56.

sus ideas, cuidaba que la imagen editorial de sus libros proyectaran la sustancia de sus obras. En el bloque antepuesto mencioné que la portada de la novela-film contiene una ilustración de Cagliostro manando de la estrella de David (graffa de la sabiduría) o estrella de los magos, pero al escindir la imagen superpuesta, se obtienen dos triángulos equiláteros, uno en posición convencional y el otro invertido, ya que en el equilibrio, en la simetría y en la propiedades geométricas se encuentran algunas bases ocultistas. Estas figuras geométricas por separado guardan significados alquimistas.

El triángulo en posición horizontal (\triangle) es el símbolo del fuego, por eso en la parte superior de la cabeza de Cagliostro se puede visualizar una flama, escala menor del sol (\odot), la sapiencia y la pureza. Esta observación simbólica alude a la afirmación del protagonista en cuanto a la porción de sol que cada persona lleva dentro de sí, en referencia a la luz y el conocimiento que alguien puede transmitir a otro, así como el uso benéfico o perverso que se pueda hacer de él: “Cada uno de nosotros lleva en sí un poco de sol. Saberlo desarrollar y saber servirse de él, he ahí el problema”.⁶⁸ Asimismo, el triángulo en colocación contraria (∇) es la representación del agua; aunque en esa misma insignia se encuentran dos signos alquímicos más y estos son el aire (\triangleleft) y la tierra (∇). En el centro se observa un hexágono, cuya equivalencia es equiparable a la forma hexagonal del Árbol Sefirótico de los judíos, de donde se origina la palabra (*dabar* en hebreo).

⁶⁸ El contexto de esta frase se da en el salón de Versalles, frente al rey Luis XVI y María Antonieta, cuando el conde le obsequia un ramo de flores a la reina, quien a su vez le solicita al mago que reviva las flores de su jardín, las cuales esperan un poco de sol. El hechicero acepta con behemencia, se encamina hacia la jardinera del palacio e impone sus manos sobre los tallos marchitos; tras una serie de movimientos, abruptamente los botones comienzan a florecer. Con esta acción se da por hecho que la utilización del calor del cuerpo de cada persona transferido a otra materia genera energía, cuyo resultado se refleja en el aceleramiento de las partículas que dan origen a la vida (V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 140).

La disposición de los elementos de este ideograma es substancial porque está conceptualizada la filosofía de los opuestos, así como el ordenamiento del caos cósmico y los cuatro elementos primarios que alguna entelequia divina, quizás, utilizó en la gestación de la vida. De la misma manera, alrededor del hexagrama se divisan tres signos alquímicos más, en donde dos de ellos forman parte del grupo de metales: estaño o Júpiter (♃), el hierro (♁) y el plomo con el planeta regente Saturno (♄)⁶⁹ (ver *Anexo 10*). Y finalmente, dado que las diez emanaciones del Árbol Sefirótico se distribuyen en la anatomía humana, la elipse plasmada detrás de la cabeza de Cagliostro tal vez corresponda a la *sefirah* llamada *Keter*, la corona, el pensamiento, la luz de la Creación. La ubicación de dicho atributo cabalístico a esa altura se liga al proverbio de *El Kybalion*: “El todo es mente; el universo es mental”,⁷⁰ esta noción está intrínsecamente enlazada a la idea del adepto accediendo a la verdad, por eso el Cagliostro huidobriano en cada demostración está más cerca de la inteligencia y el conocimiento diáfano, no solo porque hace suyas las leyes de la naturaleza, sino porque tiene el control mental de los demás, por medio de la hipnosis y la palabra.⁷¹ Desde esta perspectiva, si la mente es un proceso cognitivo en donde radican las actividades de las ideas, el razonamiento, la *imaginación*, etcétera, manifestadas a través de la palabra, entonces, esa capacidad intelectual es el punto de partida del *logos* en su desplazamiento vibratorio, materializado en los objetos que los ojos perciben.

⁶⁹ En el campo semántico de metales utilizados en la alquimia hay dos grandes divisiones: 1) metales nobles: oro y plata; 2) metales corrientes, duros, manejables: cobre, hierro, estaño, plomo, etcétera.

⁷⁰ Hermes Trismegisto, *op. cit.*, p. 22.

⁷¹ “Va por las calles casi corriendo, mirando hacia todos lados. De repente ve venir por la acera una muchacha del pueblo que se acerca con un canasto debajo del brazo. Corre hacia ella, la hipnotiza sin más preámbulos y le pregunta en dónde se encuentra su mujer. La joven, de pie, rígida, con el rostro echado atrás y los ojos entornados sobre la eternidad, responde entre dientes:—Se ha escapado de vuestra casa, llevándose ciertos documentos secretos que acaba de entregar a la Policía” (V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 144). Después, para cortar el efecto de la hipnosis, Cagliostro da un soplo a la frente de la joven para regresarla a su estado de consciencia: el aliento nuevamente es el representamen del *pneúma*.

En conjunto, el hexagrama es la contención de lo visible y lo invisible, la unión del mundo material y espiritual, el nexo de lo femenino y masculino, la posibilidad infinita de transmutaciones, la síntesis del hermetismo y el *film*. Por esta razón, en la novela visual hay una escena en donde la imagen de Cagliostro aparece en Rusia en forma de un talismán triangular, cuya función es evitar el accidente móvil del duque Anastasio y su hija.⁷²



Portada de *Cagliostro*.

En la siguiente imagen se puede apreciar de manera completa la estrella mágica de los alquimistas, en donde se encuentran otros símbolos no perceptibles en la portada del libro de Huidobro, al menos en la edición de Cátedra, aunque en la edición de Zig-Zag se muestra un poco más completa. Los signos son los siguientes: el planeta Venus y el cobre (♀), la luna y la plata (☾), el azufre (♁), el mercurio (☿), el ojo de la divinidad y la serpiente Uroboros

⁷² “—Mira, padre; el talismán que me dio Cagliostro nos ha salvado. ¿Te acuerdas? Me dijo: «Cuando estéis en peligro, tomad este talismán y llamadme./ En la mano de la joven centellea bajo los rayos de la luna el talismán con la efigie de Cagliostro en el medio de un triángulo” (*Ibid.*, p. 117).

engulléndose la cola, iconografía alquímica de los ciclos, así como de la conexión de los elementos con el Todo (la unidad), la alianza de las energías espirituales con la materia, la posibilidad infinita de transmutaciones, es decir, la piedra angular del hermetismo:



Hexagrama alquímico

En consecuencia, el efecto y poder de todos estos símbolos enunciados se verán a detalle cuando toque explicar cada una de las cinco pruebas de iniciación por las que tuvo que pasar el médico y mago, desafíos impuestos por el Gran Hierofante.

En cuanto a la estructura de la obra, Huidobro introduce *Cagliostro* con “Preliminar” y “Preludio en tempestad mayor”. El primer apartado es de suma importancia porque desde ahí el escritor advierte que la trama estará ambientada en el último periodo del reinado de Luis XV, y unas líneas más adelante indica que los temas que aparecerán conforme lo vaya exigiendo el relato serán de corte ocultista, puesto que en esos años la apertura de las sectas

en Francia iban *in crescendo*. Vicente Huidobro no ignoraba que el territorio francés (y en especial París), después de Inglaterra (en donde la francmasonería forjó sus más importantes cimientos) fue el país que atestiguó los más destacados prodigios esotéricos. El apunte preliminar tiene como función ser una nota aclaratoria para dar más credibilidad a la historia, además de ofrecer las primeras pistas que ayudarán a descifrar la sustancia:

Preliminar

Hacia el final del reino de Luis XV, Francia y una gran parte de Europa estaban invadidas por numerosas sectas secretas, cuya acción, aunque ignorada de la mayoría de las gentes, tuvo una influencia en los acontecimientos de la época./ ¡Cuántas cosas grandes, cuyo origen no conocemos, nacieron tal vez en oscuros subterráneos donde algunos perseguidos discutían a la media luz de la bujía!/ Aquellas sectas tuvieron su origen en el Oriente milagroso, y el poder de lo Oculto preocupaba a los más altos cerebros del Occidente que se entregaban afiebrados al estudio de la Alquimia, de la Magia y de todos los misterios de la Cábala atraídos por la belleza de esta ciencia olvidada./ Entre los que lograron iniciarse solo algunos raros elegidos poseían fuerzas verdaderamente extrahumanas./ La admisión en las sectas implicaba el más absoluto secreto... ¡Ay de aquel que lo divulgara!⁷³

⁷³ *Ibid.*, p. 63.

En “Preludio en tempestad mayor” o preludio, tal como la técnica cinematográfica lo señala, es una escena breve que antecede a una pieza mayor que muestra hacia dónde se dirigirá el destino del protagonista; en dicho segmento se prepara el terreno de lo que está por venir. En *Cagliostro*, esos primeros minutos corren en medio de una tormenta energúmena de otoño en la región de Alsacia, al noreste de Francia. La lluvia y los relámpagos se presentan imponentes y la selva que sirve de escenario guarda en su frondosidad el llanto desesperado de los infantes que imploran por sus madres. En ese primer cuadro, Cagliostro aparece sobre una carroza halado por unos caballos que galopan furiosos sobre un sendero fangoso, pero uno de los equinos no resiste la fuerza de la tormenta y es abatido por un rayo; a partir de ahí, la muerte es quien comanda el hilo de la trama desde el principio hasta el final. Sobre el carruaje, el alquimista se dirige hacia la reunión de un grupo de doce iniciados rosacruces sentados alrededor de una mesa, en la que hace aparición el conde de Saint-Germain (uno de los personajes más célebre de la historia del ocultismo), quien le obsequia una sortija a Cagliostro. Luego de este suceso, el gran mago de Palermo recorre las ciudades de Europa.

El preludio de *Cagliostro* es nodal para los propósitos de la narración porque cuando el médico alquimista se presenta ante aquellos hombres —que como los apóstoles de Jesús son doce—, el hechicero entra al recinto ocultando su identidad con una capa y, mientras avanza, alguien le pregunta quién es y él responde: *Ego sum qui sum*⁷⁴ (*Yo soy el que soy*), misma expresión que Moisés escuchó como respuesta en el monte Horeb cuando interrogó quién era el que estaba detrás de la zarza ardiente. Desde esa aparición casi divina de Cagliostro, Vicente Huidobro logra el primer propósito de mostrar al mago como un redentor

⁷⁴ *Ibid.*, p. 69.

de almas, un heraldo supremo e incluso, como el Gran Copto egipcio.⁷⁵ Seguido de aquella declaración, Saint-Germain quita de sus manos un anillo antiguo y se lo confiere al palermitano. Este pasaje es cardinal en la vida del protagonista porque uno de los instrumentos de Dios para hablarle a sus profetas es el sueño, lo cual quiere decir que Cagliostro adopta el rol del Elegido:

El intruso desconocido da algunos pasos hacia el altar y dobla una rodilla en tierra. El conde de Saint-Germain habla con una voz de semidiós:

—En nombre de los hermanos de Occidente, yo saludo a Cagliostro, el enviado de Oriente.

Pronunciadas estas palabras, el conde de Saint-Germain saca de su dedo una hermosa sortija, más antigua que los anillos de Saturno, y, pasándola en el dedo del personaje misterioso, exclama con un acento solemne que parece salido de algún siglo olvidado:

—Conde Cagliostro, yo te he inspirado la orden de venir aquí porque estoy demasiado viejo y, conociendo tu poder y tu ciencia, te he escogido para continuar mi misión. Te he inspirado esta orden mientras dormías y te he mostrado en sueños el camino que te conduciría a mí.⁷⁶

⁷⁵ A partir de esa aparición, Cagliostro se convierte en el Hombre Extraño, en el Enviado de Dios gnóstico, al que la palabra divina se le reveló para realizar milagros; por eso el Cagliostro huidobriano es el poeta del siglo XVIII porque la Palabra mora en su cuerpo. La Palabra se antropomorfiza en Cagliostro, tal como se explica en el *Evangelio de la Verdad*: “Cuando apareció la Palabra —la Palabra que está en los corazones de los que la pronuncian— y se vio que no era solo un sonido sino que también tenía cuerpo” (apud por H. Jonas, *op. cit.*, p.109).

⁷⁶ V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 69.

Posiblemente, este hecho haya surgido a partir de lo que le ocurrió a Huidobro después de su conferencia magistral ante el grupo de masones, tal como lo apunté en el apartado que antecede, cuando un anciano le regaló al poeta un anillo que supuestamente había utilizado Cagliostro. De este modo, la sortija simboliza el poder u autoridad. En los libros del *Génesis* y *Ester* el significado de ceder un anillo de oro a alguien es ilustrado de la siguiente manera: “En cuanto los camellos acabaron de beber, tomó el hombre un anillo de oro de medio siclo de peso, que colocó en la nariz de la joven, y un par de brazaletes de diez siclos de oro en sus brazos”⁷⁷ o “Vosotros, por vuestra parte, escribid acerca de los judíos, en nombre del rey, lo que os parezca oportuno, y selladlo con el anillo del rey. Pues todo lo que se escribe en nombre del rey y se sella con su sello, es irrevocable”.⁷⁸ Posterior a la condecoración de Cagliostro, se le preguntó quién había sido su maestro y él contestó que Althotas, un hombre sabio que aprendió de Hermes, Enoch y Elías. Concluida la sesión, el hechicero se retiró sobre una carroza:

Así fue como Cagliostro apareció en Europa. Surgió de una carroza negra viniendo del misterio hacia Francia en medio de la noche.

¿De dónde venía? Ya lo he dicho, venía del infinito en una carroza en medio de relámpagos, al revés del profeta Elías, que de la tierra subió al cielo en un carro de llamas. Venía de lo más profundo de la leyenda. Del fondo del algún designio poderoso, atravesando todos los siglos al trote de sus caballos y sacudiendo el tiempo con el crujido de su carroza sobre los caminos olvidados.

⁷⁷ *Génesis* 24: 22.

