

El poder de las palabras. Sobre *Sátiro* y la teoría de la novela huidobriana

Eva Valcárcel

A la memoria de Jesús Benítez

1a última entrega novelística y, tal vez, la más compleja, de Huidobro es *Sátiro o El poder de las palabras*¹. En esta novela, el lenguaje mantiene en una parte del texto una lógica sintáctica y semántica que se rompe progresivamente. La ruptura está en relación con el avance en el proceso de locura sufrida por el protagonista. *Sátiro*, la novela, contiene la experiencia de Huidobro como creador y una nueva reflexión sobre la creación artística en general y poética, en particular.

El tono dramático y oscuro de la prosa en la novela conecta al joven Huidobro con el de la última época, después de la Guerra, alejado de la vida cosmopolita, en América, y tratando de encontrar la nueva poesía. En *Las pagodas ocultas*, en la colección de fragmentos *El sendero de la seda*, hay un texto titulado *El primer hombre que vio la muerte* que tiene una prolongación en *Sátiro*, en donde se presenta de modo más complejo. En la novela, Bernardo Saguen, el protagonista, se plantea la posibilidad de que la muerte sólo sea una transformación y siente pánico de eternidad. En una carta que escribió Huidobro a Larrea² pocos meses antes de morir, el poeta describe una vida simple, en contacto con la tierra y relaciona su poesía con su lado emocional: "Puedes creerme que mi poesía obedece siempre a estados muy auténticos de mi espíritu y contra eso no puedes hacer nada." Del mismo modo, en *Sátiro*, Bernardo Saguen después de sus tentativas de escritor, en un monólogo, dice que "Sólo me queda escribir lo más sincero, lo más vivo en el fondo de mi alma. Obscuridad completa. Tinieblas tinieblas."³ La cita hace alusión a la degradación de su mente y a consecuencia de ello, la pérdida de su lugar en la sociedad.

Huidobro realiza en *Sátiro* una nueva revisión crítica de toda su trayectoria como intelectual, animado por la contradicción constante. Pero no podemos olvidar que esta última novela sigue siendo un espacio para el experimento artístico y transmite la visión del mundo desde una perfecta perspectiva vanguardista. La técnica en *Sátiro* corresponde a la doctrina de construcción cubista, al fragmentarismo, a la multiplicidad de discursos en un sólo espacio textual, a la superposición de lecturas y a la indagación sobre la palabra y el papel del creador en la sociedad⁴.

La novela está estructurada formalmente en cuarenta y tres capítulos de extensión desigual, sin título, encabezados con numeración romana. Algunos de los capítulos son muy breves y otros, simplemente breves, están fragmentados en varios textos, separados por un signo gráfico.

Al enfrentarnos como lectores a la novela, nos encontramos con dos capítulos que inician la narración en los que abundan las referencias espaciales y temporales, éstas últimas, exageradas en su concreción, pero que dotan al texto de un dinamismo necesario que contrastará con la carencia que el resto de la novela denota. Además, las referencias temporales sitúan, en este primer momento, la historia en la lógica y la normalidad, luego trastocada. En un sólo párrafo de una docena de líneas, encontramos sucesivamente:

Aquella mañana...

A las nueve y media una nube grande y de fuerte tonelaje pasó a la deriva frente a su ventana.

A las diez se echó al baño.

A las once la portera le subió la carta del propietario, en la cual le decía que su departamento sería el único que no subiría de precio...⁵

Estos dos primeros capítulos, iniciados con una frase corta, y efectiva: "Bernardo Saguen estaba contento", nos acercan al personaje de manera objetiva, y externa. Es un individuo que parece integrado en una sociedad urbana, mide un metro setenta y seis centímetros, es guapo y sensible. Sabemos también que es primavera y que vive en París, ciudad que jamás interviene en la narración, es una simple referencia simbólica ideal para una historia de arte y enajenación, porque el escenario efectivo de la novela será la mente de Bernardo.

