

DRAMATURGIA Y MODERNIDAD EN *GILLES DE RAIZ*
DE VICENTE HUIDOBRO

María Ángeles Pérez López
Universidad de Salamanca

A los setenta años de *Gilles de Raiz* (1932), la primera obra de teatro publicada por Vicente Huidobro, todavía resulta posible señalar numerosos elementos de interés de aquella incursión del poeta chileno en el mundo teatral.

Si bien no es su primer¹ ni único empeño, adquiere una notable importancia en el conjunto de su producción, pues permite redimensionar algunas de las características del protagonista y señalar la radical modernidad de la obra, que se articula sobre la tensión entre analogía e ironía –como ocurre igualmente en una parte de su producción narrativa, especialmente en *Mío Cid Campeador* (1929)– y ofrece un epílogo “desprendido y desprendible” en el que la noción de autorreflexividad resulta decisiva.

En tanto que se presenta separado del resto del texto, pero al mismo tiempo exponiendo una suerte de balance de lo ocurrido en los cuatro actos de la obra, el epílogo se conforma como su contrapunto. Si la obra se presenta dominada por la pasión de absoluto que ocupa a Gilles de Raiz², el epílogo subraya su condición metadramática: sitúa al protagonista en un diálogo imaginario e imposible con diversas figuras literarias, y construye bajo el inmenso anacronismo los términos de la renovación dramática sobre los que trabaja el texto.

¹ En 1913 había estrenado, en el Teatro Palace de Santiago, la comedia en un acto y dos cuadros titulada *Cuando el amor se vaya*, escrita en colaboración con el escritor nicaragüense Gabry Rivas.

² “Mi alma delirante de absoluto”, dice el protagonista. Citamos por Vicente Huidobro, *Obras completas*, prólogo, edición y recopilación ampliada de Hugo Montes. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1976, tomo II, pp. 614-615.

Su protagonista es un noble bretón que ayudó a Juana de Arco en el sitio de Orléans y la acompañó el día de la consagración de Carlos VII en Reims. Nacido en 1404 a orillas del Loira, tras el ajusticiamiento de la Doncella en 1431, se entregó a macabros ritos satánicos, por lo que fue detenido en 1440 y condenado a muerte por herejía, infanticidio y satanismo, y se vincula de forma estrecha a la figura legendaria de Barbazul. En la obra aparece como un ángel caído, cuya sed de absoluto lo sitúa más allá del bien y del mal, indiferente entonces a cualquier valor moral. Por ello, Gilles no duda en pactar con el diablo, al modo de Fausto, o en participar en sacrificios rituales para alcanzar ese absoluto, que implica la posesión del “máximo amor”, la “máxima sabiduría”, el “máximo poder”, con lo que su figura encarna la de Satán. El cuarto acto, titulado “Delante de los jueces”, concluye justamente cuando Gilles contesta a Malestroit, que le pregunta angustiado “¿Quién sois, señor Gilles de Raiz, quien sois?”: “Soy el diablo. ¡Ja, ja, ja! Soy el diablo..., soy el diablo...” (p. 642).

Tras el juicio de los hombres, de gran dramatismo, Gilles aguarda el Juicio Final mientras se establece su verdadera significación metafórica a la luz de la historia literaria. Se trata precisamente del epílogo, en el que conversan Gilles y su amada Gila con las siete princesas Jupiteria, Venusia, Mercuria, Marsia, Saturnia, Lunia y Urania. También con Anatole France, Shaw, Sade, la Marquesa de Brinvilliers, Joris-Karl Huysmans, el doctor Hernández³, Don Juan y “Yo”. Evidentemente pertenecientes a épocas distintas y a estatutos heterogéneos, diversas figuras –históricas, literarias y míticas– conversan en el valle de Josafat o “memoria de la humanidad”, ya trascendida cualquier coordenada de espacio o de tiempo.

Varios de los nombres convocados por Huidobro a ese diálogo imposible resultan especialmente relevantes. El marqués de Sade, que tiene una intervención menor y es caracterizado irónicamente, señala con su presencia la proximidad del sadismo al mal absoluto, junto a la fascinación que produce el horror y la belleza misma de ciertos personajes convulsos⁴, como pueda ser el propio Gilles de Rais.

³ Se trata de Fernand Fleuret, alias Dr. Ludovico Hernández, autor de la obra *Le procès inquisitorial de Gilles de Rais (Barbe-Bleue) avec un essai de réhabilitation* (1921).

