

GILLES DE RAIZ DE VICENTE HUIDOBRO: TRAS LA VINDICACIÓN Y REESCRITURA DE BARBA AZUL**Gilles de Raiz by Vicente Huidobro: in search of the vindication and rewriting of Bluebeard****Autor:** Pablo Fuentes Retamal¹**Filiación:** Universidad de Concepción**Email:** p.fuentes.retamal@gmail.com**RESUMEN**

En el presente artículo se propone una reflexión del drama Gilles de Raiz de Vicente Huidobro con el propósito de indagar acerca del diálogo que el texto mantiene con aquellas fuentes literarias que abordaron previamente la figura de Barba Azul, es decir la novela *Allá lejos* de Joris Huysmans, el drama *Santa Juana: crónica dramática en seis escenas* y un epílogo de Bernard Shaw, y el relato biográfico *Vida de Juana de Arco* de Anatole France. El resultado de esta presencia simultánea de textos es un protagonista que se distancia y rompe con los esquemas trazados por sus predecesores, tanto a nivel estético como moral.

Palabras clave: Vicente Huidobro, Gilles de Raiz, Barba Azul, reescritura, vindicación, moral.

ABSTRACT

This article propounds a reflection on the play Gilles de Raiz by Vicente Huidobro with the objective of figuring out about the dialogue that the text preserves with those literary sources which dealt previously with Bluebeard, that is to say the novel *Lá-bas* by Joris Huysmans, the play *Saint Joan* by Bernard Shaw, and the biographical story *Vie de Jeanne d'Arc* by Anatole France. The result of this simultaneous coexistence of texts is a protagonist who distances himself, breaking the rules that were laid down by his predecessors, aesthetically and morally.

Keywords: Vicente Huidobro, Gilles de Raiz, Blue beard, rewriting, vindication, moral.

La faceta dramática de Vicente Huidobro no ha despertado el interés suficiente en la crítica literaria, ya que se le ha brindado mayor atención a su dimensión de poeta y teórico del arte. Probablemente aquello se deba a la marginalidad de sus textos dramáticos que se reducen a: *Gilles de Raiz* (1932) y *En la luna* (1934). Para Teodosio Fernández tan exigua

producción ha provocado que la dramaturgía huidobriana permanezca “tan ignorada como toda su creación que no sea poesía” (107).

Aquel soterramiento de la escritura de Huidobro se traduce en una carencia de estudios críticos que aborden *Gilles de Raiz*. En medio de esta escasez crítica hallamos la propuesta de Concepción Reverte que sugiere una comprensión del drama estudiado a partir de aspectos biográficos del autor. Dicha lectura es muy panorámica y falla al no ceñirse a un aspecto específico del texto.

Algunas reflexiones críticas, como la de Adolfo de Nordenflycht, se han referido a la estructura dramática de *Gilles de Raiz* para señalar los procedimientos metadramáticos utilizados por Vicente Huidobro en su producción dramática. Tal trabajo es abordado con posterioridad por Diana Almeida para proponer que en la estructura dramática de *Gilles de Raiz* se deja sentir la influencia ejercida por el teatro de Luigi Pirandello. Finalmente María Ángeles Pérez se inscribe en la misma línea investigativa, apuntando que la escritura de Bernard Shaw influye a nivel estructural y temático en el drama de Huidobro.

Por su parte Jesús Eloy Gutiérrez en *La pérdida de la fe religiosa en la dramaturgia de Vicente Huidobro* (2002) identifica ciertos pasajes del drama estudiado en los que se aprecia cierta distancia entre Gilles de Raiz y la figura de divina. Según el investigador tal situación responde a los deseos de Huidobro por dar cuenta de la pérdida de fe en la sociedad contemporánea (13). Consideramos que tal lectura es muy incompleta, pues siguiendo a Norma Ortega (2000), el padre del creacionismo forja la modernidad desde un contexto ateo; por ello, consideramos que el objetivo de la pieza teatral huidobriana no es enarbolar críticas a la sociedad contemporánea en razón de su carencia de convicción religiosa.