Algunos datos, sin demasiado interés en este momento, relacionarán a este Bernardo, con el de los capítulos siguientes, cuando el personaje que ya no es dueño de sus deseos ni puede reconocer sus pensamientos. En el inicio del capítulo, segundo el narrador omnisciente nos dice que ha comprado una naturaleza muerta de Picasso y una primera edición de Rimbaud. Bernardo es un coleccionista, un *soñador estático* dirá él de sí mismo, al que no le resulta fácil implicarse en la acción, en el mundo objetivo. Al final de la novela comprendemos que esos primeros datos tienen un significado, constituyen el pasado de Saguen, un hombre sensible que vivió encerrado en su torre de mirando al mundo desde arriba, desde su balcón, y así es como ve un paraguas atropellado y a una pareja de sombreros que se besa⁶. Bernardo es un inadaptado, "un hombre rodeado de signos". El narrador, en el inicio del capítulo treinta y cuatro explica:

Para un hombre el pasado es una mujer o un accidente o un negocio o un día de sol o una muerte, así como el pasado del mundo son las pirámides. Para Bernardo el pasado era un coleccionista de libros, de mujeres, de emociones, de ideas.⁷

Bernardo, sensible y cultivado, moderno, compra representaciones cubistas y ediciones de poetas malditos. Rimbaud será citado textualmente primero, en el capítulo tres⁸, y además provoca la primera reflexión teórica sobre la poesía de Bernardo, en un estado de superconciencia, y que podría pertenecer a un ensayo de Vicente Huidobro:

"Todo es mentira, sólo la poesía es verdad -se dijo. La poesía es un a priori que se prueba por sí mismo. Se prueba al estallar como una estrella al fondo de nuestro pecho. Es el pensamiento y el sentimiento

en estado puro. La poesía es una facilidad de pureza, una tendencia del espíritu a olvidar los compromisos que ensucian nuestra voz."⁹

Y también: "¿Cuál es la realidad?. El poeta es el único que la conoce y todos creen, al revés que es el único que la ignora. El poeta suscita la realidad, no acepta cualquier realidad, sino aquella que resuena en el plano de su espíritu..."ompromisos que ensucian nuestra voz"¹⁰.

Este capítulo tercero iniciará la serie de reflexiones en primera persona del personaje que, paulatinamente, ganará espacio — en el capítulo cinco— y servirán para hacer llegar al lector de una manera no explícita la progresiva degeneración de Bernardo y también algunas intuiciones sobre la acción y los supuestos crímenes de éste. El monólogo interior será la técnica narrativa que ofrece más posibilidades para este fin. El personaje que así reflexiona estableciendo relaciones entre la palabra poética y la verdad está ya desde el final del capítulo segundo, marcado por la determinación de la exclamación *¡sátiro!* que la portera de la Calle Valmont ha dirigido violentamente contra él cuando le vio comprar chocolates a una niña. Esa palabra será el único signo no renunciado ni intercambiable en la estructura de la novela. Constituye su sistema. La palabra y sus efectos sobre Bernardo, marcan la diferencia entre los dos primeros capítulos y el resto, y vuelve a establecer una nueva transición en texto cuando, en el capítulo diecinueve, el lector puede reconocer en el personaje el efecto de la palabra maldita,— contra la que él no deja jamás de luchar,— de un modo sospechosamente objetivo. Bernardo está de viaje en un pueblecito de pescadores y asiste a una escena trágica en la que el cadáver de un marinero es arrojado a la playa. En medio de la tragedia, Saguen reflexiona sobre la muerte y ello le aterroriza y le lleva, el miedo, a refugiarse en el cuerpo de su amante Susana, en la que descarga "la violencia de su pasión", después de haber contemplado la escena en la que una niña, hija de un marinero muerto, es contemplada por Bernardo con una mezcla de compasión y sensualidad. Susana descubrirá en la mirada de su amigo, la perturbación, con ella, el lector se estremece ante la posibilidad de que el héroe sea un enfermo morbosos y éste parece aceptar su trágico destino anunciado en la mirada inquisidora de Susana. La cita es ésta:

Una tarde, cuando el ocaso empezaba a recoger la luz de la tierra, estaba recostado sobre la arena, junto a su amiga, silenciosa como él, mirando con ojos perdidos el horizonte en donde un sol inmenso buscaba un sitio para caer más blandamente. En ese instante vino a pasar frente a ellos la niña del pescador, la pequeña Magdalena de doce años. Los ojos de Bernardo tomaron una cierta firmeza, se fijaron en algo preciso y siguieron el movimiento de la niña que se alejaba. Susana que estaba tendida en el suelo, no veía la playa; en cambio, observaba constantemente el rostro de Bernardo. Ella no había advertido la visión que pasaba, pero observó una mudanza en la actitud y en la mirada de su amigo.