Para las relaciones de la obra de Huidobro con otras del ámbito francófono, véase de Mónica Zapata: “Gilles de Raiz, par Vicente Huidobro”, en *Le théâtre latinoaméricain: tradition e innovation*, Publications de l’Université de Provence, 1991, pp. 53-67.

⁴ Así puede nombrarse también a la condesa húngara Erzébet Báthory, que nació en 1560 y fue ajusticiada a los 54 años, acusada de haber torturado y asesinado a seiscientos cincuenta muchachas. Una de las versiones más inquietantes de su vida es *La condesa sangrienta*, de la poeta argentina Alejandra Pizarnik, que publicó en 1965 la revista mexicana *Diálogos*.

Leemos en el final del texto:

Por su mismo carácter “obsceno”, de aquello que es “irrepresentable”, la obra del filósofo y escritor francés ha quedado ligada necesariamente a algunas figuras históricas y legendarias vinculadas al triángulo que conforman placer, dolor y poder, y cuya productividad ha sido extraordinaria. Así el propio Gilles⁵ o la tríada de “héroes del mal” que lo acompañan: Sade, Don Juan y la marquesa de Brinvilliers.

Ésta ya había interesado antes a Huidobro, pues en *Vientos contrarios* (1926) publicó un pequeño texto titulado “La marquesa de Brinvilliers”, donde subrayaba la extraordinaria capacidad de seducción de esta mujer, ajusticiada por sus innumerables crímenes y que había fascinado con su belleza y con su inteligencia a la corte de Luis XIV. Representando el Mal, como “un ser hecho para el mal, que tiene el genio del mal” (p. 826), esta sensual refinada y perversa produce gran admiración en el narrador, que declara:

“¿No es verdad que estamos en presencia de un espíritu superior?
Estamos en presencia de una mujer alegre, juguetona pero sin un átomo de frivolidad. ¿Cómo podría ser frívola una mujer tan apasionada y tan trágica?
[...] Quién te hubiera dicho que en el siglo XX un hombre enternecido por tu historia trataría de reivindicarte ante los otros hombres ... Dos siglos después de tu muerte” (pp. 829-830).

“Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible”.

En Alejandra Pizarnik: *La extracción de la piedra de locura. Otros poemas*. Madrid: Visor, 1993, p. 116.

⁵ Si con anterioridad a la obra de Huidobro se encuentran las “versiones” de Anatole France, Huysmans o Shaw, habría que nombrar también la ópera en un acto *El castillo de Barbazul*, del compositor húngaro Béla Bartók, que se estrenó en 1918 en la Ópera Nacional de Budapest.

Con posterioridad, y sin pretender agotar un tema tan fructífero, se puede destacar *Le procès de Gilles de Rais* (1965) de Georges Bataille, quien ha articulado una obra filosófica y crítica en torno a los conceptos de erotismo y transgresión, especialmente a partir de *El erotismo* (1957).

Por su parte, también el poeta y dramaturgo mexicano Xavier Villaurrutia había escrito *El pobre Barba Azul* (1946). Pero seguramente una de las versiones más transgresoras del tema sea el cuento “La llave” de la narradora argentina Luisa Valenzuela, recogido en “Cuentos de Hades”, de su libro *Simetrías* (Buenos Aires, Sudamericana, 1993). Recientemente se ha publicado, en ese contexto, el estudio *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de “Barbazul”*, de Carolina Fernández (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1997).

Otro de los nombres convocados al epílogo es el del escritor francés Anatole France, una de las figuras literarias más relevantes de fines del siglo XIX y principios del XX, fundamentalmente por su uso de la ironía y una destacada habilidad estilística, y que en *Les sept femmes de Barbe-Bleu et autres contes merveilleux* (1909) negaba la identificación entre Barbazul y el noble bretón⁶, como también en su biografía *Vie de Jeanne d'Arc* (1908) había pretendido reducir el aura sobrenatural de la Doncella. De ahí que en el epílogo subraye siempre que Gilles es una metáfora del “amor que atrae, tortura y angustia” (p. 644) y proponga su reivindicación. Desde la asunción que hace France en su seudónimo⁷ del legado cultural de su país, defiende que el joven mariscal de Francia es una metáfora rotunda del amor.