Finalmente nos encontramos con el extenso trabajo de Antonio Ángel Úsabel *Aproximación a Gilles de Raiz*, de Vicente Huidobro (2001). Dicha reflexión nos ofrece una excelente panorámica biográfica de Gilles de Raiz como sujeto histórico medieval, para luego contrastar tales datos con lo propuesto en la pieza teatral estudiada. De esta forma, el investigador español consigue demostrar que los ejes de realidad y ficción se imbrican en la construcción del texto huidobriano.

Dada la escasa bibliografía crítica² relativa a *Gilles de Raiz* estimamos que la pieza teatral representa un excelente corpus de trabajo, ya que nos permite enfocarnos en aquellos aspectos que la crítica literaria ha obviado, o bien ha trabajado de manera insatisfactoria. A ello añadiremos una perspectiva inédita de reflexión, pues no tenemos antecedentes de otro trabajo que aborde el drama de Huidobro, a partir de las fuentes literarias con las que el poeta dialogó durante la escritura de su pieza teatral.

A las dificultades bibliográficas ya mencionadas, debemos añadir que Huidobro no esbozó explícitamente una teoría del arte teatral. Para sopesar aquella carencia podemos remitirnos a lo planteado por Susana Benko, quien sostiene que el padre del creacionismo se interesó profundamente en la originalidad de su escritura, razón por la que “no desprecia el pasado, pero defiende el presente” (61). Tal afirmación encuentra sentido en la reflexión de Jesús Eloy Gutiérrez (2000) que subraya la creación huidobriana admite antecedentes pasados para luego proyectarse con miras al futuro en una lucha y destrucción de lo que parece caduco.

Los planteamientos estéticos anteriores encuentran asidero al ser contrastados con lo sostenido por el propio Huidobro en *Manifestes* (1925). Si bien dicho texto fue concebido respecto de la creación poética, al proyectar sus postulados dilucidamos el sentido que el autor otorga a la creación literaria en sus más diversas manifestaciones:

Hay que crear. He aquí el signo de nuestro tiempo. Inventar, es hacer cosas paralelas en el espacio que se encuentren en el tiempo, o viceversa, presentando así en su conjunto un hecho nuevo. (El salitre, el carbón, el azufre, existían paralelamente desde el comienzo del mundo; hacía falta un hombre superior, un INVENTOR que los hiciese encontrarse, creando así la pólvora que hace estallar los cerebros (Anguita 27).

Si trasladamos aquella meditación hasta nuestro objeto de estudio, podemos intuir que el texto dramático *Gilles de Raiz* no será una mera repetición de lo que se había sosteniendo desde el siglo XV en adelante respecto del Mariscal de Francia.

A partir de esta disyunción surge nuestro enfoque de trabajo que pretende indagar y precisar en qué medida lo propuesto en el drama de Huidobro resulta ser la síntesis de la oposición dada entre los discursos que abordaron previamente a *Gilles de Raiz*, y la originalidad propia del poeta en su creación literaria.

Para dar respuesta a tal interrogante hemos esbozado nuestra conjetura de trabajo. Estimamos que Vicente Huidobro escribe su pieza teatral considerando lo señalado por las fuentes literarias que abordaron previamente al Barón de Raiz, para luego subvertir lo que éstas propusieron, y así vindicar y reescribir la leyenda de Barba Azul.

Antes de adentrarnos en el drama huidobriano es necesario esclarecer algunos antecedentes históricos y biográficos de quien fue compañero de armas de Juana de Arco durante la Guerra de los Cien Años.

Antecedentes históricos y biográficos de Gilles de Raiz

Gilles de Rais, Raiz, o Retz³ (1404-1440) cuyo nombre real fue Gilles de Montmorency-Laval nació en el siglo XV en medio de una de las dinastías más ricas e influyentes de Francia. A la edad de once años pierde a sus progenitores quedando bajo el cuidado de su abuelo materno, Jean de Craon. Fue justamente él quien lo incentivó a “la lectura de Suetonio⁴, y lo acercó a las atrocidades de los emperadores Tiberio, Calígula y Nerón” (Úsabel 119).