¿Qué estás mirando? ¿Qué miras con tanto interés? preguntó-
Bernardo se estremeció. De golpe la palabra sátiro llenó toda su cabeza...¹¹

Esta transición responde a un orden. Dos capítulos de presentación objetiva del personaje e inclusión del efecto dramático central, la palabra *sátiro*. A partir de entonces, los efectos de la palabra sobre Bernardo son potenciales, pero mientras tanto, Bernardo decide ser escritor y el lector asiste a sus creaciones, identificadas en el texto gráficamente, por estar escritas en cursiva. Las doce *interpolaciones* de Bernardo como escritor terminan en el capítulo dieciocho. En el capítulo diecinueve se produce la transición a la que nos hemos referido y el discurso se inundará de visiones y alucinaciones, que poseen un contenido irracional y contienen una información sesgada e informan al lector desde la mente enferma del protagonista por medio de signos no referenciales, metáforas y símbolos. El lector sólo sabe lo que el personaje sabe. Pero el discurso de un loco, que pierde la consciencia en los momentos definitivos de la acción, nos oculta y se oculta a sí lo que está pasando. Algo que nunca sabremos con certeza, puesto que Huidobro no tiene interés en traducir o explicar en "verdades gruesas" las sugerencias.

Hemos denominado interpolaciones a los doce fragmentos intercalados que recogen las anotaciones sobre la teoría del arte contenida en las reflexiones de Bernardo Saguen en su papel de escritor, todas las interpolaciones remiten a un mundo interior, ensimismado y amoral pero poseen una abierta relación de sugerencia, con la trama. Por ejemplo, la primera de ellas se intercala en el discurso después de una situación de goce interno, de felicidad:

El amor es conocimiento y el conocimiento es amor, porque el amor es vida profunda.¹²

Y se halla muy próxima al momento en que Bernardo, hombre cultivado y sensible hojea la primera edición de Rimbaud recién comprada, en su apartamento. La fuente de ese pensamiento interpolado podría ser Rimbaud, ya que, en las *Illumnations* encontramos la idea del amor como *mesure parfaite* y como *raison merveilleuse et imprévue*.

Antes de escribir la segunda interpolación, el protagonista ha experimentado los efectos de la palabra maldita en su comportamiento: al pesar cerca de una niña de unos doce años

siente deseos de abrazarla pero no se atreve, pues "la gente tiene tendencia a ver el mal". Esta experiencia conduce a un discurso sobre la pureza que introduce un gesto de duda frente al comportamiento de los hombres, a su libertad y a su sinceridad:

Los hombres no comprenden nada porque no son puros... ni aún los místicos son puros...si se produjera un místico sin piedras falsas... Es preciso constituirse en un centro de la existencia universal.¹³

La evolución de Bernardo mostrará que su deseo de esencialismo le convertirá en un solitario incapaz de relacionarse con el mundo. A partir del insulto de la portera, experimenta un desprecio por la humanidad a la que considera vulgar y destructiva. Animado por esta idea, acrecentará la distancia con el mundo y se refugiará en la desconfianza y en un sentimiento alterno de superioridad/inferioridad que lo sitúa en la esfera de la incomunicación absoluta con el mundo físico. Su caída es, tal vez, la del intelectual que vive encerrado en su torre de marfil.

El análisis de las interpolaciones nos demuestra que las creaciones de Saguen como escritor coinciden con la evolución de Saguen personaje y apoyan el discurso del narrador. Son diferentes modos y polos de acercamiento a una situación: el agravamiento de la enfermedad mental de Saguen que, supuestamente, le lleva al crimen. Como instrumento técnico la interpolación confirma el fragmentarismo como técnica de composición. Se trata de textos funcionalmente autónomos insertos en los escasos resquicios de la estructura del texto global de la novela. Comparten una superficie textual y a cada uno se le ha asignado un espacio. Todos los espacios poseen una equivalencia que los convierte en unidad, en novela, en este caso.