Frente a él, Joris Karl Huysmans sostiene que Gilles es “la muerte” (p. 652), o también “un criminal exquisito” (p. 645), situando entonces al protagonista bajo la misma atmósfera decadentista de su obra. La exquisitez enfermiza⁸ de Jean des Esseintes en *À rebours* (1884) —la llamada “Biblia del Decadentismo”⁹—, y su búsqueda sensual de experiencias artísticas y literarias había de encontrar en Gilles de Raiz un decidido motivo de inspiración, por lo que el escritor parisino novela en *Là-bas* (1891) el mundo misterioso del satánico, a quien nombra como “el Des Esseintes del siglo XV”¹⁰. Si el mariscal había sido como compañero de Juana de Arco “el soldadote bravo y piadoso”¹¹ y, al ultimar sus días, “el pecador que se arrepiente, el místico”¹², será sin duda su vida intensamente maléfica la que interesa a Durtal, el escritor creado por Huysmans para bucear en los entresijos de ese “artista refinado y criminal”¹³. De ese modo, Gilles proyecta su sombra satánica sobre el resto de personajes de Huysmans, y en su blasfemia terrible establece un pacto secreto con Durtal, *alter ego* del novelista, quien desde fines de los ochenta se había interesado por el ocultismo y el satanismo de forma muy intensa¹⁴.

⁶ Véase de María Eugenia Luvecce. “La prosa creacionista de Vicente Huidobro”. *Atenea* 374 (enero-marzo de 1957), pp. 69-96, especialmente el apartado “La prosa dramática”, p. 91 y ss.

⁷ Su verdadero nombre era Jacques Anatole François Thibault.

⁸ Para profundizar en la relación entre los dos términos, véase de Ricardo de la Fuente: “Literatura, enfermedad y fin de siglo”. *Leer* 84 (1996), pp. 50-53.

⁹ Véase la introducción de Juan Herrero a su edición de *A contrapelo* (Madrid, Cátedra, 1984, pp. 9-93).

¹⁰ Joris-Karl Huysmans: *Allá lejos*, Barcelona, Bruguera, 1986, p. 69.

¹¹ *Ibidem*, p. 271.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Véase el prefacio de Yves Hersant a la edición de *Là-bas* publicada por Gallimard en 1985.

Pero, sin duda, el nombre más relevante para la construcción literaria de la obra es el del dramaturgo irlandés George Bernard Shaw, que había publicado en 1923 su *Santa Juana*, y alcanzó un reconocimiento muy importante dos años después con el Premio Nobel de Literatura.

Varias obras de Shaw debieron de interesar a Vicente Huidobro, especialmente *Hombre y superhombre* (1903), en la que construye la leyenda de Don Juan bajo la estructura de una representación dentro de otra, y de la que se ha puesto en escena el tercer acto, titulado “Don Juan en los infiernos”, separado del resto. La figura de Don Juan será muy fructífera en la producción huidobriana, sin duda aliada a la recreación de un arquetipo en el que se entrecruzan elementos míticos, literarios y autobiográficos de gran desarrollo¹⁵.

En este sentido, y como señala Antonio López Santos¹⁶, a lo largo de su vida Shaw sintió gran admiración por personajes míticos de la historia de la civilización, como el mismo Don Juan, César, Napoleón, Mahoma o Juana de Arco, de la misma manera que Huidobro articula los conceptos de héroe, aventurero u hombre de acción¹⁷ para una parte importante de su obra, signada por la noción nietzscheana de hombre superior o espíritu selecto. Muchos de sus protagonistas poseen ese mismo empuje, y se definen hiperbólicamente en contraste con la mediocridad burguesa: Mío Cid, Cagliostro, Alfredo Roc (*La próxima*, 1934), Alejandro Mir (*Papá o El diario de Alicia Mir*, 1934) y Víctor Haldan, el que protagoniza el ensayo antiimperialista *Finis Britanniae* (1923). Además, algunos de sus ensayos de *Vientos contrarios*, como “Napoleón” o “El héroe”, abundan en ese rechazo de la mediocridad y postulan al “raro”, al “excepcional”, al “nacido diferente a los otros hombres, imposible de someterse a leyes ya fijadas”. “El héroe es un dios irrealizado, más

¹⁵ Como indica Marina Gálvez, varias obras dramáticas de los años treinta tienen como tema la figura de Don Juan: *Las amigas de Don Juan* (1931) de Armando Moock o *La escuela del amor* (1933) de Celestino Gorostiza. En *El teatro hispanoamericano*, Madrid: Taurus, 1988.