⁷⁸ *Ester* 8: 8.

Apareció en la Historia de repente entre dos truenos.⁷⁹

La alusión de la carroza es primordial, ya que frecuentemente se verá al protagonista sobre ella, por eso es un elemento al que se debe poner atención porque Huidobro menciona a Elías como un ejemplo contrario a Cagliostro. En el libro de *Reyes* se dice que el profeta Elías, acompañado de su discípulo Eliseo, recorrían la orilla del río Jordán, cuando a sabiendas de que Elías sería abducido por Dios de manera desconocida, se presenta ante ellos un torbellino: “Mientras iban caminando y hablando, un carro de fuego con caballos⁸⁰ de fuego se interpuso entre los dos, y Elías fue arrebatado en un torbellino hacia el cielo”.⁸¹ El símil entre la carroza de Cagliostro y Elías también es aplicable a la noción judía precabalística de la *Merkaba* (el cual es un trono o carro avizorado en el cielo por el profeta Ezequiel).⁸² La *Merkaba* era un artefacto móvil tirado por cuatro seres con alas, cada uno con cara de hombre, león, toro, águila y pezuñas de buey. El carro estaba hecho de cristal y dentro había un asiento individual elevado de zafiro sobre el que se encontraba sentado un ser de forma aparentemente humana.

Los antiguos cabalistas o cabalistas primitivos, como les llamó Gershom Scholem, introdujeron el símbolo del carro de fuego en sus textos sagrados; ellos decían ser los acuñadores ideales de la tradición respecto a la Creación con el *Sefer Yetzirah* y la *Merkaba*,

⁷⁹ V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 72.

⁸⁰ Es menester poner atención al símbolo del caballo: este mamífero perteneciente a la familia de los équidos es un animal que ha sido representado desde el periodo paleolítico tallado sobre piedras o dentro de las cavernas. Desde sus inicios se le relacionó en varias culturas a los poderes telúricos y el inframundo, pero también guarda un estrecho vínculo con el fuego, la sexualidad, la velocidad astral. En la visión judeocristiana, el caballo es sinónimo de fuerza y triunfo sobre el mal (Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*. México, Océano, 2000, p. 58).

⁸¹ 2 *Reyes* 2: 11.

⁸² *Ezequiel* 1: 4-26.

debido a que ambas creencias místicas provenían desde lo más profundo de la historia, sin tener muchas veces precisiones originarias, solo especulaciones.

En la época de la Edad Media surgieron diversos grupos de hermandad fraterna, grupos espirituales, sectas, religiones, todas con el propósito de encontrar una explicación al mundo, por medio de teorías divinas, esotéricas y hasta fantasiosas. En este sentido, era evidente que esos misticismos intentaran fundar sus creencias a partir de documentos antiquísimos para dar legitimidad a su movimiento. En el Medievo, la visión del profeta Ezequiel era tomada como máxima entre los simpatizantes del *Antiguo Testamento*, de ahí que los primeros cabalistas revaloraran el símbolo de la carroza en el *Zohar*, instrumento utilizado por el Supremo:

Pero cuando Él hubo creado el aspecto del hombre supremo, fue por una carroza y en ella descendió para ser conocido por el apelativo de Y H V H, para que fuera aprehendido por sus atributos y en cada uno en particular para que fuera percibido. Así pues, Él fue quien provocó que se le nombrara *Él*, *Elohim*, *Shaddai*, *Zevaot* y Y H V H, de los que cada uno era símbolo entre los hombres de sus varios atributos divinos, poniendo de manifiesto que el mundo se sostiene por la misericordia y la justicia, de acuerdo con los hechos del hombre.⁸³

El estudio de la *Merkaba* también tuvo vínculos con los tempranos textos judíos de *Hejalot*, cuyo relato consiste en emprender viajes místicos hacia esferas superiores antes de

⁸³ *Zohar. El libro del esplendor*, sel., ed. y pról. Gershom Scholem..., p. 72.

vislumbrar el verdadero trono de Dios en lo alto. En el recorrido, el místico puede ver los siete cielos, los siete templos, los misterios de la creación, el orden escalonado de los ángeles, entre otras revelaciones. De este modo, cuando el viajero alcanza el máximo nivel en ascenso tiene la oportunidad de avistar al Ser glorioso.⁸⁴

En el resto de la novela, el autor se concentra en mostrar las habilidades de Cagliostro. Las proezas iniciales del mago se encuentran en Estrasburgo, ciudad en donde instala su primera casa en Francia equipada con su respectivo laboratorio, y en donde llevó a cabo sus máximos portentos. Durante el relato, siempre se verá al vidente acompañado de su amada esposa Lorenza y su fiel ayudante Albios. Vicente Huidobro presenta al mago en calidad de mesías, ya que desde tiempos remotos no se veía a un salvador seguido por las masas repartiendo milagros por doquier. La muchedumbre lo aclama y su público espera ansioso con ojos fulgurantes a que los prodigios sean efectuados delante de ellos: sana a los enfermos, hace caminar a los desvalidos, hipnotiza a las personas (entre ellas a su cónyuge), fabrica oro, resuelve romances, resucita a los muertos, predice la muerte de la reina María Antonieta y el rey Luis XVI, augura el triunfo de Napoleón Bonaparte, emplea la verdadera receta de la piedra filosofal, entre otros experimentos que le dan legitimación.

Si tan solo analizamos el nombre del mago, nuestro “feo lector o hermosa lectora”⁸⁵ podrá notar que Giuseppe Balsamo goza de un matiz interpretativo si se le asocia a la definición de ‘bálsamo’; siendo así, el conde estaría predeterminado desde el nacimiento para ser el unguento de los enfermos, el bálsamo de palabras. Desde esta perspectiva, el escritor deja entrever en la novela la expresión más sobresaliente del creacionismo porque se

⁸⁴ Gershom Scholem, “La doctrina esotérica de la creación y la Merkabá en el judaísmo precabalístico: la literatura de las Hejalot y el gnosticismo judío”, en: *Los orígenes de la cábala I...*, p. 39.

⁸⁵ Expresión utilizada por el narrador de novela-film para referirse a su receptor (V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 66).

identifica con el rosacruz, adopta sus posturas ocultistas, se repite a sí mismo que es la reencarnación del Gran Copto y se autodenomina el hechicero de la palabra. Pero no solo eso, también hay un esfuerzo del poeta por traducir en *Cagliostro* todas aquellas posturas estéticas sobre el pequeño Dios, posicionando al personaje como el demiurgo dominador de la naturaleza por todos sus experimentos alquimistas y, al mismo tiempo, lo muestra como el intermediario entre las fuerzas supremas del Creador y Satán.

Sobre esto último, hay un paralelismo entre la vida del personaje italiano y el poeta. En Cartagena, comuna chilena en la que yacen los restos de Huidobro, hay una leyenda entre los habitantes que cuenta que el escritor estableció pactos con el diablo, a lo que su hijo Vladimir García-Huidobro apuntó: “No creo que tuviera pacto con el diablo, pero no me extrañaría que lo haya invocado alguna vez —aclara el hijo del poeta—. Si hubiera tenido pacto con el diablo seguramente habría sido premio Nobel. Y casi lo fue, sin tener pacto”.⁸⁶ La gente de la ciudad asegura que Vicente Huidobro ha traspasado las demarcaciones de la muerte porque creen que energías sobrenaturales lograron mover la lápida de su sepulcro, en donde se encuentra grabado su reconocido epitafio: “Aquí yace el poeta Vicente Huidobro. Abrid la tumba. Al fondo de esta tumba se ve el mar”. Debido a que muchos aceptan esto, algunos pobladores certifican que lo han visto bajar desde las colinas hasta la orilla del mar.

Ahora, comparando la situación mitológica del poeta entre los cartageninos, en la novela-film hay un pasaje que narra las especulaciones del conde y su contacto con fuerzas malignas. Lorenza sospecha que su cónyuge tiene comunicación con el demonio y comienza a sentirse amenazada. Con la recreación, Huidobro llena el vacío y abre nuevamente la brecha hipotética en la vida del profeta rosacruz:

⁸⁶ Cf. Ximena Jara, “Hijo de Vicente Huidobro”, *El Mostrador*, 10 de enero de 2006. Fecha de consulta: 16 de febrero de 2019. Disponible en Proyecto Patrimonio: <http://www.letras.mysite.com/vh130106.htm>

—No, Lorenza, mis planes humanitarios. Es posible que haya todavía en mi espíritu deseo de ambición, pero no olvides que ninguna palanca es despreciable. Recuerda que en otros sitios fuiste tratada como reina, y los homenajes y las atenciones de todos no te disgustaban; muy al contrario.

—Sí, pero entonces yo no os temía como ahora. Ahora creo que tenéis pacto con el diablo. Os he visto hacer tantas cosas extrañas. ¡Ah, Dios mío, yo no quiero condenarme por vos! Antes os amaba, mi corazón os pertenecía; pero podéis decirme, ¿cuándo os habéis preocupado por mi corazón? Antes os amaba...⁸⁷

En este tenor, bajo las sospechas de un mago demoniaco, el Cagliostro de Huidobro resulta ser más peligroso que un poeta, dice Benjamín Rojas Piña,⁸⁸ porque posee los poderes de un vidente, integra lo sagrado con lo infernal, personifica la dualidad eros-tánatos, funge como un santo al ser intermediario entre la humanidad y Dios para la salvación, así como un desafiador de las leyes naturales al emplear técnicas primigenias de chamán y en su crecimiento espiritual descubrir la fórmula de la perpetuidad. La muestra de esto está trabajada en la obra, en donde el taumaturgo orgullosamente se jacta de levantar a los desahuciados o resucitar a los muertos: ninguna hazaña le parece imposible.

Tal era su poder que en una ocasión logró escuchar una conversación a distancia, por medio de la hipnotización de Lorenza, en la que se habla sobre él en casa del conde de Sablons. En el diálogo, se encuentran la marquesa Eliane de Montvert, los príncipes Rolland y de Soubise, el prefecto Gondin, madame Barret, el doctor Ostertag y Marcival. Todos

⁸⁷ V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., pp. 89-90.

⁸⁸ Cf, *Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro*. Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996, pp. 60-62.

comentan acerca de la dudosa procedencia de los poderes mágicos del personaje, se muestran incrédulos, la señora Barret afirma que el famoso nigromante es un charlatán, pero en medio de la discusión, el noble de Sablons entra sutilmente a la defensa diciendo:

—«En todo caso, desde que él ha llegado a Estrasburgo, en toda la ciudad no se habla de otra cosa que de sus prodigios.» Mostrando al príncipe de Soubise, el conde agrega... «Aquí tenéis al príncipe de Soubise, condenado a muerte por todos los médicos que lo han visto y que, gracias a él, se encuentra completamente sano.⁸⁹

En consecuencia, otra de las formas de interpretar el creacionismo con los poderes de Cagliostro desde el ocultismo son los experimentos de transmutación realizados en el laboratorio, en el sentido de que el médico no busca imitar la naturaleza —al igual que la poética de Vicente Huidobro—, sino perfeccionarla. Hay en el alquimista como en el poeta una necesidad de recrear las leyes, para llegar a resultados distintos y originarios que puedan ayudar a encontrar el eslabón perdido o el *pneûma* dador de vida. No es casualidad que los alquimistas y los cabalistas tengan que retomar elementos como el agua, el fuego, el aire, la tierra y el lenguaje para enarbolar sus teorías a rangos sublimes. El Cagliostro del poeta ambiciona ser el todopoderoso, el pequeño dios, el guardador de la receta del elixir de la vida..., en pocas palabras, el que desmiente el mito sobre el polvo de proyección o la piedra filosofal, sustancia capaz de alterar los componentes químicos de los objetos.

⁸⁹ V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 80.

Como ejemplo de ello, en la novela, el conde de Sablons visita en su domicilio a Cagliostro para solicitarle una cantidad de dinero que se emplearía en la fundación de una logia egipcia (en donde el mago sería el instructor), pero el conde de Sablons no contaba con que en aquel día se le revelaran los secretos alquimistas entre utensilios de laboratorio como alambiques, frascos con pócimas mágicas, plantas medicinales, recetarios, antiguos manuscritos, aves disecadas, etcétera. De esta manera, en medio de este acontecimiento, el creacionismo huidobriano se despliega por medio de la benignidad potenciadora del *lapis philosophorum* o piedra de filósofos, en cuyo centro está el hombre iniciado y su capacidad de crear elementos nuevos, al igual que la palabra fundadora de la vanguardia:

—Muy pronto, mi querido de Sablons, podrá decir a los escépticos que la Piedra Filosofal no es una quimera y que sus ojos han visto fabricar el oro. Y tal vez un día podrá usted decirles que el Elixir de Vida tampoco es un mito.

—¿Cuántos años pueden vivir los magos que poseen el secreto?

—Muchos, muchos, querido conde; yo estoy andando tantos siglos sobre la tierra que, a pesar de todos los acontecimientos que he presenciado, a pesar de la importancia y el interés de mi labor, ya empiezo a aburrirme de verdad.

—¿Cree usted en la posibilidad de resucitar a los muertos?

—Sí, creo. Nada es imposible. Precisamente ése es el objeto de mis trabajos actuales y pienso que poco me falta para alcanzar lo que busco.⁹⁰

⁹⁰ *Ibid.*, p. 110.

De todos los eventos taumatúrgicos que Cagliostro consuma en Estrasburgo, el suceso del paciente al que el nigromante llama Lázaro es uno de los más sublimes porque entran en juego los dotes medicinales alquímicos, las virtudes palabrísticas del creacionismo y algunos signos de la cábala. Esta escena es significativa porque el ocultista resucita a un enfermo en estado de agonía que es llevado por su madre hasta la puerta del hogar del nuevo mesías. La mujer le implora al infinito⁹¹ para que levante a su hijo moribundo del lecho. Como se recordará, en la vida de Jesús hay una experiencia similar cuando el nazareno visita Betania y cumple el milagro de sacar de la tumba a Lázaro con vida. En *Cagliostro*, hay una traslación de este suceso, aunado a la inserción de signos cabalísticos que dicen caer como anillos astrales sobre el cuerpo desvanecido del paciente. Estos signos sugerentes a los que alude Huidobro podrían tener relación con las tres primeras *sefirot* superiores del Árbol Sefirótico, en donde se encuentra Dios o la corona de Dios (*Keter*), la sabiduría (*Jojmah*) y la inteligencia (*Binah*). Sin estos tres atributos sería imposible que el Gran Copto lograra el cometido.