Una vez que de Raiz ingresa a la milicia y los ingleses han invadido Normandía, Juana de Arco y nuestro personaje se ponen al mando de un pequeño ejército con el fin de liberar al pueblo galo del dominio británico. Juntos conocerán la victoria al combatir en la Guerra de los Cien Años. Producto de tal hazaña militar de Raiz recibe el reconocimiento honorífico de: Mariscal de Francia.

Tras la ejecución en Juana de Arco en la hoguera (1431) Gilles de Raiz se retira de la actividad pública para comenzar una vida de despilfarro, desenfreno y festividad. Aquel espíritu de dispendio se tradujo en una oleada de asesinatos en variadas regiones de Francia: “primero en Champotocé [...] luego en la casa de Suece (Nantes) y en las fortalezas de Tiffauges y Mocheoul” (Úsabel 120). Fue justamente en el palacio de Machecoul -lugar en que Huidobro sitúa su texto dramático- donde el barón de Raiz cometió sus peores atrocidades: “practicar satanismo y asesinar a centenares de niños, no sólo por

las exigencias del culto al diablo, sino que también por su supuesta condición pederasta” (Almeida 282). Tales prácticas harán que el obispo Jean de Malestroit (1375 -1443) decida acusarlo de herejía, para finalmente condenarlo a la horca el 26 de octubre de 1440.

El historiador Eugène Bossard en *Gilles de Raiz*, mariscal de Francia (1886) se encarga de rastrear la vida de nuestro personaje desde la infancia a la ejecución. De acuerdo a lo recabado por el investigador francés, fueron los excesivos cuerpos de infantes encontrados en la fortaleza de Machecoul los que detonaron su proceso inquisitorial. La brutalidad en el actuar de Gilles queda en evidencia al atender las torturas a las que sometía a sus víctimas:

Por donde quiera que Gilles de Raiz y su séquito pasaran, comenzaban a desaparecer niños y adolescentes siempre de sexo masculino [...] dado el remoto caso que faltaran los niños, Gilles vejaba niñas [...] la peor de las torturas venía anunciada por una pequeña escenificación, fruto de un cierto deleite de actor aficionado. Consistía en fingirse salvador de una víctima a punto de morir estrangulada. [Gilles de Raiz] se acercaba al niño, le hacía secar las lágrimas y ganaba su confianza. Luego procedía del modo habitual. Los cuerpos y las ropas ardían en la chimenea, y sus cenizas y huesos eran arrojados al foso o a las letrinas. Las cabezas depositadas sobre un aparador, competían entre sí; al final, Gilles besaba la más hermosa. (Úsabel 120).

Es importante mencionar que la popularización de Gilles de Raiz se la debemos a Charles Perrault y su cuento *Barba Azul* (1697). En la narración infantil se muestra al Mariscal de Francia intentando asesinar a su esposa tras haber ingresado al gabinete en el que yacen los cadáveres insepultos de sus antiguas amantes⁵.

Para Georges Bataille la seducción que ejerció nuestro personaje sobre las miradas literarias se debió a la conducta trasgresora y ambivalente del Barón de Raiz, que oscila entre “un héroe que se transformó en criminal o que siempre fue un criminal” (en Schopf IX).

En lo que respecta a Vicente Huidobro, la figura del barón de Raiz resultó tan atrayente debido a “la poesía y misterio del mito construido en torno a este personaje” (Thomas 188). Dicha situación no sólo produjo interés en nuestro poeta, sino que además en todos quienes adherían a la sensibilidad surrealista. De acuerdo a Federico Schopf en *Notas sobre Gilles de Raiz* (1995) la figura de Barba Azul encuentra sitio en el panteón surrealista junto al “Marqués de Sade, Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, Erzsébet Báthory, [...] y Catalina de los Ríos y Lisperguer” (XV).