Véase también de Mirta Arlt: “Don Juan y la presencia del mito en el teatro”, en Osvaldo Pelletieri (ed.), *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*, Buenos Aires: Galerna, 1994, pp. 179-188.

¹⁶ En su edición de *Santa Juana*, Madrid, Cátedra, 1985, de donde proceden las citas del texto.

¹⁷ Véase mi libro *Los signos infinitos (Un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro)*. Lleida: Universitat de Lleida-Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1998, especialmente pp. 83 y ss.

En la obra, Gilles es caracterizado por Morigandais como “un héroe, su valor y su inteligencia no tienen par” (p. 635).

bien es el concepto de dios, nuestro anhelo de dios, nuestro deseo de absoluto hecho carne”¹⁸.

Por ello será *Santa Juana* la obra más representada, admirada y elogiada del irlandés la que sirva de modelo para la creación de su obra. Por una parte, Juana encarna la lucha individual contra la sociedad en su conjunto, y en ese sentido, puede relacionarse con la pasión de absoluto que habita en Gilles, especialmente evidente cuando señala la “tentación de probar sus fuerzas, sus capacidades, de medirse *contra* la colectividad”¹⁹ (p. 636).

Por su parte, Shaw había escrito: “Es la protesta del alma individual contra la interferencia del sacerdote o el noble entre el individuo y su Dios” (p. 106), palabras que sin duda se sitúan en la misma órbita en la que Huidobro escribe para su *Mío Cid Campeador* definitivo (el revisado en 1942)²⁰ que “Es el hombre que empieza en una época oscura a sentir sus derechos frente al monarca”²¹.

Por otro lado, en la obra de Shaw aparece como personaje el protagonista de la de Huidobro, caracterizado en los siguientes términos:

“Gilles de Rais, un hombre joven, de veinticinco años, muy elegante y autosuficiente, y que se permite la extravagancia de llevar una barbita rizada teñida de azul en una Corte bien afeitada, entra. Trata de agradar, pero le falta gracia natural y no logra ser simpático. De hecho, cuando once años más tarde, desafíe a la Iglesia, será acusado de tratar de obtener placeres por medio de horribles crueldades y será ahorcado. De momento, sin embargo, no vislumbra la posibilidad de morir en la horca” (p. 67).

Dos elementos pueden subrayarse del párrafo elegido: la transformación de Gilles en su propia figura legendaria²² y los juegos temporales que acentúan el carácter anacrónico de algunas partes de la obra, especialmente el epílogo, y que constituyen igualmente procedimientos empleados por Huidobro, quien destaca de forma

¹⁸ Todas las citas corresponden a “El héroe”, *Obras completas, op. cit.*, tomo I, pp. 796-797.

¹⁹ El subrayado es nuestro.

²⁰ Para las diferencias entre las distintas ediciones, véase nuestro trabajo “La historia textual de *Mío Cid Campeador*” en el número monográfico “Vicente Huidobro: La aventura plural”, *La Página* 38 (diciembre 1999-febrero 2000), pp. 49-56.

²¹ Vicente Huidobro, *Mío Cid Campeador*, Santiago de Chile: Ercilla, 1942, segunda edición, p. 228.

²² Para la obra huidobriana, véase el artículo de Magdalena Petit, “Barba Azul en el teatro de Huidobro”, *La Nación* [Santiago de Chile] (28 de febrero de 1965), p. 5.

muy importante la autoconciencia que tiene su personaje de pertenecer al ámbito de la leyenda: al final del acto primero, pide Gilles que dejen hablar a los aldeanos sobre el maleficio del castillo y sus orgías de sangre, porque “para la leyenda eso es bueno” (p. 604). “Un hombre es más su leyenda que él mismo” (p. 645).

Así, también comparten ambos la profunda soledad de sus protagonistas, derivada de su pertenencia al estatuto heroico y la pasión de absoluto (religiosa o amor) que los domina a ambos:

“Sí, estoy sola en la Tierra: siempre he estado sola [...] No penséis que vais a amedrentarme diciéndome que estoy sola. Francia está sola y Dios está solo; ¿y qué es mi soledad comparada con la de mi país o la de mi Dios?” (*Santa Juana*, pp. 121-122).

“LA HIJA. -No los he visto partir. ¿Dónde se han ido? ... ¿Desde qué momento, señor, estamos solos?

GILLES. -Desde el comienzo del mundo.