La mayoría de los alquimistas, poseedores del *lapis philosophorum*, se encomendaban a las fuerzas divinas para que sus pociones funcionaran. No había experimento en el que no interviniera Dios, por tanto, *Jojmah* y *Binah* vendrían siendo los dones con los que el espíritu se llena para no errar en el procedimiento de sanación. Estas tres *sefirot* están conectadas a las demás esferas y juntas provocan la vida; con la energía de ellas, Cagliostro recobra en su ser la sabiduría milenaria que forjó el nacimiento del cosmos y hace caminar nuevamente al hombre. Así, después de la mención de los anillos cabalísticos, el mago introduce en el paladar del convaleciente una porción de su brebaje, coloca su mano sobre el rostro del

⁹¹ La denominación de ‘infinito’ es asignada por Vicente Huidobro, para nombrar a Cagliostro, con el propósito de crear un halo omnipresente por su habilidad de ocupar espacios múltiples, ya sea en cuerpo o alma: “La mirada de la madre suplica al infinito. El infinito es Cagliostro, que se acerca para examinar al enfermo” (*Ibid.*, p. 76).

enfermo y al retirarla, los ojos apagados del desahuciado milagrosamente se encienden y sonríe. Cagliostro, al ver el prodigio pronuncia las mismas palabras que Jesús cuando resucitó a Lázaro y añade que lo ama por ser su maravillosa creación.⁹² Hay que aclarar que en esto último, Cagliostro ensordece el ambiente con una voz emergida desde el punto cero del universo y el lector vuelve a ser testigo del creacionismo huidobriano aplicado al ocultismo:

Algunos signos cabalísticos se dibujan en el aire y caen como anillos astrales sobre el cuerpo del paciente, que cierra los ojos y duerme.

Cagliostro cogiendo un frasco vierte el contenido en la boca del enfermo. Después pasa su mano sobre los ojos dormidos que, volviendo de quién sabe qué misterios estelares, se abren y se posan angustiados sobre el mago. Cagliostro sonríe con una sonrisa de varilla mágica y exclama:

—Ya estás sano, levántate.

[...]

—Levántate y anda. Levántate y anda, nuevo Lázaro, mi Lázaro.

La voz de Cagliostro es enérgica y a su llamado una bandada de ecos milenarios parece animarse y venir de algún punto lejano perdido en los fondos de la Historia y de la Geografía.

El joven enfermo se anima trata de encontrarse adentro de su cuerpo, sus movimientos se hacen más precisos.

⁹² Sobre esta dilucidación, José Gerardo Vargas Vega apunta, al igual que lo referido anteriormente, que Cagliostro se adueña del cuerpo y alma de Jesucristo y repite las mismas palabras que el maestro cuando se refiere al paciente como *su Lázaro*. Asimismo, el autor menciona que dentro del relato hay diversas implicaciones mágico-religiosas, como la recreación de escenas del pasado a través de los poderes sobrenaturales del mago o la denominación de alquimista como copto, término que alude a los primeros cristianos egipcios (*Cf, op. cit.*, pp. 262-266).

—Levántate y anda... Te ordeno que te levantes.⁹³

El enfermo yergue la cabeza, se sienta, mueve las piernas. Se levanta.

—Ven, ven a mis brazos, junto a mi corazón, mi Lázaro. Ven hacia mí. Yo te amo porque eres mi criatura. Ven hacia a mí —grita Cagliostro con los brazos grandes abiertos, más abiertos que un horizonte de creencias sin nubes.⁹⁴

El pasaje de Cagliostro reviviendo a su Lázaro con preparaciones alquímicas y la dulcificación de la palabra podría relacionarse con un fragmento del *Discurso sobre la Ogdóada y la Enéada*, cuando se invoca el poder y la sabiduría de Dios por medio de la oración o el silencio. En comunión amorosa, el Padre y el Hijo se sanan, se fusionan, se complementan. La palabra irremplazable y generadora de vida le es revelada al hijo pródigo para que aprenda a vivir en sí mismo y encuentre la unidad y el regocijo. Cagliostro, en su labor de sanación e iluminado por Dios, se convierte en una extensión del poder celestial transmitiéndole amor a su paciente con la palabra redentora para levantarlo de la postración:

[...] Oh, Padre mío, sobre la palabra que dir[rás], el po[der] lo recibiré de ti. Como se dijo a ambos, oremos, oh, Padre mío. Oh, hijo mío, es conveniente que con nuestro pensamiento todo y con todo nuestro corazón y nuestra alma oremos a Dios y le pidamos que el don de la Ogdóada se extienda hasta

⁹³ Nótese que con este tono imperativo, Cagliostro alcanza el nivel divino con la palabra, ya que el milagro se compone de dos partes: 1) el paciente despierta de un sueño *post mortem* ayudado por la poción medicinal y 2) el enfermo se levanta de la camilla por la pronunciación de las palabras curativas del mago que se traducen como insuflación de vida o el *pneûma*.

⁹⁴ V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 77.

nosotros, y que cada uno reciba de él lo que es suyo. A ti ciertamente te pertenece entender; a mí igualmente poder entregar la palabra desde la fuente que fluye en mí... Oremos, oh, Padre mío: te invoco, al que domina sobre el reino poderoso, aquel cuya palabra llega a ser generación de luz. Pero sus palabras son inmortales, son eternas e inmutables [...] Abracémonos uno al otro, oh, hijo mío, amorosamente. ¡Alégrate de esto! Porque ya desde ellos la Potencia que es luz, nos llega. Porque veo, veo profundidades indecibles. ¿Cómo te o diré, oh, hijo mío...? ¿Cómo [te describiré] el Todo? Yo soy el [Inte]lec[to] [y] veo otro Intelecto que mu[eve] al alma. Veo al que arrebató en un santo éxtasis (NHC VI, 6, 52, 1-63, 32).⁹⁵

Probablemente, a estas alturas el lector se pregunte: ¿de qué manera específica este rejuvenecedor de almas huidobriano llamado Cagliostro afinó sus sentidos para penetrar en los mundos herméticos de la sabiduría?, ¿qué pruebas tuvo que soportar? Su afiliación al esoterismo, como ya he señalado, fue franqueado por su guía espiritual Althotas y el Gran Hierofante, quien le hizo pasar por cinco pruebas correspondientes con la tierra, el fuego, el agua, el aire y la carne. En mi opinión, estos cinco retos hierofánicos concentran los núcleos de las dos ramas ocultistas que motivan el análisis de esta investigación: la alquimia y la cábala presentes en médula espinal de la novela-film.

La razón por la cual Vicente Huidobro desarrolló ficcionalmente el acontecimiento de la iniciación del protagonista es porque, en la novela, el nigromante funda la Logia Isis

⁹⁵ Apud F. García Bazán, *op. cit.*, pp. 138-139.

con quince adeptos presentes,⁹⁶ a quienes les devela los más antiguos arcanos, para luego otorgarles los primeros grados del Gran Secreto. En este sentido, en la vida real de Giuseppe Balsamo, la apertura de la asociación secreta fue instaurada el 7 de agosto de 1785, en París, la cual trató de unificar el dogma cristiano con el islamismo, el judaísmo y la masonería egipcia.⁹⁷

En el film, el autor recrea la escena descrita en el subterráneo de una casa cualquiera, en cuyo interior se encuentra el conde de Sablons dando lectura a un acta de juramento en el que se le solicita a los integrantes discreción y respeto a la hermandad, así como acatar las órdenes de acuerdo a las jerarquías. Acto seguido, se sortean los nombres de los miembros inscritos en una especie de dados, y quien resulte el elegido aleatorio debe enfrentar el desafío de escoger una pistola —previamente revuelta con otra igual, con el detalle de que una de las dos está cargada, para luego ser detonada sobre el escogido a manos de un hombre anónimo—: “Así, el azar decidirá de la vida o de la muerte del nuevo iniciado y el acto probará su coraje y su sumisión aun ante el mayor peligro”.⁹⁸ Ulterior a ello, el inmortal Cagliostro desciende de una bola en medio de la congregación y anuncia que es momento de relatarles cómo fue iniciado hace más de tres milenios en Egipto.

La confesión de Cagliostro sobre las pruebas resistidas para alcanzar la supremacía es vital, porque se aprecia la evolución de un personaje que primero se adentró en el estudio profundo de las ciencias ocultas, para luego ser admitido por el Gran Hierofante. En su

⁹⁶ Entre la concurrencia se encontraban personajes célebres de la época, como: Constantin-François Chassebœuf de La Giraudis, mejor conocido como conde de Volney, uno de los pioneros de la etnología, la sociología y antropología debido a sus constantes viajes al Oriente para estudiar aquellas culturas; Jean Jacques Rousseau, conocido filósofo, pedagogo y músico de la Ilustración que influyó más tarde en el Romanticismo; Jean Paul Marat, crítico pensador y periodista de la Revolución Francesa, quien también incursionó en la medicina, etcétera.

⁹⁷ G. Morelli, V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 120.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 121.

proceso de aceptación, acudió a un templo de Memphis en donde juró resistir cualquier suplicio y después fue encaminado con los ojos vendados a lo largo del desierto hasta las pirámides de Giza, en especial a la de Cheops, distinguida por su rito al sol, acompañado de su maestro Althotas y el Sumo Sacerdote: “Cuando los tres hombres llegan al pie de la pirámide, el Gran Hierofante golpea sobre una de las piedras de la base. El bloque gira y se abre como una puerta y los tres hombres penetran en el misterio. El bloque de piedra vuelve a cerrarse otra vez”.⁹⁹

Adentro del monumento, el siciliano, el sabio Althotas y el sacerdote descendieron sobre una prolongada escalera hasta llegar a una explanada en donde se encontraba una Esfinge, la cual *esconde el libro del misterio, el libro de la vida y de la muerte*.¹⁰⁰ Seguido de eso, el hierofante procedió a liberarle los ojos a Cagliostro y lo exhortó a ingresar al interior de la estatua de la mano de Althotas, para comenzar el periplo de las cinco pruebas.

El *libro del misterio* que insinúa Vicente Huidobro concierne al antiguo *Libro de los muertos* egipcio, obra compuesta de largos papiros con oraciones y fórmulas mágicas que un sacerdote asignado leía en el acto funerario, para que el fenecido trascendiera los límites de la muerte. Asimismo, algunos fragmentos se escribían sobre las vendas del cuerpo embalsamado, el sepulcro o las paredes en donde iba a ser depositado. Con esta ceremonia, los egipcios cercioraban que sus difuntos reencarnaran. Al ser este ritual una veneración de la vida y la muerte, las deidades egipcias desempeñaban una función intrínseca y aunque el poeta creacionista no lo mencione, no puede ignorarse la presencia de Ra (divinidad solar, proveedor de los ciclos), Anubis (dios del inframundo), Osiris (deidad a la que se le encomendaba la resurrección de las almas y la vegetación), Isis (esposa y hermana de Osiris,

⁹⁹ *Ibid.*, p. 124.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 125.

conocida como una de las magas más sobresalientes de la historia porque logró resucitar a Osiris, por medio de procedimientos mágicos: la gran maga es considerada la matriarca y diosa de la fertilidad y de todas las deidades) y Horus (hijo de los dos anteriores, señor y amo del cielo).

La consideración de los cuatro elementos primordiales (aire, agua, fuego y tierra) ha sido una constante desde los primitivos como objetos de propiedades deíficas, y fue justo con la evolución de las religiones cuando tomaron diferentes nombres y cualidades antropomórficas. Ejemplo de esto hay en múltiples credos, pero voy a mencionar uno porque es el más cercano a nuestro objeto de investigación, y este es el caso de los rosacruces, quienes idearon un esquema que incluye los cuatro elementos procedentes de Dios, los cuales crearon los tres principios básicos de la alquimia, de donde se desprenden los dos sexos que al unirse generan un fruto. Cada una de esos simbolismos, según una tabla reproducida en los libros *Novum Lumen Chemicum* de Michael Sendivogius y *Figuras secretas de los rosacruces*, tienen equivalencias con representaciones cristianas:¹⁰¹

Sobre el Maravilloso Número Cuatro

Cuatro elementos	Tres principios	Dos semillas	Un fruto
4. Fuego \triangle 1.	Azufre \triangle 1.	Masculino \odot	Natural 1.
3. Aire \triangle 2.	Sal \ominus 2.	\triangle \triangle 2	\star
2. Agua ∇ 3.		Esperma 2 Sem. 2	Tintura \circ
1. Tierra ∇ 4.	Mercurio \circ 3	Femenino ☾	\star
de Dios	de la Naturaleza	de los Metales	del Arte
Dios Padre	el Hijo	Espiritu Santo	Jesucristo

¹⁰¹ Helmut Gebelein, *Secretos de la alquimia*. España, Robinbook, 2006, p. 62.