No obstante la identificación de los surrealistas con la figura de Gilles de Raiz, la creación dramática huidobriana dista muchísimo de la que pretendían los militantes de esa sensibilidad estética. Por ello Schopf sostiene:

A Huidobro parece no haberle preocupado que su imagen de Gilles de Raiz haya sido tan diversa de la que interesaba al surrealismo. Su proyecto -voluntario y a la vez guiado por sus deseos y la represión de sus deseos- es otro (XVIII).

Aquel deseo “otro” de Huidobro se traduce en la construcción de un texto dramático que se confronta y rompe con los modelos que habían trazado sus predecesores. Justamente en demostrar aquel quiebre y ruptura nos esmeraremos a continuación.

Gilles de Raiz de Vicente Huidobro: vindicando y reescribiendo la leyenda de Barba Azul

Para comprender el propósito con el que Vicente Huidobro escribió *Gilles de Raiz* es necesario tener presente el espíritu antimimético desde el que concibió tal pieza teatral. Aquella sensibilidad estética reflejada en *Manifestes* se traduce en “un rechazo radical del realismo basado en la tradición mimética” (Almeida 279). De esta manera lo que pretende Huidobro es construir un *Gilles de Raiz* que se confronte y rompa con lo sostenido por la tradición literaria respecto de Barba Azul. En términos estrictos lo que hará el poeta es sustituir mimesis por poiesis⁶.

En cuanto a la estructura del texto huidobriano, éste se compone de cuatro actos y un epílogo. En el primero de los actos se presenta una joven que camina hasta el palacio de Machecoul para entregarse a Gilles. Luego la muchacha es bautizada por el propio barón de Raiz como: Gila⁷. A su vez el protagonista de nuestro texto invoca a Lucifer para brindarle su alma a cambio de:

El amor en una eterna juventud. Quiero el amor intrépido y tembloroso como en el primer día del amor. Que esos días que duran tan poco se repitan siempre, con la misma ansiedad de los comienzos. Quiero el placer, el verdadero placer, el placer absoluto (1490).

En el segundo acto nuestro personaje encuentra regocijo al haber hallado el amor de Gila. En este episodio Gilles muestra interés por la alquimia⁸, pues pretende mediante tal recurso hacer frente a sus dificultades económicas. Para ello contrata a Prelati a quien solicita:

Gilles: [...] estoy a punto de perder mis tierras y mis castillos. Sabes bien que las deudas me revientan [...] Prelati: estoy seguro de encontrar la fórmula. Mis hornos salvarán vuestros castillos [...] Gilles: tú eres el alquimista, te has creído dueño del gran secreto [...] lucharemos hasta el fin si es necesario. Hay que hacerlo, ¿comprendes? Tengo necesidad de ese oro, mis fuerzas flaquean (1507).

En el tercer acto se presenta a Gilles devastado tras la desaparición de Gila en el bosque. Debido a tal pérdida el Mariscal de Francia se entrega por completo a sus instintos para luego dar desenfreno a sus crueles perversiones:

Gilles: (*poniendo el cuerpo del niño delante de Prelati*) Nada. Prelati, nada. No existe nada para mí. (*Habla rugiendo*) la imaginación humana no ha inventado nada para mí. (*Designando al niño*). Toma, llévatelo, ahora puede servirte. Llévatelo. Vuelve a tus hornos y alimenta a tus demonios. Llévelo no quiero verlo (1521).

En la escena anterior es importante destacar que únicamente podemos adjudicar una “supuesta” pederastia a Barba Azul, mas no podemos afirmar a ciencia cierta que nuestro personaje sea pedófilo. Justamente aquella es la pretensión de Huidobro, pues el poeta interpelar al lector-espectador para que sea él mismo quien construya y dé forma definitiva al texto dramático. En razón de ello, Diana Almeida sostiene que el autor “manipula las preinformaciones [...] con el objeto de producir una oscilación entre una identificación positiva o negativa” (283) en el receptor del texto dramático.

Lo anterior se encuentra en consonancia con lo expuesto por Vicente Huidobro en su manifiesto *Non Serviam* (1914). En éste el poeta señala que “los lazos de unión entre una idea y otra, (son) perfectamente innecesarios, pues el lector los hace instintivamente en su

cerebro” (723). Lo apuntado puede proyectarse a nuestro texto dramático, pues siguiendo a Susana Benko, la creación literaria huidobriana “debe sugerir y no explicitar detalles que pueden reconstruirse en la mente del lector” (61).