LA HIJA. -¿Hasta cuándo, señor, estaremos solos?

GILLES. - Hasta el fin del mundo” (*Gilles de Raiz*, p. 602).

Por otra parte, hay un importante elemento humorístico en la obra de Shaw que en la de Huidobro encuentra también su correspondencia. Si Gilles, a través de un lenguaje de gran potencia metafórica, se erige en el absoluto poético, en la proclamación arrogante e imposible de la libertad sin límite, la ironía rebaja la tensión dramática, como ocurre con la presencia temerosa del cura Blanchet, y adquiere, además, especial relevancia en el epílogo, donde supera el carácter de tropo para ofrecerse como modo de la enunciación²³. Es decir, si a lo largo de los cuatro actos podemos señalar ciertos contrapuntos irónicos a la gravedad del personaje y de su leyenda, el tejido textual del epílogo se trama y adensa en la revisión paródica de gran alcance que tiene lugar.

Los nombres a él convocados, fuertemente vinculados a la figura de Gilles de Rais, son caracterizados de forma unánime como los que hablan “imbécilmente”. Solo Gilles es “el único que tiene en la garganta pájaros rojos para hablar al mundo” (p. 652), sus interlocutores son devaluados gravemente, y sobre ellos se opera una apropiación crítica de la tradición literaria plenamente moderna.

²³ Es decir, la ironía no queda reducida al uso de la antífrasis, sino que en el epílogo se presenta como el modo de mostrar el “conflicto de valores entre el texto y lo que podría llamarse en sentido lato la serie cultural”. Son palabras de Pere Ballart: *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p. 326.

Así, Don Juan es presentado como un pelele. En *Vientos contrarios*²⁴, Don Juan era un “enamorado ridículo y sentimental, y a veces tan llorón como Werther” (p. 801), o en *Papá o El diario de Alicia Mir* (1934) un “conquistador de oficio” (p. 344). En la obra que nos ocupa es presentado como un vencido “débil y ridículo” (p. 648); así, cuando la Brinvilliers le pregunta qué piensa del amor o de las mujeres, tartamudea antes de admitir que él es un conquistado, un débil de cuerpo y de espíritu incapaz de sostener su voluntad.

“GILLES. -¡Ah! Ahora comprendo el secreto del llamado Don Juan. Reside en su insignificancia, es en tal manera todo el mundo que cuando las mujeres hacen el amor con él no creen hacerlo con nadie.

DE SADE. -El secreto de sus éxitos es que nadie le concede ningún éxito.

DON JUAN. -Yo quería ser cura, pero las mujeres no me dejaban tranquilo y, como sus besos no eran desagradables, me vi obligado a cambiar mi destino y a tomar el oficio de Don Juan. ¡Qué horrible oficio! ¡Yo, cuyo único sueño era ser cura!

[...]

LA BRINVILLIERS. -¿Entonces Don Juan no existe? ¿Qué es entonces Don Juan?

DE SADE. -Es la pesadilla de un pederasta y nada más.

HUYSMANS. -¿No eres, pues, un hombre de mujeres?

DON JUAN. -Al contrario. Yo detesto, detesto a las mujeres que me han impedido ser cura. Yo quiero ser cura, yo quiero ser cura” (pp. 648-649).

Sin duda, su retrato es el más inclemente. Disconforme con su destino, intentará asesinar a la Mujer y por equivocación mata a Dios, presentado también como un pésimo estratega en su batalla contra Lucifer. En ese momento, solo Gilles y Gila escapan a la muerte.

En último lugar, será precisamente el epílogo de *Santa Juana* el que permita establecer la conexión más importante entre las dos obras²⁵. La obra de Shaw

concluye con un epílogo que se desarrolla una noche de junio de 1456, una vez que Juana acaba de ser rehabilitada para que Carlos VII, coronado por ella, pueda demostrar la legitimidad de su consagración en Reims. En esa fecha, van a reunirse personajes pertenecientes a épocas diversas. Por una parte, Juana, quemada viva varios años antes²⁶, que se aparece en medio de un sueño, y varios coetáneos suyos; por otra parte, un caballero con aspecto de clérigo que les comunica la canonización de la Doncella el 16 de mayo de 1920. Entonces proclama Dunois:

“¡Media hora para quemarte, querida santa, y cuatro siglos para descubrir la verdad sobre ti!” (p. 170).