Un nuevo discurso dentro del texto global, lo constituyen las intervenciones entrecomilladas de Bernardo que reflexionan sobre la poesía, y aún otro discurso diferente, los poemas de Emily Brontë, y Holderlin, autores relacionados con la locura que, al final de la obra, se ofrecen en versiones traducidas por Bernardo, quien, abandonado el oficio de escritor, — porque es como el de sepulturero— decide convertirse en traductor. Son textos complejos y subrayan el lado oscuro de la existencia de Bernardo que el lector ya no tardará en descubrir. Huidobro se documentó, para escribir la novela, sobre la locura, concretamente sobre la dolencia denominada esquizofrenia paranoide, y la introdujo dentro de la perturbada cabeza de su protagonista, quien padece una incapacidad del pensamiento para orientarse hacia un objetivo preciso, y la tendencia a considerar los actos y las emociones bajo el doble aspecto positivo/ negativo; Bernardo afirma y niega, siente amor y odio hacia la misma persona, por la risa mórbida "risa para la tapa del ataúd" y el refugio en el autismo. Todo conlleva la separación de la realidad acompañada de un predominio de la vida interior. El esquizofrénico protagonista ha perdido la posibilidad de crear. Es el creador muerto.

Una de las manifestaciones del proceso degenerativo de Bernardo en la novela, a la que nos referíamos cuando hablábamos de interpolaciones y

discursos intercalados, es la incorporación de una serie de fragmentos de carácter simbólico que aparecen a partir del capítulo dieciocho, que aquí hemos reconocido como transición a una etapa de predominio de las visiones, sueños y alucinaciones sin referentes objetivos, y que corresponden al agravamiento de la patología de Bernardo.

La referencia simbólica más repetida es el *descenso a la gruta* del protagonista que, a la vez, aparece relacionada con otro hecho en una parte del texto: la proximidad a los parques y la contemplación de niñas en ellos, para después perderse toda coherencia lógica o relación asociativa. Ese descenso a la gruta provoca el enfermo momentos de pérdida de consciencia antes y tranquilidad después. Es un lugar que el personaje explica como una prolongación del paraíso, en donde encuentra la paz y desconoce qué se la produce y por qué.

Al final de la novela, el personaje recobra la consciencia después de que el lector es informado por el narrador de que, en su apartamento, una multitud reconoce en Saguen a un sátiro, aunque nunca sabrá con exactitud si ha cometido un crimen, o diez crímenes correspondientes a los diez descensos a la gruta, o tal vez sus actos no culminaban en el asesinato.

A los gritos de "repugnante, bandido... mátenlo...despedácenlo. canalla. Inmundo sátiro..."¹⁴ Bernardo, que es un autómatas, intenta comprender qué está pasando:

Pero qué ha pasado, dónde gritan, qué está pasando...

Cuando unas manos sujetan las suyas con violencia por detrás, "Entonces empezó a subir por sus espaldas hacia el cerebro una idea vaga, con una pequeña luz adentro". Comprende lo que ha hecho, algo que siempre se había negado a sí mismo. Sólo una vez se preguntó si la portera tendría razón. Ésta idea final es la respuesta a esa duda.

Bernardo Saguen representa al hombre inocente que lleva una existencia feliz como coleccionista, un hombre que contempla la vida, incapaz de implicarse en la acción. El hombre que desconoce la diferencia entre el bien y el mal. Su vida es tranquila y reposada y en el fondo no hay nada. En ese estado de inocencia surge la palabra maldita que desencadena la angustia, una angustia propiciada por el temor irracional ante la palabra que lo ha designado, *sátiro*, por ello, en su mente se opera un proceso de sustitución del término *sátiro* por " la palabra maldita", "ella", "la terrible

cosa", "el intruso".

Cubismo, constructivismo, creacionismo y vanguardia en general, comparten la nueva estética de la aprehensión intelectual no mimética del mundo, ello se traduce en el quiebro del discurso figurativo en el cuadro o del discurso lógico semántico en el texto. Ahora el tiempo y el espacio ya no son lineales y el texto o el cuadro se vuelven fragmentaris y lo aparentemente dispar comparte espacio. En la novela, la verosimilitud de la trama es sacrificada" por el artista a las verdades, a las necesidades de una naturaleza superior".

Como Apollinaire afirmaba, ahora el tema no cuenta o cuenta menos. En *Sátiro*, Huidobro consigue la eliminación de la anécdota y la sustituye, como una hermosa cita de Reverdy, por *imágenes que aparecen suspendidas en las nieblas del ser oscuro y problemático*.