Este aspecto es el primer antecedente que nos permite consignar un distanciamiento entre *Gilles de Raiz* y los discursos anteriores al de Huidobro que también abordaron la figura del Mariscal de Francia. Mientras que estos últimos consignaron a Barba Azul un “monstruo que secuestro violó y asesinó” (Linares 26); nuestro drama sugiere una postura diametralmente opuesta, ya que al sustentarse en la ambigüedad hace insostenible tildar de una u otra manera a su protagonista, pues carecemos de los argumentos necesarios para condenar o avalar los actos cometidos por el señor de Machecoul. Por consiguiente, la valoración que le asignemos al Gilles huidobriano dependerá exclusivamente de la apreciación personal de cada lector-espectador, y del modo en que los actos cometidos por el personaje signifiquen en el imaginario personal de cada uno de ellos.

En el cuarto acto se comienza a gestar un distanciamiento aún mayor entre la obra de Huidobro y los discursos que abordaron previamente la figura del barón de Raiz. En el presente acto nuestro protagonista enfrenta al tribunal de Nantes conformado por Jean de Malestroit⁹ y Jean Blouyn. No obstante las acusaciones interpuestas por ambos inquisidores, ningún testigo da crédito a sus imputaciones provocando que la leyenda negra de Gilles comience a desdibujarse. En razón de ello, nuestro protagonista proclama: “están destruyendo mi leyenda” (1537).

Finalmente el último apartado de nuestro drama se construye al modo de Epílogo, titulándose *Desprendido y desprendible*. En este acápite la leyenda de Gilles de Raiz se reescribe por completo. La peculiaridad de este apartado radica en la selección de personajes -ya sean históricos o literarios- que se incorporan a la ficción dramática. De esta forma nos encontramos con: “el Marqués de Sade, la Marquesa de Brinvilliers, Don Juan, Huysmans, Anatole France, Bernard Shaw, el doctor Hernández” (1550). Incluso el propio Vicente Huidobro se ficcionaliza para ser parte de la acción dramática.

Aquellos escritores ficcionalizados en el drama huidobriano no han sido incorporados al azar, sino que por el contrario, fueron escogidos por haber elaborado discursos previos sobre Gilles de Raiz. Mediante este recurso dramático Huidobro nos da a conocer las distintas fuentes literarias con las que se dialogó al escribir su pieza teatral, es decir: el francés Joris Karl Huysmans (1848-1907) con su novela *Allá lejos* (1891); el irlandés George Bernard Shaw (1856-1950) con su texto *Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo* (1923); y, finalmente el francés Anatole France (1844-1924) con su novela biográfica *Vida de Juana de Arco* (1908).

En el Epílogo de nuestro texto dramático un ficcionalizado Joris Karl Huysmans afirma acerca de Gilles de Raiz:

Huysmans: Os digo que era un criminal exquisito, un refinado, un buscador de emociones raras de placeres fastuosos y horrorosos, un artista supremo y nunca satisfecho. Es tal como lo he pintado en mi novela *Allá lejos*. (1551-1552).

Allá lejos (1891) fue el último trabajo publicado por Huysmans antes de convertirse al catolicismo. En ella narra la vida de Durtal, un joven escritor que hastiado del mundo

moderno busca refugio en el estudio medieval. Producto de tales investigaciones el protagonista de *Allá lejos* Durtal conoce y se fascina con la figura del barón de Raiz:

En resumen, misticismo natural de una parte, y de otra, trato cotidiano con sabios poseídos por el satanismo. En el horizonte, una miseria progresiva que podrían conjurar quizás las voluntades del diablo. Y una curiosidad ardiente y loca por las ciencias prohibidas. Todo esto explica que (Gilles de Raiz) poco a poco, a medida que se estrechaban sus relaciones con la sociedad de alquimistas y hechiceros se sumiese en el ocultismo y fuese arrastrado por él a los crímenes más inverosímiles. [...] las degollaciones de niños, que no se efectuaron en seguida, pues Gil sólo violó y descuartizó muchachos cuando la alquimia le resultó vana (Huysmans 57).