La crónica en seis escenas y un epílogo de Shaw se transforma en el drama en cuatro actos y un epílogo de Huidobro, y en ambos, el epílogo resulta un elemento imprescindible, a pesar de que Huidobro, en clave evidentemente irónica, lo nombra como “détaché et détachable”. De esta forma, al poeta creacionista no le interesó solo el retrato que Shaw hizo de Gilles, y cuya característica principal sería la de representar “el vicio” (p. 652):

“BERNARD SHAW.- No era más que un pequeño pederasta como todo el mundo. Así lo muestro en mi *Santa Juana*, y yo, yo no me engaño nunca. El era Barba Azul” (p. 644).

Además, le interesó la capacidad de Shaw para desarrollar conflictos intelectuales de gran calado bajo el signo poderoso de la pasión, con lo que *Santa Juana* ofrecería elementos de interés para su construcción personal del mariscal de Francia, así como también el juego de anacronismos que se opera en el epílogo, a partir del cual Huidobro vincula de forma muy relevante los conceptos de teatralidad y autoconciencia, en el sentido en el que puede señalarse la conciencia que la propia creación posee de su naturaleza ficcional. Como ha señalado Adolfo de Nordenflycht, gran parte de la producción huidobriana –manifiestos, libros de poemas, novelas y especialmente sus dos obras de teatro– pone en evidencia la conciencia de sí misma,

Juana, pero más que contrarios resultan complementarios, ya que ambos estarían dominados por la pasión, aunque ésta fuese de distinto signo. Algunas lecturas posteriores de las dos figuras, como la de Michel Tournier (*Gilles et Jeanne*, París, Gallimard, 1983), apuntan precisamente en este sentido, pues explican el satanismo de Gilles como una exasperación maléfica del misticismo que vivió junto a la Doncella de Orléans y que ésta representa.

²⁶ Veinticinco años después de su muerte por relapsa, la Iglesia revisó su caso y la declaró inocente.

²⁴ En ese libro, Huidobro publica su ensayo titulado “Don Juan y Don Juanillo”, en el que desarrolla los mismos argumentos después empleados para construir el personaje del epílogo de *Gilles*, y anuncia un libro de próxima aparición en el que desarrollaría su teoría sobre el tema, que no llegó a publicar.

²⁵ Véase de Fernando Debasa, “Una hipótesis. El epílogo de *Gil de Raiz*”, *El Mercurio* [Santiago de Chile] (23 de julio de 1978), p. 6.

Unos días más tarde, publicaba el artículo “Juana de Arco en *Gil de Raiz*”, *El Mercurio* (Santiago de Chile, 30 de julio de 1978), p. 6. En él afirmaba que Gilles sería el opuesto de

es decir, establece un espacio “que conduce a que la obra se experimente como su contenido, un artificio de autorreflexión”²⁷.

Se trata de un fenómeno de extraordinaria importancia en la dramaturgia contemporánea, en el que confluyen algunos elementos desarrollados por corrientes dramáticas europeas, en especial, por el teatro de Luigi Pirandello y por el teatro épico de Bertold Brecht con sus técnicas de “distanciamiento”, en tanto que ambos “resaltan la mirada introspectiva que dirige el arte hacia sus niveles constitutivos”²⁸.

En la obra del chileno, será fecundo señalar la noción de autoconciencia dramática que venimos rastreando para *Gilles*, especialmente por la presencia de la construcción “en abîme” o “teatro dentro del teatro”²⁹, también evidente en su segunda obra, la farsa *En la luna* (1934)³⁰, en la que tiene lugar un interesante “juego de espejos”³¹ que plantea como único camino posible la revolución comunista³². Al hacer evidente el conflicto entre realidad e ilusión y la independencia del personaje, Huidobro participa de modo importante –aunque en distinto grado para sus dos obras– de lo que ha sido nombrado como subversión pirandelliana del teatro mimético en tanto que quiebra de la representación³³.

De este modo, se inserta en un espacio de renovación del hecho escénico. Si se han indicado sus conexiones con *Ubu Roi* (1896) de Alfred Jarry y con los dramas de Apollinaire y de Cocteau, resulta especialmente importante señalar su imbricación con aquellas obras que explicitan los mecanismos de la ficción, y reflexionan sobre la relación entre la existencia humana y la creación artística, al tiempo que niegan una concepción realista del teatro³⁴.

²⁷ Adolfo de Nordenflycht. “Prácticas metadramáticas en el teatro de Huidobro”. *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios* 12 (diciembre de 1993), pp. 67-80.