En cuanto a la relación de los cuatro elementos con la francmasonería, en el Rito Francés o Moderno existen ocho grados de preparación regidos por las propiedades del agua, la tierra, el fuego y el aire. Cada grado tiene su representación, por ejemplo: “el grado del *Elegido*, símbolo de la tierra; del *Escocés*, insignia del elemento aire; del *Caballero de Oriente*, consagrado al elemento agua; el de *Rosa Cruz*, consagrado al elemento fuego, o el de *Caballero Kadosch Perfecto Iniciado*, grado que completa la iniciación”.¹⁰²

Desde el punto de vista de la cábala, las veintidós letras hebreas están clasificadas de acuerdo a su poder de transformación con los cuatro elementos primordiales: 1) *Alef, He, Tet, Mem, Pe, Shin, Nun sofit* contienen las propiedades del fuego; 2) *Guimel, Zain, Samej, Caf, Kof, Caf sofit, Pe sofit* llevan dentro de sí el fundamento del aire; 3) *Dalet, Jet, Lamed, Ain, Resh, Mem sofit* representan el agua; 4) *Bet, Vav, Iod, Nun, Tzadik, Tav, Tzadik sofit* portan las cualidades de la tierra; y debido a que todas ellas están distribuidas en las cinco partes importantes de la boca como la garganta, los alveolos, el cuerpo de la lengua, el vértice de la lengua y los labios, Yahveh pudo materializar el universo con la fuerza bucal necesaria.¹⁰³ Por ello, el *Sefer Yetzirah* es la síntesis de la Creación porque ahí moran los cuatro elementos.

Ahora, retornando a la novela-film, la primera prueba iniciática egipcia que el Cagliostro huidobriano debe superar es la de la tierra. Comenzar con este desafío es clave desde el punto de vista de la cábala, porque tal como se vio en el párrafo anterior, esta prueba podría estar regida por *Bet* (ב), ya que al ser una letra perteneciente al fundamento de la tierra, los judíos la consideran como la grafía que está en búsqueda de la tierra sagrada, así como el mago que va tras su purificación, el misticismo y el renacimiento espiritual. En este reto,

¹⁰² Miguel Martín-Albo, *La masonería. Logias, rituales y símbolos de la hermandad*. España, LIBSA, 2015, p. 422.

¹⁰³ R. A. Shlezinger, *op. cit.*, pp. 93-95.

Althotas condujo al hechicero hasta la orilla de una puerta a la que ya no puede acceder y le indica que delante de él se encuentran unas escaleras que dirigen al vacío. La acción del personaje hacia la hondura del abismo no es más que penetrar en el inframundo, en cuyo sitio conocerá la muerte con su guadaña sujeta en la mano, pero también es un viaje interno, la ascesis, “para que de esta zona de dolor se libere el yo anhelante y se prepare para la unión mística con el misterio”.¹⁰⁴

En el lugar, con el cuerpo adolorido por la caída, la muerte le dijo: «Arrástrate en la soledad estrecha y oscura como en el vientre de tu madre». ¹⁰⁵ El *leitmotiv* en voz de la muerte y en la prueba telúrica —la matriz del orbe— es la evocación de la fertilidad y la fecundidad simbolizada en distintas cosmogonías. La tierra abraza a Cagliostro como el hijo pródigo que dio a luz en algún momento, y que alimentó con sus frutos, pero también lo recibe como una semilla que germinará en una vida nueva, o quizás lo convierta en un metal áureo puro, reluciente, sin mácula: un mago milagroso. Recordemos que para la alquimia, la tierra era un elemento fundamental porque en ella crecen los minerales como raíces, plantas o frutos al que se les extrae la esencia: el oro. La producción de la tierra es interminable, cíclica, regeneradora, y el hecho de que Cagliostro haya salido victorioso de la prueba, por antonomasia se le cede el derecho del don de la creación y la dominación de la vegetación y las bestias. Empero, en este primer reto se le advierte que le queda vedada la propagación del secreto, así como la manipulación del don a su conveniencia:

«Has vencido a la tierra. Antes de continuar debes jurar que guardarás el secreto más absoluto sobre todo lo que vas a ver y que nunca te servirás de tus

¹⁰⁴ G. Morelli, V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 125.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 126.

fuerzas para satisfacer tus ambiciones personales, ni para turbar el ritmo de la vida»./ Yo juré levantando al cielo, y entonces aquel que me había tomado el juramento me tocó la espalda y me mostró con el dedo el castigo...¹⁰⁶

Cagliostro se asombró al ver de qué trataba el castigo, el cual culminaría con la víctima siendo quemada por una estatua que arrojaba lenguas de fuego hasta convertir el cuerpo en cenizas: “Un hombre se debatía entre las garras de la Esfinge, que caían pesadamente, una después de otra, sobre las carnes quemadas y despedazadas, aplastando su cuerpo”.¹⁰⁷ Después de presenciar el acto ominoso, el mago trascendió a su segunda fase de iniciación: la prueba de fuego. En este segundo nivel, el médico alquimista siguió su camino tras haber superado el examen de la tierra, y en ese momento, apenas avanzados unos pasos lo rodeó un jardín cubierto de flamas cegadoras.

El ensayo del mago para su adiestramiento con el fuego es central porque el elemento desintegra todo lo que encuentra a su paso hasta transformarlo. Alquímicamente, la incineración es valorada como fuente de renovación o regeneración, por eso en la novela-film se puede ver a Cagliostro afrontando dicha prueba para purgarlo de todo desenfreno humano. Son diversas culturas en donde el fuego tiene casi las mismas apreciaciones, (egipcios, griegos, judíos, indios, mexicas, incas, entre otros), debido a la *correspondencia* que mantiene con el sol. Por esto mismo, las civilizaciones que tenían al fuego como su deidad principal consideraban que su magnificencia provenía de recintos celestiales.

En el Antiguo Testamento hay distintas referencias que señalan que el fuego desciende de Dios, por ser su variación más excelsa; por ejemplo:

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 125-128.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 128.

Luego Moisés y Aarón entraron en la Tienda del Encuentro y, cuando salieron, bendijeron al pueblo. La gloria de Yahveh se dejó ver de todo el pueblo. Salió fuego de la presencia de Yahveh que consumió el holocausto y las partes grasas puestas sobre el altar. Todo el pueblo al verlo prorrumpió en gritos de júbilo y cayó rostro en tierra.¹⁰⁸

El fuego, por el cambio drástico sobre las cosas, es el elemento sobre el que Dios ha deseado depositar su benevolencia y ubicuidad, y a esto los judíos le llaman *Shekinah* o *Shejiná* (gloria, radiancia o presencia del Creador). En la cábala, la letra que mejor encarna el fuego es *Shin* (ש); Yahveh la dotó de calor sacro, es la flama en constante movimiento, la llama sempiterna. Su posición con las tres puntas dirigidas hacia el cielo significan solicitud de ayuda divina. Esta triada de terminaciones tiene repercusiones místicas en el hombre: 1) las ideas y la contemplación de vivir en sí mismo; 2) la era mesiánica que trata sobre el fin de la violencia en el mundo, la justicia, la ética y la resurrección; 3) vida futura que ofrece la posibilidad de la plenitud.¹⁰⁹

Por medio de las letras hebreas, Yahveh dejó fluir la vida, por eso el lanzamiento de Cagliostro sobre el torbellino de fuego se interpreta como la aceptación voluntaria del mago de dejar actuar la zarza ardiente de *Shin* sobre él. No obstante, al tener el fuego un lugar entre las letras del alfabeto hebreo, automáticamente se convierte en el estado inicial del *logos* o palabra fundadora, aquella que apenas está gestándose. En el estoicismo, el fuego se apropia del *logos* para poblar el mundo por medio de semillas que fueron sembradas y florecieron

¹⁰⁸ *Levítico* 9: 23-24.

¹⁰⁹ Friedrich Weinreb, *Buchstaben des Lebens*. Alemania, Thaurus Verlag, 1990. s.p. Fecha de consulta: 22 de marzo de 2019. Disponible en: <http://www.madregot.com/AlefBet.htm>

con el tiempo; estos granos son llamados *lógoi spermatikoi*, también conocidos como gérmenes de la razón. Maria Papathanassiou comenta que los *lógoi spermatikoi* tienen la cualidad de subvertir las formas viejas dando nuevo aspecto a la materia; su función es hacer una conversión profunda y están ligados al *pneûma*:¹¹⁰

Un terror súbito se apoderó de mí. Apenas pude dominar mis nervios, me lancé en medio de los torbellinos de fuego./ Corrí a través de las llamas cubriéndome el rostro para no quemarme y para no ahogarme. Atravesé como una flecha la inmensa hoguera, y sin saber cómo, sin que pudiera darme cuenta, me encontré de repente al otro lado del jardín de fuego que seguía ardiendo a mis espaldas./ Estaba en la orilla de un lago. Detrás de mí, el fuego; delante de mí, el agua.¹¹¹

La secuencia de la prueba de fuego con el agua en la obra es reveladora por la oposición complementaria que hay entre estos dos elementos. Hasta el momento, se percibe que Vicente Huidobro es consciente del ordenamiento de las fases místicas que debe vivir Cagliostro para adquirir el conocimiento supremo mágico egipcio. Insinúo esto porque en el *Zohar*, el fuego y el agua convergen en una misma causa para la creación cósmica, valoración que su vez está ligada a las emanaciones del Árbol Sefirótico. En el siguiente fragmento, veremos que Yahveh extrajo una chispa de fuego de *Binah* (la inteligencia), la cual unió a la gota de la misericordia y el amor (*Jesed*) que moraba en la vasija de *Joymah* (sabiduría), para dar origen a la vida:

¹¹⁰ C. Priesner y K. Figala, *op. cit.*, pp. 302-303.

¹¹¹ V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., pp. 128-129.

“Entonces Melquisedec, rey de Salem, presentó pan y vino” (*Génesis* 14:18). Rabí Simón empezó citando: “Su tienda está en Salem” (*Salmos* 76:3). Vengan y vean. Cuando el Santo, bendito sea, quiso crear el mundo, sacó una sola flama de la chispa de la oscuridad (*Binah*), y sopló chispa sobre chispa. Oscureció y después se encendió. Sacó de las cuencas del abismo (*Jojmah*) una sola gota (*Jesed*); unió la flama con la gota y con ellas creó el mundo [...] [*Zohar* I 86b-87a].¹¹²

En la prueba del agua, Cagliostro al no tener otro camino alternativo que tomar se lanzó confiado a las fauces del lago. Las corrientes que iban en dirección contraria se convirtieron en tormenta; la hostilidad climática que enfrentó el mago en aquella ocasión provocó por tercera vez que rozara la muerte. Por esto mismo, el desafío del agua al igual que los anteriores es intrínseco porque implica la purificación a nivel físico, espiritual y mental. El agua es uno de los elementos más vastos sobre la Tierra, la simbolización más apropiada es la que se apega a la abundancia. Empero, el rasgo que no comparte con ningún ente, elemento u objeto, es la versatilidad de tomar la forma del recipiente que lo contiene. Además, el agua no solo tiene la benignidad de purgación, sino también de fecundación: por el agua la vegetación se nutre y crece hacia adentro con sus raíces y hacia fuera con sus ramas. Asimismo, el agua es el equivalente de la perpetuidad porque responde a procesos circulares, como por ejemplo, el ciclo hidrológico: el agua se transforma. En cuanto a esto último, podría decirse que Cagliostro absorbió la vida eterna del agua, por eso es conocido como el mago inmortal. Desde una perspectiva cabalística, la letra que idealmente representa el líquido

¹¹² *Op. cit.*, ed. E. Cohen y trad. A. Castaño..., p. 78.

elemento es *Mem* (מ). La grafía tiene dos variantes, una abierta y otra cerrada, lo cual significa que estas posiciones están relacionadas con el conocimiento velado y revelado. En este sentido, en su proximidad con el agua, *Mem* abierta permite que *mayim* (agua en hebreo) penetre en ella, pero *Mem sofit* (la letra cerrada) evita que su interior se inunde:¹¹³

Para seguir mi camino no me quedaba más que arrojarme al agua. Lo que hice sin vacilar... Y entonces el lago, que parecía manso y dulce, se cambió bruscamente en una corriente arrolladora, que venía a golpearme el pecho./ Yo luchaba contra la corriente y, a pesar de mis esfuerzos desesperados, apenas lograba avanzar un poco. La corriente contraria se convirtió en una tempestad, las olas me azotaban la cabeza como puños feroces. Me debatía contra la rabia de las aguas. Me hundía, volvía a salir a flote y volvía a hundirme./ Ya creía que todo había terminado y que iba a morir en ese lago furioso, cuando tras una última ola apareció la ribera. La tempestad se calmó./ Cerca de la orilla una gruta abierta en la roca abría sus fauces como un dragón petrificado. Al salir del agua, no viendo otro pasaje por donde continuar mi camino, entré en la caverna./ La gruta daba sobre una garganta entre rocas subterráneas, y su salida era un pequeño puente de madera que unía las dos paredes de la montaña.¹¹⁴

Después del agua, vino la penúltima prueba, la del aire. El alquimista recorrió el extenso puente de madera y hasta el final encontró una puerta. En la parte superior de la

¹¹³ F. Weinreb, *Idem*. Disponible en: <http://www.madregot.com/AlefBet.htm>

¹¹⁴ V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 129.

entrada había un león que sostenía un anillo pendido de un hilo. Cagliostro lo haló sin soltarse y la superficie sobre la que estaba parado desapareció hasta dejar ver un despeñadero de osamentas desperdigadas:

Yo quedé suspendido en el aire, colgado del anillo, mirando con los ojos aterrorizados la profundidad del precipicio sobre el cual me balanceaba, sin saber dónde poner los pies./ Me pareció distinguir al fondo del abismo, junto con los trozos del puente hecho añicos, pedazos de esqueletos y huesos humanos./ Entonces pensé que, acaso muy pronto, mis huesos brillarían al fondo del precipicio al lado de aquellos de otros audaces que, como yo, intentaron las pruebas y no pudieron llegar hasta el término.¹¹⁵

Dado que la novela-film está preñada de signos y símbolos sugerentes, en un lenguaje ocultista se puede entender que el anillo de donde Cagliostro pende es el representamen de la *sefirah* superior *Keter*, procedida de la primera emanación, la más primigenia, el *Ein Sof* (el infinito). La correlación entre el anillo y las *sefirot* se encuentra en el *Zohar*, así como la reciprocidad simbólica entre *Keter* y el aire (esta última comparación según notas de Esther Cohen en su selección y edición del *Zohar*):