Barba Azul juega un rol secundario en la novela de Huysmans, pues su participación se ajusta a lo que conocemos por motivo literario. Al leer la novela del escritor francés queda en claro que la preocupación de su narrador es detallar la vida y vicisitudes de Durtal, de manera que Gilles de Raiz figura siempre en un segundo plano narrativo.

Un aspecto relevante en la narración de Huysmans son los juicios de valor que Durtal emite respecto de Barba Azul. El protagonista de *Allá lejos* enfatiza que el Mariscal de Francia mudó voluntariamente de una moral cristiana a un comportamiento cruel y despiadado: “la dificultad mayor consiste en explicar cómo un buen cristiano, se tornó de improviso sacrílego, sádico, cruel y cobarde” (46).

La propensión del Gilles de Raiz de Huysmans por la maldad, nos remite a lo sostenido por Immanuel Kant en *Lecciones sobre filosofía de la religión* (1792). En dicho texto el filósofo alemán plantea que el hombre puede escoger libremente entre el Bien y el Mal. Esta situación nos entrega la respuesta a la interrogante planteada por Durtal en *Allá lejos* respecto de la mudanza de Barba Azul de “un buen cristiano” a un ser “sacrílego, cruel y cobarde” (46). La respuesta a tal dilema nos la brinda el pensamiento kantiano al informar que “Dios no impide el mal en el mundo, esto no significa en ningún modo que lo autorice, sino que sólo lo permite” (Kant 155).

Apreciamos que en *Allá lejos* Gilles de Raiz significa en un rol secundario en razón de la fascinación de Durtal por el estudio medieval. También parece prudente destacar que en el mismo relato se muestra que el Barón de Raiz decidió libre y racionalmente devenir en el Mal.

Al continuar el análisis de las fuentes literarias con las que Vicente Huidobro dialogó al escribir su drama, hallamos a Bernard Shaw¹⁰ con su pieza teatral *Santa Juana: crónica dramática en seis escenas y un epílogo*¹¹. En ésta, al igual que en la novela de Huysmans, Barba Azul tiene un rol secundario que se limita a la Escena Segunda del texto. La poca trascendencia de Mariscal de Francia se condice con la descripción que el dramaturgo acota para el personaje:

Gil de Rais, joven de veinticinco años, muy elegante y pretencioso, que lleva extravagancia hasta usar una barbita teñida de azul y el resto de la cara limpiamente afeitado. Tiene empeño de agradar a todos, pero carece de jovialidad natural y es realmente poco agradable (131-132).

Para que Gilles de Raiz regrese a escena tendremos que esperar hasta la Escena Quinta del drama. No obstante, sus apariciones no aportarán mayor contenido a la acción dramática pues se limitan a comentarios superfluos de carácter burlesco:

Barba Azul: te van a molestar las faldas (Juana), después de tanto tiempo sin llevarlas (197).

Barba Azul: (ofendido) no contenta con ser el papa Juana, ahora quieres ser también César y Alejandro (200).

Barba Azul: la verdad, esa mujer es imposible (se refiere a Juana). No es que yo la quiera mal, pero ¿qué se puede hacer con semejante carácter? (211).

Al enfocar la mirada en la valoración moral que se otorgada a Gilles de Raiz en el drama de Shaw, apreciamos similitudes con lo expuesto en la novela de Huysmans. En la pieza teatral del escritor irlandés vemos a Barba Azul optando por significar y residir en el Mal:

Arzobispo: ahora profetizo yo que vos seréis ahorcado sin confesión si no aprendéis a reír y a rezar a tiempo.
Barba Azul: Señor, merezco la lección. [...] si me predecís que he de ser ahorcado, no podré resistir la tentación de pecar de veras; pues si me lleva el diablo que sea por algo (148).