²⁸ Priscilla Meléndez. *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Pliegos, 1990, p. 14.

²⁹ Dicen los personajes del epílogo: “estamos discutiendo en la memoria y la imaginación de un hombre, dentro de la cabeza de un hombre” (p. 650).

³⁰ El estreno, en 1965, tuvo lugar en el Club del Teatro del Callejón, a partir de la reducción y dirección de G. A. Frías. En Critilo, “*En la luna*”, *El Mercurio* (Santiago de Chile, 15 de diciembre de 1965), p. 9.

³¹ Sergio Saldes, “Función ideológica y función poética. El juego de los espejos en *En la luna* de Vicente Huidobro”, *Revista Chilena de Literatura* 29 (abril de 1987), pp. 97-117.

³² Véase de Lidia Neghme Echeverría, “El creacionismo político de Huidobro en *En la luna*”, en *Latin American Theatre Review* 1 (1984), pp. 75-82.

³³ Es especialmente interesante el estudio de Erminio Neglia, “Pirandello en Hispanoamérica”, *El hecho teatral en Hispanoamérica*. Roma: Bulzoni, 1985, pp. 57-65.

³⁴ Véase de Erminio Neglia, “El vanguardismo teatral de Huidobro en una de sus incursiones escénicas”, en “Vicente Huidobro y la Vanguardia”, *Revista Iberoamericana* 106-107 (enero-junio de 1979), pp. 277-283.

En este mismo sentido, y debido en gran medida a la temprana presencia de Pirandello en la escena europea e hispanoamericana³⁵, podemos destacar, entre otras obras, los *Autos profanos* de Xavier Villaurrutia, la producción vanguardista de Celestino Gorostiza, *Títeres de pies ligeros* (1929) de Ezequiel Martínez Estrada o, de modo paradigmático, la producción teatral de Roberto Arlt: *Saverio el cruel* (1936), una de sus obras más destacadas; apela al recurso pirandelliano del teatro en el teatro y, a su vez, desarrolla el conflicto central de *Enrique IV*.

Podemos concluir, con Marina Gálvez³⁶, que Huidobro comparte, en su intento renovador, algunas de las preocupaciones del teatro hispanoamericano en el periodo de la vanguardia histórica. Según su clasificación, *Gilles de Raiz* pertenecería al “teatro poético vanguardista”, a causa de su lenguaje fuertemente lírico-metafórico y su finalidad estética, elementos con los que, además, la obra engarza con la poesía huidobriana de estos años, en particular, con *Altazor* y *Temblor de cielo* (ambos de 1931), también por la presencia del ateísmo y del nihilismo³⁷ como características imantadoras.

Ambas apuntalan aquello que Bary señaló para la obra de Huidobro como “anarquismo personal y aristocrático de tradición hispánica influida por el pensamiento de Nietzsche”³⁸ (p. 322) o, en sentido más amplio, como la pasión romántica por los grandes destinos individuales, y permiten trazar la vinculación de la obra con el satanismo y el ocultismo, por una parte, y con la fusión de Eros y Tánatos³⁹ por

³⁵ En 1923 se representa en París *Seis personajes en busca de autor*. El mismo año lo hace en Argentina, y entre 1925 y 1927, año de la primera visita de Pirandello a la Argentina, se estrenan más de una decena de sus obras. Y un estudio temprano, el de Homero Guglielmini señalaba en 1927 cómo hasta la renovación pirandelliana “nuestro teatro [...] seguía amarrado a contenidos y estilos virtualmente caducos”. En María Esther Badán, “Luigi Pirandello, presencia exponencial de la escena teatral italiana. Buenos Aires, 1920-1930”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Pirandello y el teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna, 1997, pp. 35-47; p. 37.

³⁶ Marina Gálvez. *El teatro hispanoamericano, op. cit.*

³⁷ Orlando Jimeno-Grendi. “Ateísmo y nihilismo en *Temblor de cielo* de Vicente Huidobro”, en “Poésie Hispano-Américaine contemporaine: Vicente Huidobro et Octavio Paz”, *América [La Sorbonne Nouvelle]* 6 (1989), pp. 123-135.

³⁸ David Bary: “Vicente Huidobro y la literatura social”, en *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Edición de René de Costa. Madrid: Taurus, 1975, pp. 319-328; p. 322.