“En el principio” (*Génesis* 1:1): en el mismo principio el Rey hizo impresiones en la pureza suprema. Una chispa oscurecida brotó en lo cerrado, dentro de lo sellado, del misterio de *En-Sof*, un rocío en el interior de la materia implantado

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 130.

en un anillo, no blanco, no negro, no rojo, no amarillo, de ningún color. Cuando midió con el patrón de medida, creó los colores para dar luz. Del interior de la chispa, de la parte más recóndita salió una fuente; de ella fluyen los colores que abajo se dibujan, y es cosa sellada entre las selladas del misterio de *En-Sof*. Penetró, pero no penetró su aire; no era conocida en lo absoluto hasta que un solo punto sellado, supremo, por la presión de su penetración brilló.¹¹⁶

Entonces, si tenemos que *Keter* es el aire, en consecuencia es el *pneûma* alquímico porque en ambos reside el poder de lo alto y el Origen. Por esto mismo, siguiendo con la sabiduría del *Zohar*, cuando en el libro sagrado se menciona el tema del habla (la palabra) y el aliento (aire), se hace en función del acoplamiento que hay entre ellos: uno no subsiste sin el otro. Dios utilizó su boca para nombrar, por eso la humanidad nomina los objetos del mundo desde esa cavidad anatómica: “Vengan y vean. Con el habla y con el aliento juntos fue hecho el mundo, como está escrito: “Por la palabra de Yahveh fueron hechos los cielos, por el soplo de su boca toda su mesnada” (*Salmos* 33:6)”.¹¹⁷

Otra de las consideraciones de este cuarto elemento es que *Ruaj* en hebreo quiere decir aire, por tanto al ser *Resh* (ר) la letra con la que inicia dicha palabra, por excelencia la hace merecedora del viento: con *Resh* se migra de la tierra al cielo.¹¹⁸ Así, otra de las letras que contiene rasgos eólicos es *He* (ה) porque en ella moran todas las combinaciones de las letras: *He* está presente en la marcha del Génesis.¹¹⁹ La razón por la que en esta grafía se

¹¹⁶ *Op. cit.*, ed. E. Cohen y trad. A. Castaño..., p. 33.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹¹⁸ F. Weinreb, *Idem*. Disponible en: <http://www.madregot.com/AlefBet.htm>

¹¹⁹ R. A. Shlezinger, *op. cit.*, p. 93.

encuentran todas esas mixturas es porque *He* fue la predilecta de *YHVH* para formar su nombre. Entonces, si esta grafía predomina en el nombre del Omnipotente que es el sopleo divino, en automático *He* es la insuflación de vida. Por ende, expuesto lo anterior, la prueba del aire en Cagliostro podría ser la sujeción del mago al hálito de vida, es decir, a la palabra inventora necesaria para el creacionismo huidobriano.

Por último, la prueba concerniente a la carne no es más que la confirmación de la vida ascética del mago. En ella el protagonista debe vencer sus instintos sexuales ante un grupo de féminas desnudas que le danzan y acarician el cuello: “Es imposible soñar rostros y cuerpos más hermosos. Ni los pinceles del opio ni el éter podrían pintar tales bellezas extrahumanas”.¹²⁰ Pese a la dificultad de las primeras cuatro pruebas, Cagliostro confesó que ésta fue la más compleja porque tuvo que dominar sus apetencias terrenales. Esta afrenta es muy parecida al relato de Mircea Eliade, explicado en el primer capítulo, que trata sobre los días de castidad que debían guardar los herreros para ir en busca del oro en los mantos subterráneos: si un herrero hacía caso omiso a la pureza, el metal áureo se escondía, según la creencia. Finalmente, superadas las cinco pruebas, el sumo sacerdote egipcio lo condujo a la efigie de Isis y las fuerzas cósmicas le revelaron el secreto. ¿Cuál era aquel secreto? Vicente Huidobro no evidenció cuál era ese misterio al descubierto, pero a partir de lo que he venido dilucidando, puedo conjeturar que la intención del creacionista de arrojar signos alquímicos y cabalistas fue con la finalidad de anunciar que dicha información oculta era la palabra mágica, mística, destructora y regeneradora presente en el primer eco que sigue prolongándose en el éter. Por ello, de acuerdo a lo anterior, Francisco García Bazán apunta que el conocimiento de lo alto, más la práctica del lenguaje mágico, provocan que el ser

¹²⁰ V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 132.

humano se despoje de los males y la mortalidad;¹²¹ así, bajo esta tónica, el Cagliostro huidobriano se desprende de las ignominias humanas y por eso le son dados los poderes del lenguaje y la creación.

Así pues, las manifestaciones más relevantes que encontré sobre la alquimia y la cábala en cuanto al génesis de la palabra en *Cagliostro* son las que señalé con sus respectivas citas. Es evidente que el lector va a encontrar más signos ocultistas fuera de la delimitación de la investigación y es ahí donde el estudio de la obra se enriquece. Hacia el final de la novela-film, Vicente Huidobro deja un cierre abierto, quizás porque entre sus proyectos cinematográficos o literarios haya sido producir la segunda parte del *film*.

El desenlace está plagado de incertidumbre porque el personaje se comenzó a ver implicado en controversias por los milagros que realizaba, aunada a la inesperada autoaniquilación de su esposa Lorenza que lo deja con corazonadas de insensatez, pero a la vez de convencimiento y esperanza porque cree que puede revivirla con sus brebajes místicos, la palabra, el *pneûma*, la piedra filosofal, el elixir de la vida, el *vita mortis* y demás artilugios ocultistas para llevar a cabo la resurrección tal como lo hizo con su Lázaro, pero ahora lejos de Francia, junto a su asistente Albios y el cadáver de su esposa en brazos. Es por eso que Vicente Huidobro decidió dramatizar aún más la escena con Cagliostro huyendo en su carroza halado por caballos furibundos, atravesando nuevamente la selva que esconde signos cabalísticos, la misma selva enigmática que apareció en el inicio. Atrás de él, su hogar se consume en llamas, se quema todo rastro y el incendio anuncia otro comienzo en la vida de Cagliostro y acompañantes: “¿Qué pasó después? ¿A dónde fue a refugiarse? ¿Pudo vencer a la muerte? ¿Vive aún con los suyos en alguna parte?”¹²² Al final, la serie de

¹²¹ Cf. *op. cit.*, p. 58.

¹²² Cf. *Cagliostro*. España: Grupo Anaya, 1993. p. 135.

posibilidades y los cuestionamientos se abren como rizomas que crecen y solo la historia puede juzgar a Vicente Huidobro y su osada acción de revivir a Cagliostro con la palabra creadora y potenciadora.

Conclusión

Vicente Huidobro fue y sigue siendo un escritor contundente e importante en la literatura latinoamericana, no solo porque se atrevió a teorizar sobre la palabra y el acto poético, sino porque tuvo la capacidad de observar, seleccionar y engullir el mundo y su naturaleza, para luego procesar todos esos elementos en su propio Génesis. Los hallazgos del poeta creacionista son un indicador de que las ciencias exactas y protociencias son muy significativas para él y su creación literaria porque explican el firmamento desde la intuición del espíritu, la divinidad, la abstracción y lo incognoscible. Huidobro destapó al poeta como equivalente demiúrgico al que le es dable elaborar una realidad alterna con la pronunciación de la palabra, materializando lo nombrado en escritura, tal como lo hace la cábala desde el *Sefer Yetzirah* y las enseñanzas del *Zohar*. Tal acepción también es interpretada por la alquimia con el *pneûma*, cuyo soplo es la simbolización del Verbo que ocasiona el caos y el desorden, una energía nacida desde lo más recóndito del *Ein Sof*.

Los elementos y símbolos ocultistas en la obra huidobriana no hubieran sido posibles de no ser porque el escritor incursionó en las vanguardias y en la masonería. Su militancia en grupos de hermandad fraterna le dieron reconocimiento en los círculos intelectuales y políticos latinoamericanos; su crecimiento como esteta se fue dando a la par de dichas participaciones. A Huidobro no se le puede entender sin el sol naciente de la palabra sacra y fundadora vinculada a la cábala, la alquimia y las ciencias ocultas en general, por ello el título de este trabajo de investigación alude al nacimiento de la misma. Pero, ¿por qué *el génesis* y no *la génesis*? Desde mi perspectiva, anteponer el artículo femenino resta importancia a mis intenciones de hallar respuestas certeras sobre el lado oculto del *logos*. *La génesis* y *el génesis*

no tienen el mismo significado: la primera expresión está relacionada a la causalidad de algo (origen o motivo de inicio), mientras que la segunda indica el primer libro del *Pentateuco*, el cual explica la cosmogonía creada por una entelequia. Sin embargo, *el génesis* es el más conveniente para mi objeto de estudio porque se habla del creacionista apegado al *Génesis*, llámese Vicente Huidobro o Cagliostro, quienes con una palabra insuflan a la muerte o provocan que lo inimaginable tenga nombre y ocupe un lugar en el espacio.

La hipótesis rectora de esta investigación consistió en demostrar si la novela-film *Cagliostro*, valiéndose de recursos poéticos y ocultistas, impulsó una creación autónoma con elementos alquímicos y cabalistas, sabiendo que para el esoterismo y el creacionismo la palabra es un colisionador de átomos que da pie al lenguaje ordenado. El cuestionamiento fue: ¿hay en la propuesta creacionista de Huidobro —o más amplio, en su poética— un fondo alquímico y cabalístico? Si la respuesta es afirmativa, ¿cómo es y qué significa ese fondo en la propuesta estética de un poeta latinoamericano de vanguardia? Las respuestas se fueron uniendo en una suerte de crucigrama.

Por tanto, para llegar a la médula fue necesario desarrollar un primer capítulo de corte histórico sobre el surgimiento de la alquimia y la cábala, así como la introducción del ocultismo en la literatura del siglo XIX en Europa y América Latina. En esta primera parte consideré necesario partir de definiciones etimológicas, para después dimensionar que la cábala y la alquimia buscaron el eslabón perdido y la formación de la materia. Asimismo, encontré que la intención de los adeptos alquimistas no era únicamente convertirse en científicos, sino también en ascetas. La aparente paradoja de unir fe y razón hizo de la alquimia un conocimiento completo porque además de brindar avances a la química moderna, explotó los atributos de la naturaleza. En esta tesitura, la cábala —a diferencia de la

alquimia— no ambicionó ser una ciencia, sino una tendencia totalmente mística que daba cuenta de la existencia de una abstracción progenitora, la más antiquísima de todas: la palabra fundadora, útil para integrar y dar movimiento al universo.

De estas dos sapiencias extraje los principales ejes rectores que llevaron el hilo conductor de la investigación: la *analogía* o *correspondencia*, la cual consistió en hallar los nexos y semejanzas entre un objeto y otro, a modo de establecer los equivalente entre el mundo real y el mundo imaginado. Sobre este concepto, la alquimia y la cábala son similares. En cuanto al *sentido de totalidad* o *unidad*, ambos esoterismos integraron sus creencias en razón de abarcar el Todo con algún recurso tangible o intangible, en relación con el *absoluto*.

En el caso de la alquimia, la pieza fundamental que comprende todas esas estimaciones es la piedra filosofal porque convertía cualquier metal en oro, pero no solo eso, con ella también se lograba la preparación del elixir de la vida, el *vita mortis*, la curación de enfermedades y un extenso etcétera de milagros inauditos. Con los filósofos griegos, esa *totalidad* y *absolutismo* se encontró en los *lógoi spermatikoi*, semilla naciente del *logos*, es decir, el habla, el razonamiento, la palabra oculta en el pensamiento de Dios.

Otros de los principios básicos que contienen los conceptos enunciados y que son aplicables en la alquimia y la cábala son los cuatro elementos primordiales: agua, aire, fuego y tierra, ya que a partir de ellos emanaron los metales y todo cuanto existe. En la cábala, los entes que conservan esas características son las letras del alfabeto hebreo, las cuales también están ligadas a los cuatro elementos anteriormente expuestos: cada letra posee entidad, nombre, valor numérico y significado místico. El conjunto de las grafías cuentan la historia del prelude cósmico a través de las ramificaciones del Árbol Sefirótico, síntesis de los atributos o emanaciones de Yahveh.

Por su parte, los efectos de *transformación* o *transmutación* son facilitados en la alquimia y la cábala, ya que cambian el estado inicial de la materia: una con procesos que aceleran la producción de la *natura* y la otra con la combinación infinita de letras sacras para inaugurar algo nuevo. Sin embargo, para que la obra acabada e inanimada funcione es menester que un hálito enérgico y pacífico provenga de un confín desconocido y le dé movimiento a las aguas y los cielos inertes. El soplo del que hablo es el *pneûma*: fuego sagrado del espíritu divino que desciende para dotar de vida a sus criaturas. Ese don conferido solo a algunos adeptos, ocasionó que el alquimista se asumiera como dios diminuto, al igual que el poeta creacionista, mientras que el cabalista alababa la potestad del Creador.

Las directrices ocultistas de la alquimia y la cábala mencionadas fueron cultivadas por escritores románticos europeos porque incursionaron en la francmasonería, puesto que poseían mayor capacidad de comprensión debido a su sensibilidad. El siglo XIX podría considerarse el periodo nodal para la compenetración e identificación de la literatura con el ocultismo por el tratamiento de la melancolía, la nostalgia, la soledad y la meditación filosófica. Los románticos comenzaron a buscar la *unidad*, el *absoluto*. Posteriormente, los simbolistas o *les poètes maudits* retomaron esos conceptos. Como cité en el primer capítulo, el poema “Correspondencias” de Charles Baudelaire o “Vocales” de Arthur Rimbaud comprimen todas esas directrices explicadas. En este tenor, habría también que aclarar que la *imaginación* es considerada parte de la distinción esotérica porque por medio de ella se ingresa a estados del alma que a la razón no le es permisible. El conocimiento espiritual era indispensable en los poetas porque les dejaba ver más allá de lo aparente: los románticos y simbolistas eran los místicos del *logos* y los videntes renovados. De esta manera, en América Latina, las nociones ocultistas entraron a la región a causa de los viajes de escritores hacia el

contienen europeo. La primera manifestación se dio en el modernismo rubeniano, ya que Rubén Darío se inició en la masonería mientras residía en España. Los vates modernistas siguieron la línea del nicaragüense y comenzaron a unirse a logias, para ese entonces dominantes en los círculos intelectuales y artísticos latinoamericanos.