Entre los capítulos no hay una relación de necesidad ni causalidad, probablemente si intercambiásemos los textos, desde el capítulo dos al cuarenta y dos, la novela poseería el mismo significado. La trama y su ordenación no son importantes. Como en una retícula de Torres García,

en *Sátiro* discurren varios discursos paralelos: las interpolaciones, las traducciones, la maldita historia de Bernardo y los textos metafóricos o simbólicos.

Los dos primeros capítulos presentan a un individuo joven optimista en un día brillante en el que está contento. Al final del segundo capítulo, la palabra sátiro, arrojada por la portera de la calle Valmont al personaje inocente, cambia completamente el discurso de la novela, la organización del texto y por supuesto, la existencia inmaculada de Saguen como coleccionista de significativas naturalezas muertas. El personaje iniciará un proceso de esquizofrenia paranoide que afectará al texto y a las relaciones con el narrador y, al final de la novela, el pesimismo de Bernardo es el del narrador y coincidirá con la desilusión de los lectores .

El personaje condenado por la palabra que le es asignada, descenderá a los infiernos, pero intentará salvarse recayendo cada vez, aunque el lector, que comprende que el personaje sufre, no es informado del exacto estado de su conciencia. Sólo hay indicios que recomponen, sólo desde el final del texto, la trayectoria del personaje maldito¹⁵.

notas

¹ Santiago, Zig-Zag, 1939. Las citas se harán por la edición Vicente HUIDOBRO, *Obras Completas*, Ed. Hugo Montes, Santiago, Andrés Bello, 1976.

² Se trata de la carta fechada el 24 de septiembre de 1947, reproducida en *Poesía*, número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p.388.

³ Ed. cit. p. 503.

⁴ Vid. Eva VALCÁRCEL, " Vicente Huidobro y los límites de la novela. Fragmentos para una teoría de la novela de vanguardia" en *Anales de Literatura Hispanoamericana, Homenaje a Jesús Benítez*, Madrid, Universidad Complutense, 1997. Este artículo es continuación del que se cita, y en él se relaciona el constructivismo y el cubismo con la teoría noveística de Vicente Huidobro.

⁵ Ed. cit. p. 465.

⁶ Vid. ed. cit. p. 475: "De pronto en la vereda se vio un sombrero de hombre, un sombrero inquieto, un sombrero desesperado en medio del mundo; luego llegó otro sombrero, un pequeño sombrero de mujer, cargado de calorías, lleno de visiones de un ensueño de cristales infinitos. Los dos sombreros se juntaron, se hicieron un monstruo nuevo, se besaron, se fundieron, se besaron muchas veces, se hablaron en secreto, se arrullaron."

⁷Ed. cit. p. 475.

⁸Vid. ed. cit. p. 468.

⁹Ed. cit. p. 471.

¹⁰Ibidem.

¹¹Ed. cit. p. 507.

¹²Ed. cit. p. 480.

¹³Ed. cit. p. 482.

¹⁴Ed. cit. p.577. Cfr. Francisco TOVAR, " Los registros vanguardistas en la prosa novelesca de Vicente Huidobro. *Sátiro o el poder de las palabras*", en *La Vanguardia Europea en el Contexto Latinoamericano*, Actas del Coloquio Internacional de Berlín, Vervuert Verlag, 1991, p.270: " En *Sátiro o el poder de las palabras* se continúa explicando el verbo creativo en un verdadero acto sensual y consciente, impresivo y arbitrariamente controlado, plenamente voluntario e imaginativo."

¹⁵Cfr. Jesús BENÍTEZ, "El hombre, la libertad y la palabra. *Sátiro*, la novela de Huidobro" en VALCÁRCEL, Eva, *Huidobro-Homenaje 1893-1993*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1995, p.73:

" A lo largo de la historia se hace referencia a la *Aurelia*, de Gerard de Nerval, novela *de* la locura y *sobre* la locura, pero no es éste el caso. A pesar de que las novelas "de locos" tienen antecedentes muy abundantes dentro de la llamada literatura fantástica (...) *Sátiro* no es una novela *sobre* aunque el texto es, en parte, palabras de un loco."