³⁹ En *La próxima*, Alfredo Roc señala que Gilles de Raiz es un sexual de la muerte, y que el sexo y la muerte son “los dos resortes que mueven toda la maquinaria humana” (p. 278). También puede señalarse la fusión de lo sexual y lo mortuorio en el poema “Pasión y muerte”, *La Nación* [Santiago de Chile], 2 de abril de 1926, p. 1, y especialmente en *Temblor de cielo*, poema para el que ambos quedan estrechamente soldados.

otra, pues el personaje es nombrado “el Alquimista”, “el Astrólogo”, “el Encantador”, “el Brujo” (p. 587). En estos términos también confluye la fascinación surrealista por ciertos personajes sombríos⁴⁰, que explica la publicación de la obra en 1932⁴¹, a instancias precisamente de André Breton, y resitúa la producción huidobriana de la década de los treinta y los cuarenta⁴².

En esos años, se publica una parte muy importante y menos trabajada de la obra del chileno: gran parte de sus numerosos textos narrativos⁴³, los libros de poemas *Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido* (ambos de 1941), y sus dos obras de teatro. La primera de ellas, *Gilles de Raiz*, subraya el interés y la coherencia de la plural aventura huidobriana, y confirma la profunda modernidad de sus presupuestos dramáticos.

⁴⁰ Henri Béhar señala cómo en fechas próximas, el escritor surrealista Roger Vitrac –uno de los “excomulgados” por Breton– se interesa por la figura del noble satánico en su obra *Connaissance de la mort* (1926). En “Vincent Huidobro et le visage du mal”, *Étude sur le théâtre Dada et Surréaliste*. París: Gallimard, 1967, pp. 275-280.

Para un estudio detallado del movimiento, véase de Cedomil Goic, “El surrealismo y la literatura iberoamericana”, en *Revista Chilena de Literatura* 8 (abril de 1977), pp. 5-34.

⁴¹ *Gilles de Raiz* (1925-1926). Pièce en quatre actes et un épilogue. Avec un portrait de l’auteur par Pablo Picasso et deux dessins de Joseph Sima, París, Éditions Totem, 1932.

⁴² Por ello, se hace necesario resituar la producción huidobriana de las décadas de los treinta y cuarenta en relación con la cronología establecida por René de Costa:

“(Es a mediados de los años veinte el) momento en el que su escritura comenzó a adquirir una apariencia externa de espontaneidad que resultaba del viraje del cubismo hacia lo que, con el tiempo, sería lo surreal”.

En “Huidobro en el más allá de la vanguardia: París (1920-1925)”, *Revista Chilena de Literatura* 20 (noviembre de 1982), pp. 5-25; p. 20.

⁴³ Para las ficciones breves, véase el interesante trabajo de Juan Armando Epple, “Algo más que risas y burlas: las ficciones breves de Vicente Huidobro”, *La Página*, op. cit., pp. 63-73.

RESUMEN / ABSTRACT

En 1932 se publicó la obra de teatro *Gilles de Raiz*, del escritor Vicente Huidobro. A setenta años de aquella fecha, resulta posible confirmar la modernidad de los presupuestos dramáticos sobre los que se construye la obra, que se articula sobre la tensión entre analogía e ironía, e introduce numerosos elementos metadramáticos –el más importante, el epílogo “Détaché et détachable”– que vinculan de forma relevante los conceptos de teatralidad, autoconciencia y naturaleza ficcional. Negando una concepción realista del teatro, Huidobro lleva a cabo un trabajo intertextual, especialmente en relación con *Santa Juana* (1923) de George Bernard Shaw, y comparte en su intento renovador algunas de las preocupaciones del teatro europeo e hispanoamericano en el período de la vanguardia histórica.

DRAMATURGY AND MODERNITY IN *GILLES DE RAIZ*. BY VICENTE HUIDOBRO

The play Gilles de Raiz by Vicente Huidobro was published in 1932. Today (seventy years later), it is possible to confirm the modernity of the dramatic presuppositions at work in the play. Huidobro articulated its action around the tension between analogy and irony and introduced numerous metadramatic elements, the most important being the epilogue (“Détaché et détachable”), which correlates in an optimal way the concepts of theatricality, fictional self-consciousness and nature. In opposition to a realistic conception of the theater, Huidobro carries out an extraordinary intertextual play, especially in connection with Bernard Shaw’s Saint Joan (1923), and shares in its innovative intent some of the central concerns of the early twentieth century European and Spanish American avant-garde theater.