El enfoque del segundo capítulo estuvo encausado a localizar el clamor esotérico en las vanguardias, mismas con las que tuvo contacto Vicente Huidobro. En el futurismo, pese al imperante discurso tecnológico y combatiente, parecía que las proclamas no arrojaban ninguna impronta ocultista, pero conforme fui avanzando en la revisión de los variados textos programáticos, descubrí que el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* contiene el dejo estético de la palabra y la exoneración de toda atadura clásica: la intuición del lenguaje desde la condición infinitiva del verbo permitía que la palabra captara naturalmente su esencia y cadencia. Además, el futurismo se sirvió de *analogías* para apropiarse de artefactos tecnológicos en los que dejó caer el hálito de la humanización.

En el cubismo, movimiento vanguardista más afín al creacionismo huidobriano, ocurrió algo particular: la creación fue vital. Cubicar era la acción de inventar realidades paralelas alejadas de la mimesis. Desde la perspectiva literaria, Huidobro y el cubismo desarrollaron los caligramas, el texto-imagen encapsuló la máxima expresión palabrística de la cábala porque en ellos trascendió la expresión oral y escrita. Con los caligramas, el poeta cubista o creacionista se condecora como escultor o autor de algún *golem* de barro. Otra forma de interpretar los principios ocultistas en el cubismo, pero ahora en el terreno pictórico, es la que se encuentra en el manifiesto de *La pintura cubista*: Guillaume Apollinaire postulaba que las artes plásticas lograron decodificar los signos de la *madre natura* para

usarlos a su favor. En las obras plásticas y visuales están inmersas la unidad, la verdad y la pureza. El fin último del cubismo era *transformar* y explorar desde el espíritu.

Por su parte, el surrealismo fue, por así decirlo, la vanguardia más aleccionada en el esoterismo porque tuvo a su favor propiedades que la hicieron más proclive a la teosofía, la magia, la cábala, la alquimia, el espiritismo, entre otros, pero el rasgo ocultista que definitivamente considero decisivo es el manejo de la *imaginación* conjugada con el proceso creativo de la vigilia, el inconsciente y los sueños. Así, la escritura automática de André Breton surgió de ese proceder: la redacción involuntaria mística de frases al azar revelaba los secretos del pensamiento encontrando *correspondencias* con el mundo real y objetivo. Por tanto, la cábala y el surrealismo coinciden en que la técnica más efectiva del universo es el tejido que se hace con palabras.

Ahora, aterrizando esas ideas ocultistas en la vanguardia creacionista, pude percibir que Vicente Huidobro procesó bien toda esa información en sus manifiestos, entre ellos: *Arte poética*, *Non serviam*, *La creación pura*, *El creacionismo*, *La poesía*, *Época de creación* y *El arte del sugerimiento*. Es menester evocar que el verdadero núcleo de su movimiento estuvo basado en creencias de la región sudamericana, ya que un viejo poeta indígena aymara le reveló que el poeta debe hacer que los elementos de la naturaleza tomen vida propia en la poesía, como si tuviese el poder divino en el vértice de la lengua: el cantor lírico es el puente entre el sistema-mundo y el sistema-creado. De este modo, al estudiar los textos programáticos seleccionados por acoplarse más al sendero esotérico, el lector nota que Huidobro confeccionó una corriente latinoamericana alejada del acto mimético; no describía, sugería los signos para que el lector se descubriese a sí mismo: efecto catártico; adjudicación de la naturaleza, tal como lo hicieron los alquimistas en la intimidad de su laboratorio y la

asimilación del aliento derivado en un seguimiento lingüístico. Los manifiestos creacionistas ostentaron la palabra como dislocación en la concreción de la realidad convencional. El desborde palabrístico en el creacionismo fue la insignia que acercó al poeta al lenguaje genesiaco, pero con toque humorístico, a veces. Vicente Huidobro era conocido por su socarronería y esa misma personalidad fue impregnada sutilmente en su obra.

Si los cabalistas fueran poetas, seguramente serían creacionistas, porque desde la visión de dicha vanguardia, la palabra articulada crea y toma forma en la escritura. Para los seguidores de la cábala, el nombre verdadero de Dios, que vendría siendo la verdadera poesía, se encuentra en el sonido de la inhalación y exhalación de la respiración. Por eso la palabra deviene de esa fuerza utilizada para aspirar el aire circulante en el ambiente que al ingresar al cuerpo del poeta, se llena de subjetividad, y cuando este decide pronunciarla, sale cargada de divinidad y potencia creadora. De ahí que los cabalistas, creacionistas y alquimistas sientan fascinación por el mundo que crece en el interior. La poesía creacionista es el *bereshit* del *Génesis* y la piedra filosofal porque en ella se encuentra una parte de la narración de los prodigios del mundo y una fracción de la verdad histórica y absoluta. Es por eso que el ingenio de Vicente Huidobro tuvo eco no solo en la literatura chilena, sino en el resto del continente porque mostró el sentir latinoamericano en su relación con la naturaleza, desde la flexibilidad y la creatividad ocultista del lenguaje.

Finalmente, en el tercer capítulo trato la obra que motivó la hechura de esta tesis. La razón por la que decidí abordarla en el último apartado fue porque primero consideré pertinente conocer los antecedentes y la definición de la alquimia y la cábala, para extraer de ahí las directrices que me servirían en el análisis de la novela cinematográfica. Localizados los conceptos tomé la determinación de aplicarlos a la generalidad de la vanguardia

creacionista, para después aterrizar en la producción literaria más esotérica de todas quizás, de Vicente Huidobro: la novela-film *Cagliostro*.¹

La influencia ocultista es crucial en la novela-film *Cagliostro*. Comienza desde que Vicente Huidobro se identifica con el médico siciliano Giuseppe Balsamo. Es curioso cómo el autor traza toda una red de encuentros con mujeres videntes que le desvelan que en su vida pasada fue un hombre sabio, conocedor de los conocimientos secretos, hasta que una de ellas le dice que en él ha renacido Cagliostro. Desde ese momento, el escritor comienza a indagar sobre el alquimista. Su delirio y obsesión con el personaje fue tan penetrante que hizo del mago su *alter ego*. De modo que, en la comparación entre el escritor y el mago, se halla la *correspondencia* y el acto creacionistas inaugural porque el poeta hace de Cagliostro su primer Adán de arcilla roja o su Lázaro, a quien insufla por medio de la palabra creadora. Otra de las manifestaciones creacionistas y ocultistas sostenida en la novela es la apropiación de los espacios, exhibición de locaciones nuevas: “Grandes nubes negras y llenas como vientres de focas sobrenadaban en los vientos mojados en dirección hacia el oeste, guiadas por hábiles aurigas. De cuando en cuando el lanzazo de un relámpago magistral vaciaba sobre la angustia de nuestro panorama la sangre tibia de una nube herida”.²

Otro elemento esotérico en la novela visual es la portada original del libro, la cual ostenta *el sentido de totalidad* o el *absoluto* porque en la imagen se sintetiza el relato. Los símbolos que aparecen rodeando a Cagliostro tienen razón de ser en el desarrollo de la narración, especialmente en la parte de las cinco pruebas concernientes al aire, la tierra, el agua, el fuego y la carne. En ellas, están vaciadas casi todas las directrices de estudio, aunque

¹ Sobre esto, quisiera abrir un breve paréntesis para exponer que, probablemente, la última novela del chileno *Sátiro o el poder de las palabras* (1939), también tiene algún vínculo cercano con las reflexiones del *logos*, piedra angular de la presente investigación.

² V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli..., p. 65.

específicamente la de la *transformación*, porque el nigromante debe vivir tales experiencias para *transmutar* su condición mortal a la de un profeta milagroso. La prueba de la tierra representa la fertilidad; la del fuego es sinónimo de destrucción y renacimiento; la fase del agua es la más polisémantica y multifacética porque es un elemento versátil: se convierte en estado líquido, sólido y gaseoso, por tanto, es la prueba de la purificación más efectiva; la del aire es la figuración del Árbol Sefirótico por el anillo del que pende Cagliostro, o bien, el representamen del nombre de *YHVH* porque es *pneûma*, hálito vivificador; por último, la prueba de la carne funge como reto afirmativo de la tentación.

A lo largo de la novela cinematográfica se ven los símbolos y elementos ocultistas, la mayoría de las veces presentes de manera sugerente. Con *Cagliostro*, Vicente Huidobro canaliza su ímpetu de pequeño Dios, asienta que con la palabra no solo es posible arrojar el *logos* hacia el vacío para que nuevas galaxias florezcan y evolucionen, sino que también hace resucitar a los muertos del polvo. De ahí que para el escritor chileno, la palabra sea la partícula mágica en la que cabe toda la sabiduría de los siglos porque a partir de ahí se vuelve mago, brujo y Cagliostro.

Bibliografía

Bibliografía directa

HUIDOBRO, Vicente, “Japonería (Triángulo Armónico)”, *Musa joven*. 6 (1912), 43.

Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0011244.pdf>

_____. *Pasando y pasando*. Chile: Imprenta y Encuadernación Chile. 1914.

_____. *Mirror of a mage*. United States: Houghton Mifflin Company. 1931.

_____. “Nota de la edición original”, *Cagliostro*. Chile, Editorial Zig-Zag, 1934.

_____. “La poesía contemporánea empieza en mí”, *La Nación*. 28 de mayo de 1939.

_____. “Cuestionario a Vicente Huidobro (De sus papeles inéditos)”, *Pro-Arte* I, 25.

1 de enero de 1945.

_____. “Conversación con el poeta Huidobro”, *Alta marea*. Otoño 1982.

_____. *Cagliostro*. España, Grupo Anaya. 1993.

_____. *Altazor*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2009.

_____. *Cagliostro*. España, Cátedra, 2009.

_____. *Manifiestos*. Chile, Editorial Mago. 2009.

_____. *Poesía y creación*. España, Fundación Banco Santander. 2012.

Bibliografía crítica

BAJARLÍA, Juan Jacobo. *La polémica Reverdy-Huidobro: origen del ultraísmo*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Devenir. 1964.

CASTRO Morales, Belén. “Los horizontes abiertos del cubismo: Vicente Huidobro y Pablo Picasso”, *Anales de literatura chilena*, 9 (Junio 2018), 149-167.

CEBRIAN López, Macarena y CASTRO Morales, Belén (eds). *Vicente Huidobro. Escrito sobre las artes*, Chile, Universidad Católica de Temuco y Origo Ediciones. 2017.

CRUCHAGA Santa María, Ángel. “Conversando con Vicente Huidobro”, *El Mercurio* (Suplemento Ilustrado). 31 de agosto de 1919.

DE COSTA, René. *En pos de Huidobro. Siete ensayos de aproximación*. Chile, Editorial Universitaria. 1980.

_____. *Huidobro: los oficios de un poeta*. México, Fondo de Cultura Económica. 1984.

_____. *Poesía*. Madrid, España, Ministerio de Cultura. 1989.

DURAND, Regina. “El rol del poeta en el mundo que se plasma” (entrevista a Vicente Huidobro), *La Nación*. Santiago de Chile. 24 de agosto de 1941.

FLORES, Ángel. “A High-Speed Cagliostro”, *New York Herald Tribune*. 19 de noviembre de 1931.

GARCÍA-HUIDOBRO, Vladimir. “Huidobro, mi padre”, *Qué pasa*, 1657 (2003), 70-72.

GOIC, Cedomil. *La poesía de Vicente Huidobro*. Chile, Ediciones Nueva Universidad. 1974.

_____. “Sin Huidobro no hay poesía actual”, *El Sur*. 12 de octubre de 2003.

Disponible en:

http://www.coleccionesdigitales.cl:1801/webclient/StreamGate?folder_id=0&dvs=1540476069670~17&#search=%22cedomil%20goic%22

JARA, Ximena. “Hijo de Vicente Huidobro”, *El Mostrador*, 10 de enero de 2006. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/vh130106.htm>

LASTRA, Alfredo. “Vicente Maestro Masón”. *Revista Occidente*, 432 (2013), 14-19.

MILLARES, Selena. *Poetas de Hispanoamérica*. Madrid, España, McGraw Hill. 1997.

_____ (ed). *En pie de prosa. La otra vanguardia hispánica*. Madrid, España, Iberoamericana. 2014.

MONTES, Hugo. “Rasgos clásicos del creacionismo”, *Revista chilena de literatura*, 22 (1983), 129-137.

MORELLI, Gabriele. *Vicente Huidobro. Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan Larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947*. España, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. 2008.

ROMO Sánchez, Manuel. “Vicente Huidobro en la masonería”. *Archivo masónico*. 42 (2017). Disponible en:

<https://romosanchez.files.wordpress.com/2017/06/archivo-masc3b3nico-nc2b042.pdf>

ROJAS Piña, Benjamín. *Vanguardias y novelas en Vicente Huidobro*. Chile, Editorial Cuarto Propio. 1996.

Bibliografía auxiliar

AROMÁTICO, Andrea. *Alquimia. El secreto entre la ciencia y la filosofía*. España, Ediciones Grupo Zeta. 1998.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Caligramas*, trad. Rodríguez Galvis, Nicolás. Colombia: IDARTES. 2014.

ASIMOV, Isaac. *Breve historia de la química. Introducción de las ideas y conceptos de la química*. España, Alianza Editorial. 2003.

AZCUY, Eduardo Antonio. *El ocultismo y la creación poética*. Argentina, Editorial Biblos. 2013.

- BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. España, Cátedra. 2006.
- BECKER, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. México, Océano. 2000.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Editorial Porrúa. 2010.
- BEUCHOT, Mauricio. *Hermenéutica, analogía y ciencias humanas*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. 2014.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao, España, Desclée de Brouwer. 1999.
- BOROVICH, Beatriz. *La Cábala*. Buenos Aires, Argentina, Lumen. 2006.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. España, Ediciones Península. 1995.
- CHAVES, José Ricardo. “Magia y ocultismo en el siglo XIX”. *Acta poética*, 17 (1996), 291-325.
- CHAVES, José Ricardo. *Eros y el ocultismo en la literatura romántica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. 2005.
- _____. “El ocultismo y su expresión romántica”. *Acta poética*, 29 (2008), 101-114.
- _____. *México heterodoxo. Diversidad religiosa en las letras del siglo XIX y comienzos del XX*. México, Bonilla Artigas Editores. 2013.
- CLARO, Andrés. *La inquisición y la cábala. Un capítulo de la diferencia entre la ontología y el exilio*. Santiago, Chile, Ediciones LOM. 2009.
- COHEN, Esther (ed. y pról); Castaño, Ana (trad). *El Zohar*. México, Consejo Nacional para las Culturas y las Artes. 1994.
- COHEN, Esther (ed). *Cábala y deconstrucción*. México, UNAM. 2009.
- _____. *Con el diablo en el cuerpo*. México, Penguin Random House. 2018.
- D’ANGELO, Paolo. *La estética del romancitismo*. España, Visor. 1999.

- DE GÉRIN-Ricard, L. *Historia del ocultismo*. España, Luis de Caralt Editor. 1976.
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. España, Alianza Editorial, 2000.
- DEPETRIS, Carolina. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. España, UAM Ediciones. 2004.
- DUROZOI, G y LECHERBONNIER, B. *André Breton. La escritura surrealista*. España, Ediciones Guadarrama. 1976.
- ECO, Umberto. *Entre mentira e ironía*. España, Editorial Lumen, 2000.
- ELIADE, Mircea, *Herreros y alquimistas*. España, Alianza Editorial. 1983.
- FAIVRE, Antoine. “El esoterismo cristianos de los siglos XVI al XX”. *Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes*, vol. 2 (Henri-Charles Puech, Dir). España, Siglo XXI Editores. 1987.
- FAUCHEREAU, Serge. “Mi itinerario (no ejemplar)”, *Rumbos actuales del ocultismo*. Argentina, Editorial Rodolfo Alonso. 1978.
- FORCANO, Manuel (ed. y trad). *Libro de la Creación*. España, Fragmenta Editorial. 2013.
- FULCANELLI. *Las moradas filosóficas*. España, Plaza & Janés. 2000.
- GARCÍA Bazán, Francisco. *La religión hermética. Formación e historia de un culto de misterios egipcios*. Argentina, Editorial Lumen. 2009.
- GARCÍA Morente, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía*. México, Editorial Época. 1989.
- GAVILÁN M, Ismael. “Caracterización de la Generación del 38: tres poéticas y contexto”. *Cyber Humanities*, 37 (2006), Universidad de Chile. Disponible en:

http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D18484%2526ISID%253D646,00.html

GEBELEIN, Helmut. *Secretos de la alquimia*. España, Robinbook. 2006.

HARRISON, Michael. *Cagliostro*. Argentina, Editorial Juventud Argentina. 1946.

HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. España, Trotta Editorial. 2009.

HENRÍQUEZ Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica. 1954.

HOBBSAWN, Eric. *Age of extremes. The short twentieth century 1914-1991*. Argentina, Crítica. 1998.

HUTIN, Serge. *Las sociedades secretas*. España, Siruela. 2008.

IDEL, Moshe. *Cábala. Nuevas perspectivas*. México, Fondo de Cultura Económica. 2006.

JONAS, Hans. *La religión gnóstica. El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*. España, Ediciones Siruela. 2000.

ÍÑIGO Fernández, Luis E. *Breve historia de la alquimia*. España, Ediciones Nowtilus. 2010.

KANTERS, Robert; AMADOU, Robert. *Antología del ocultismo*. España, EDAF. 1976.

KAUFFMAN y CHIERPIN. *Historia filosófica de la franc-masonería*. México, Editorial Masónico. 1958.

LARREA López, Juan Félix. *Modernismo y teosofía. Viriato Díaz-Pérez*. España, Libertarias/Prodhufi. 1993.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; LUC-NANCY, Jean. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Argentina, Eterna Cadencia Editora. 2012.

LAITMAN, Michael. *Cabalá para principiantes. Una introducción a la sabiduría oculta*. España, Ediciones Obelisco. 2011.

- LÓPEZ Castellón, Enrique. *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. España, Ediciones Akal. 1999.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. “El artista y la época”. *Amauta*, 3 (1926), 3-4.
- MARINETTI, Filippo Tomas. *El futurismo*. Disponible en:
http://webdelprofesor.ula.ve/humanidades/belfordm/materias/corrientes_y_movimientos_literarios_contemporaneos/textos_de%20lectura/Marinetti%20Filippo%20-%20El%20Futurismo.pdf
- MARTÍN-ALBO, Miguel. *La masonería. Logias, rituales y símbolos de la hermandad*. España, LIBSA. 2015.
- MCCALMAN, Iain. *Cagliostro: el último alquimista*. España, Ares y Mares. 2004.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. España, Seix Barral. 1990.
- PIZARRO, Ana. *Sobre Huidobro y las vanguardias*. Chile, Editorial Universidad de Santiago. 1994.
- PLOTINO. *Enéada VI*, t 3. España, Gredos. 1998.
- PRIESNER, Claus y FIGALA, Karin (eds). *Alquimia. Enciclopedia de una ciencia hermética*. España, Herder. 2001.
- RAMA, Ángel. “Las dos vanguardias latinoamericanas”, *Maldoror*, 9 (1973), 58-64.
- RIMBAUD, Arthur. *Poesía completa*. España, Ediciones 29. 2003.
- RUBIO, Leónidas. “Ocultismo en la poesía chilena”, *Ciudad de los Césares*. 79 (Marzo-mayo 2007), 37-42.
- SADOUL, Jacques. *El gran arte de la alquimia*. España, Plaza & Janes Editores. 1975.
- SCHOLEM, Gershom. *Los orígenes de la cábala I*. España, Ediciones Paidós. 2001.
- _____. *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI Editores. 2008.

- _____. *Zohar. El libro del Esplendor*. México, Editorial Oriente. 2014.
- SILVA Mascuñana, Luis. *Alquimia. Tras la piedra filosofal*. España, Glyphos. 2012.
- TAYLOR, F. Sherwood. *Los alquimistas. Fundadores de la química moderna*. México, Fondo de Cultura Económica. 1957.
- SHLEZINGER, Rabí Aharón. *Numerología y cábala*. Madrid, España, Ediciones Obelisco. 2010.
- TRISMEGISTO, Hermes. *El Kybalion*. España, EDAF. 2009.
- WARNKEN, Cristián. “Eduardo Anguita en la Generación del 38”. *Letras*, 2004. Proyecto dirigido por Luis Martínez S. Fecha de consulta: 15 de octubre de 2018. Disponible en: <http://www.lettras.mysite.com/ea060504.htm>
- WEINREB, Friedrich. *Buchstaben des Lebens*, Alemania, Thaurus Verlag. 1990. Disponible en: <http://www.madregot.com/AlefBet.htm>
- YATES, Frances A. *Giordano Bruno y la tradición hermética*. España, Editorial Ariel. 1983.

Anexos

Anexo 1



Montaña Sainte-Victoire (1904), Paul Cézanne



Casas en la colina, Horta de Ebro (1909), Pablo Picasso.

Anexo 2

Reseña sobre *Cagliostro* de Ángel Flores para el *New York Herald Tribune Books*.

NEW YORK HERALD TRIBUNE BOOKS, SUNDAY, N

A High-Speed Cagliostro

THE MIRROR OF A MAGE
By Vicente Huidobro . . .
Translated by Warro B. Wells . . . *Boston: Houghton Mifflin Company* . . . \$2.50.

Reviewed by
ANGEL FLORES

HUIDOBRO left Chile in 1916. Like most South Americans, he had two fatherlands: his own, and France. When he settled in war-torn Paris he had not accomplished much; he was just a sweet-talking imitator of the Ruben Dario family. An anachronistic poet appeared the homely bard from the enlightened capital. Nobody seemed to care about pale prisoners, dying exiles, and faded roses in a season when grenades and bombs had become so permanently ubiquitous and convincing. Nevertheless, Huidobro insisted on making history. He began to study the poets of the hour. Soon he discovered Pierre Reverdy. His liking became decidedly exasperating—but how he hated to have to imitate Reverdy! Under the circumstances, the only plausible thing for him to do was to prove that he had anticipated and influenced Reverdy. And so he published, duly ante-dated, a playlet containing six poems. A "humorous" scandal followed, punctuated by manifestoes, little-magazines squabbles, challenges, duels.

Thus, during the exciting days of cubistic gestures, Huidobro made his entrance into contemporary literature under the double appellation of "Foot" and "Master." Even now, after the truth about the Huidobro versus Reverdy case has been thoroughly cleared, one can not help admiring the Chilean's clever postulatory stunt. His release put him on the literary map, and when he went for a rest to quiet Madrid, he met many good poets willing to call him "Master." Thus, if he failed to be accepted as the founder of French "creacionism" he became at least the undisputed founder of Spanish "ultrairam," and even today his poems and pupils' exercises can be placed next to Cummings's tulips and chimneys.

Recently Huidobro has turned to prose fiction. In his "Portrait of a Paladin," dedicated to Douglas Fairbanks, he so modernized and jazzed the legend of the old that Humbert Wolfe ticklishly and praisingly classified it as "a delicious rhodomontade." Today with "The Mirror of a Mage" fragmentarily published in advanced reviews in 1921-22, one feels that Huidobro has brilliantly succeeded in finding both a subject and a valid application of his literary method.

"The Mirror of a Mage" is a "visual" novel about Cagliostro. Imagine a mixture of "Futurism" and "Tribism," a romantic wind fraught with weirdness and incantatory grace, savagely illumined by supernatural flashes and cinema transitions. Huidobro presents a powerful magician, initiated in and conversant with the mysteries of life and death. His miraculous hands cure the sick and resurrect the dead, his magnetizing eyes change the flight of pigeons and stop runaway horses. From his laboratory he controls the France of Louis XVI, re-ordering at his will the course of history and the laws of Nature. But at last the heart of a woman becomes his Waterloo. His magic virtue may regulate the heart's metronome, the nature of its tempo and sound, but not its innermost essence.

To narrate Cagliostro's adventures, to express all these miracles and shifting moods, Huidobro has had to recur to the technique of motion pictures and to his early creationist-ultraist vocabulary. The modern reader finds himself at home with a novel absolutely free from the well-

known trappings and tricks of the old story-tellers. Here the waste-land in a new atmosphere, in a refreshing forest of striking symbols. Cagliostro makes his entrance in a tempest, "between two thunderbolts," his coach "clearing through the rain as if through cascades in the great plain of the tropics," the headlights "swaying from side to side like a drunken sailor's hat over the horizon." The reader is cautioned to step aside a pace or two lest he be besattered by the wheels of mystery. And from then on, the story begins to tremble as if under the iron shoes of galloping stallions.

Huidobro's sentence is singular, novel, scandalously modern. To illustrate fully its countless facets one would have to quote the entire volume. Yet, it is not all a matter of phrenology. The reader himself is constantly forced into the story, co-eductively invited to collaborate with the author. For instance, when the heroine appears, Huidobro does not burn the precious-to-all-novelists handful of adjectival fireworks. He only says: "Reader, think of the most beautiful woman you have ever seen, and then apply her beauty to Lorenza. As you and I may both agree ourselves a long description." Similarly, when the anticipated hour of illnesses comes, one is pushed through a wise shortcut: "It was a solemn night, a night which seemed to know its own importance in history. (Reader, take any novel, and read in it the description of any night in which a grave happening is about to take place. Then renounce this page!)" Huidobro is always on the qui vive, avoiding used clichés, ready to destroy meaningless platitudes: "The pigeon sped away like an arrow—rather, it would have sped like an arrow, were it not that this simile has been overdone."

The modern reader, exhausted by the all-too-popular, drawn-out introspective novels of the day, should turn immediately to this brief masterpiece, comparable to a stimulating cocktail were it not that its sparkling quality reminds one, rather, of an exquisite, juddish sustenance.

Anexo 3

París 11 de Diciembre 1931.³

Sr. Dn. Ángel Flores.

Estimado señor:

Acabo de leer en el New York Herald Tribune Books del 29 de Noviembre de este año de 1931 su artículo sobre mi libro “Cagliostro” traducido al inglés con el título de “Mirror of a Mage” por Mr. B. Wells. Mucho agradezco a Ud. las frases elogiosas y cordiales que Ud. consagra a mi obra, pero me veo obligado a rectificar dos frases equivocadas con que Ud. comenta su supuesto cambio de fechas que habría en uno de mis libros y el nacimiento del Creacionismo. Todo esto, supongo, según informaciones de Ud. ha tenido, informaciones falsas o interesadas que han sorprendido su buena fé.

Por esta razón me ve obligado a rectificar y a apelar a su caballerosidad y honradez de escritor para que publique esta rectificación.

1°. Es absolutamente falso yo haya antdatado una plaquette de poemas. Supongo que se refiere Ud. a “El espejo de Agua” que es la única plaquette de poemas que yo he publicado y que no contiene seis poemas sino diez, lo que me prueba que Ud. no la conoce ni la ha leído. Esa plaquette fue publicada en la fecha que lleva: 1916 y como Ud. dice lo contrario yo tengo derecho a pedir que presente Ud. las pruebas o las fuentes de información que lo hicieron caer en el error y acusarme de algo que yo considero grave. Ud. comprenderá que no puede hacer semejante acusación en el aire; hay que probarla.

³ Cc360 (carta inédita), *Archivo epistolario*, Fundación Vicente Huidobro, Santiago, Chile (presento la transcripción de la carta mecanografiada tal cual fue escrita por Vicente Huidobro).

Yo puedo permitirme ciertas bromas cuando se trata de cosas que no me interesan pero jamás en aquello que constituye el fondo de mi vida.

2°. El término creacionismo fue aplicado a mi poesía mucho antes de que yo viniera a Francia y jamás, ni antes ni después, ha sido aplicado por ningún crítico francés al Sr. Pierre Reverdy. Desafío a que se me muestre un solo artículo de algún escritor francés o alemán — que son los únicos que se han preocupado seriamente en la nueva poesía— en que se aplique a dicho poeta la designación creacionista que me aplican a mí. Esta designación fué aplicada al Sr. Reverdy por la primera vez en 1918 y solo por dos escritorisuelos de lengua castellana, dos enemigos míos que trataron por todos los medios de revolver las cartas, dos pálidos de envidia que no podían resignarse a que un poeta de su lengua hubiera figurado entre los iniciadores de un movimiento nuevo y creían satisfacer sus bajos instintos sacándome lo mío de mi bolsillo y poniéndolo en el bolsillo de otro. Posible, pero también muy ruin. Alguien ha afirmado que el hombre es biológicamente un animal ladrón, que robar constituye su mayor placer y que algunos no se atreven a echarse al bolsillo lo que se roban se contentan con echarlo al bolsillo de otros.

Lo curioso es que a los pocos meses ambos señores descubrieron su juego. El uno en España y el otro en Sud-América lanzaban su pequeña escuela literaria que no eran otra cosa que un mal plagio, opaco y desvaído del creacionismo y que por cierto nadie tomó en serio y en ambas murieron en estado de feto.

No tengo ni he tenido, como algunos otros, ningún interés en ser considerado maestro ni fundados de escuelas. Al contrario las etiquetas me son más bien antipáticas. Comprendo que para la comodidad de la crítica pueden a veces ser de utilidad, pero no me molestaría en aceptar disputas por semejante pequeñez. Si ahora lo hago es porque estoy

obligado a aclarar un punto, que toca no solo a la verdad histórica sino a mi honradez de escritor.

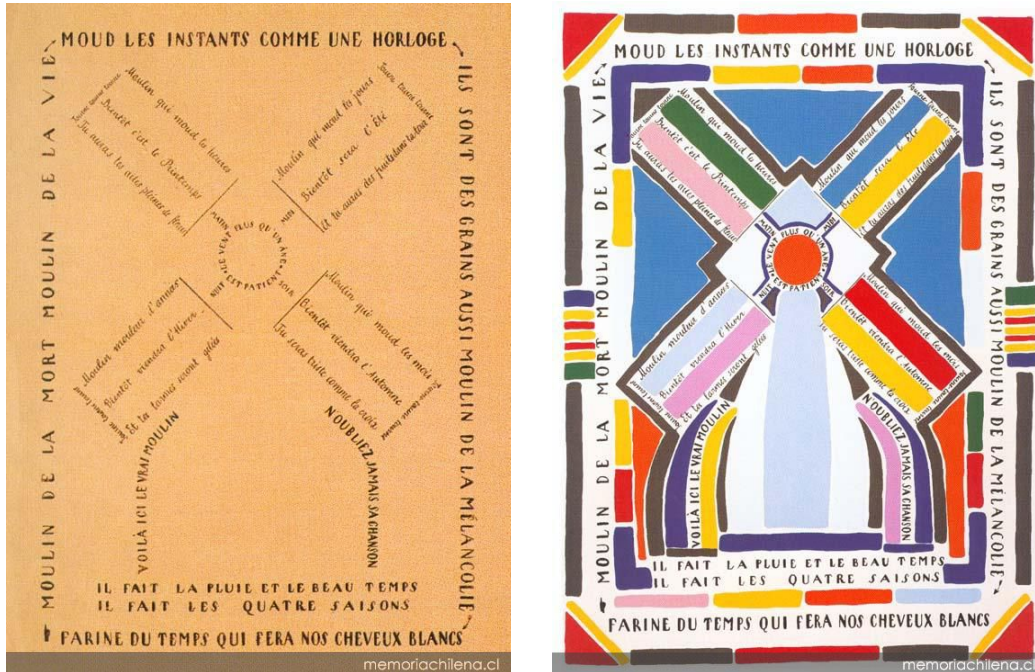
Nunca he negado el nombre de los poetas que tuvieron influencia en mi juventud literaria. Primeramente los grandes poetas del siglo de oro español, sobre todo Góngora y San Juan de la Cruz, luego algunos poetas franceses como Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. Tampoco he ocultado la influencia que ejerció más tarde en mi formación estética el pintor Juan Gris que fué más que un amigo, un verdadero hermano en mis primeros años de vida en Francia. ¿Y por qué había de negarlos? ¿Qué poeta, qué artista en su juventud no ha estado bajo la influencia de otros mayores que él, los cuales a su vez en su juventud se formaron en otros?. Todos hemos aprendido algo en alguien. No conozco el nombre de un solo artista al cual no se pueda señalar su filiación. Si niego a otros es porque en verdad no han ejercido ninguna influencia sobre mí. Y si acaso hubo un cierto parentesco espiritual —casi todos los artistas de una misma generación tienen ciertos lazos secretos de unión— eso solamente probaría que ellos tanto como yo tuvieron más o menos una misma formación en su primera juventud. Ahora que yo afirmo que si ese parentesco existió no duro más que un corto período de ocho a diez meses. Muy pronto mi poesía tomó su camino propio y ha ido diferenciándose cada día mas, volviendo a sacar sus fuentes en mis poemas anteriores no solo a mi llegada a Paris, sino anteriores a la plaquette “El espejo de Agua”. Esto puede comprobarlo cualquier hombre de buena fé que se tome el trabajo de compulsar mis obras.

Ahora eso de las acusaciones de obras antedatadas son acusaciones demasiado comunes y demasiado fáciles. Sobre todo hace algunos años estuvieron a la orden del día. El poeta francés Max Jacob se vió acusado de haber antedatado su libro “Le Cornet a Des” lo cual era absolutamente falso. Un poeta alemán vió uno de sus últimos libros acusado de lo

mismo y también era falso. Igual acusación oí en cierta ocasión sobre una obra de un escultor bastante conocido, obra que yo había visto en su taller en la fecha que él había marcado. Y es que los acusadores siempre llevan algún interés oculto en sus acusaciones y generalmente son individuos de ningún valor real. Además nadie ignora que es muy difícil para un poeta moderno encontrar editor. Yo, por mi parte, declaro que podría publicar hoy mismo cuatro volúmenes solo de poesía y en algunos de los cuales hay poemas que datan de 1922 y talvez de antes. Es posible que esos libros no encuentren editor hasta dentro de cinco o diez años o hasta después de mi muerte. Supongo, que si esto sucede no saldrá alguien que diga que los he escrito después de muerto. Yo creo que los que lanzan tales acusaciones es porque ellos serían capaces de hacer una cosa semejante y tal vez porque ya lo han hecho. Obran como esos ladrones que roban en las calles y huyen gritando: al ladrón! al ladrón! para sembrar la confusión y poder escaparse.

Anexo 4

Caligrama y poema pintado “Moulin”.



“(Molino de la muerte molino de la vida/ Muele los instantes como un reloj/ Son granos también molino de la melancolía/ Harina de los tiempos que blanqueará nuestro cabello/ Gira gira gira/ Molino que mueles las horas/ Ya viene la primavera/ Tendrás las aspas llenas de flores/ Mañana/ Gira gira gira/ Molino que mueles los días/ Ya viene el verano/ Tendrás frutos en la torre/ Mediodía/ Gira gira gira/ Molino que mueles los meses/ Ya viene el otoño/ Estarás triste como la cruz/ Tarde/ Gira gira gira/ Molino molinero de años/ Ya viene el invierno/ Y tus lagrimas se congelarán/ Noche/ El viento es más paciente que la mula/ He aquí el verdadero molino/ No olvidéis nunca su canción/ Él hace llover y que salga el sol/ Él hace las cuatro estaciones/ Harina de los tiempos que bloquearán nuestro cabello)”⁴

⁴ Traducción de René de Costa incluido en su obra *Huidobro: los oficios de un poeta*, México: Fondo de Cultura Económica, 1984, 127.

Anexo 5

Poema pintado "Piano".



Anexo 6

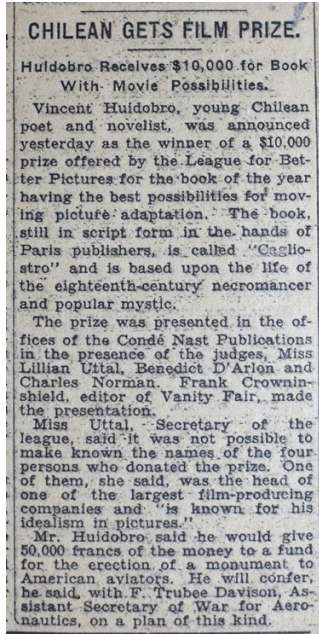
Diploma de la League For Better Pictures otorgado a Vicente Huidobro por *Cagliostro*.



© Fundación Vicente Huidobro

Anexo 7

The New York Times sobre el premio a Vicente Huidobro por su novela visual *Cagliostro*.



© Fundación Vicente Huidobro

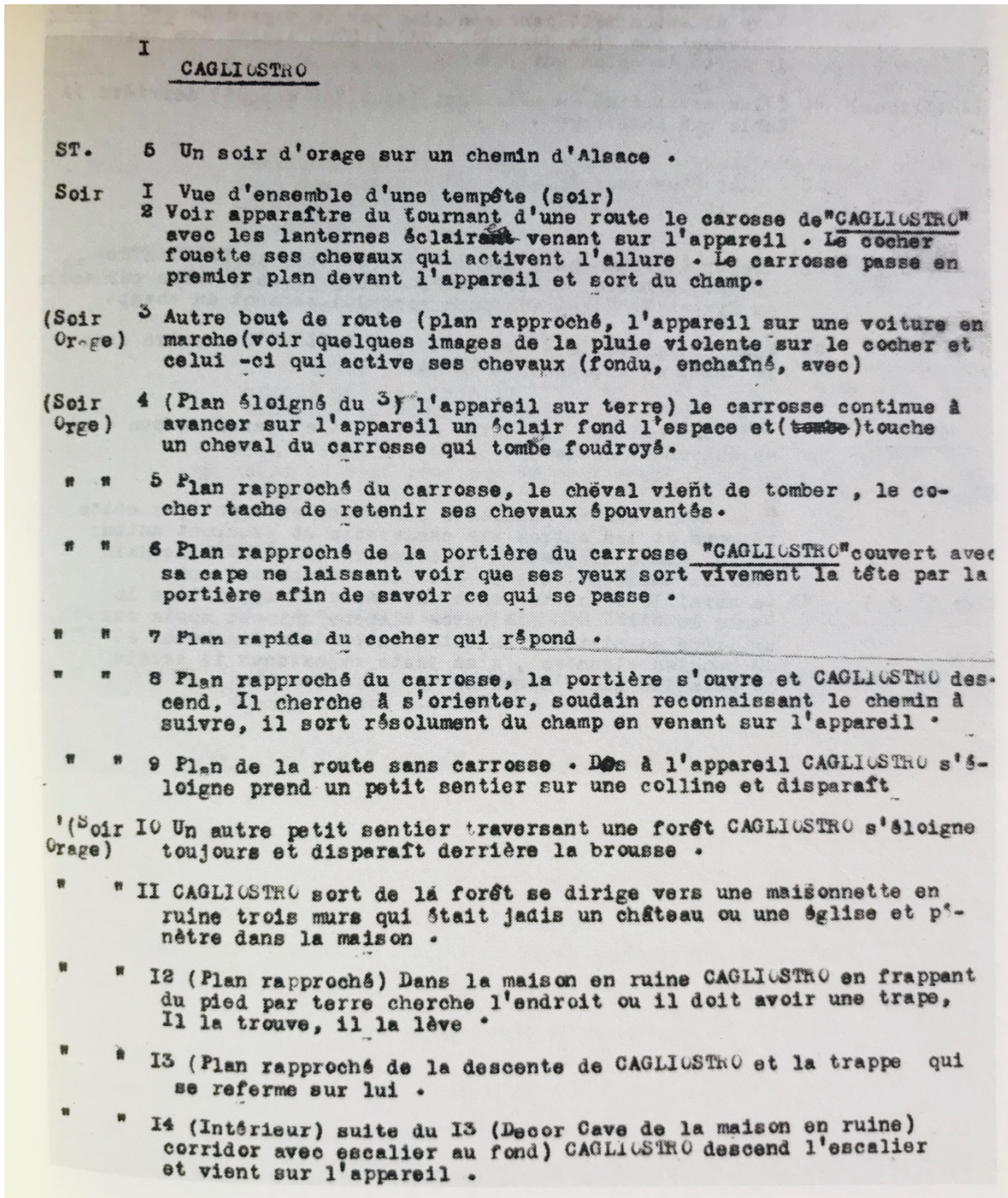
La Prensa, diario en español con sede en Nueva York da a conocer la noticia del galardón.



© Fundación Vicente Huidobro

Anexo 8

Manuscrito mecanografiado del *découpage* de *Cagliostro*.⁵



⁵ Inserto una de las tres primeras páginas del manuscrito publicada por Gabriele Morelli en la edición crítica de *Cagliostro*, cotejado con en el manuscrito original conservado en la Fundación Vicente Huidobro (V. Huidobro, *Cagliostro*, ed. Gabriele Morelli. España, Cátedra, 2009, p. 157).

Anexo 9

Portada de *Cagliostro* en inglés: *Mirror of a mage* (1931).



Anexo 10

Tablas de símbolos alquimistas.