Contrariamente a las intenciones del clérigo sus malos augurios no amedrentan al Mariscal de Francia, sino que lo predisponen con mayor fuerza al Mal. La postura moral asumida por de Raiz se comprende al enfocar la situación desde la óptica kantiana. De acuerdo al precursor del idealismo alemán, el hombre puede mostrar un comportamiento que “sin ningún remordimiento ni tentaciones, se complace en el mal y lo hace sin tener en cuenta ganancia ni provecho, simplemente se complace en el mal” (Kant 64).

Finalmente en el texto biográfico *Vida y obra de Juana de Arco* (1908) de Anatole France se propone un Gilles de Raiz coincidente con los parámetros trazados por Joris Huysmans y Bernard Shaw. En el relato de France nuestro personaje no es más que un sujeto incidental, pues de las 633 hojas que constituyen el texto Gilles es nombrado por primera vez en la página 598. De la escasa información que entrega el trabajo de France respecto de Barba Azul, rescatamos:

Señor Gilles de Rais, Mariscal de Francia, quien en su primera juventud había conducido a la Doncella a Orleáns, hecho como ella la campaña de la consagración, asaltado con ella las murallas de París y, durante el cautiverio de Juana, ocupado Louviers y lanzado una audaz punta sobre Ruán. Ahora despoblaba de niños sus vastos señoríos y, mezclando la magia y la orgia, ofrecía a los demonios la sangre y los miembros de innumerables víctimas. Sus sangrientas monstruosidades difundían el terror en torno a sus castillos de Tiffauges y de Machecoul (598).

El texto de France coincide con los trabajos de Huysmans y Shaw en cuanto al rol secundario asignado a Gilles de Raiz, también converge respecto de la valoración moral de Barba Azul que muda desde el Bien al Mal. Para explicar tal extrapolación moral podemos recurrir a Richard Bernstein en *El mal radical. Una indagación filosófica* (2004) donde se propone:

Debe ser posible que un individuo se convierta en alguien diabólico, que desafíe y repudie la ley moral en forma tal que adopte libremente una disposición por la cual se niegue sistemáticamente a hacer lo que la ley moral manda. Así, adoptaría sistemáticamente máximas malas (66).

Los textos de Huysmans, Shaw y France coinciden respecto del papel secundario representado por el Barón de Raiz en sus respectivos trabajos. Además confluyen en la influencia ejercida por la filosofía kantiana en la construcción moral de sus respectivos personajes. No obstante Vicente Huidobro dialoga con tales referencias literarias en su drama teatral, su creación dramática subvierte lo propuesto en aquellas referencias literarias para dar forma a un Barba Azul que se distancia y rompe con los esquemas que éstos han trazado.

Tal distanciamiento queda en evidencia por medio del rol protagónico que Huidobro le asigna al Barón de Raiz en su pieza teatral. Hasta entonces sólo conocíamos a Barba Azul al alero de Juan de Arco, situación que revertirá el drama huidobriano pues esta vez será la doncella de Orleans quien significará en razón de nuestro personaje.

Aquella inversión de roles queda de manifiesto al comienzo del Acto segundo, cuando Juana de Arco se acerca al palacio de Machecoul para solicitar la ayuda de Gilles en la restitución de su posición en la historia de Francia:

Juana: Yo creía mi nombre una llave que abre todas las puertas, advierto ahora que mi nombre cierra todas las puertas. Sólo tú, Gilles, tú que combatiste a mi lado, tú que fuiste mi protector, tú puedes hacerme reconocer otra vez.
Gilles: ¿y con qué objeto?
Juana: Con el objeto de dar término a nuestra empresa. Aún nos queda mucho que hacer. La guerra no ha terminado, nuestro país aún no ha vencido (1511).

La invitación de Juana es rechazada por Gilles de Raiz:

Gilles: [...] la acción más hermosa que pudiste hacer es haberte muerto. Dices que tu alma es capaz de cualquier sacrificio por esta tierra que adoras, por estos árboles y estos guijarros que comienzan a tomar olor a libertad... ¡Pues bien! Juana, la hora del sacrificio ha llegado. ¡Sopórtalo con orgullo!
Juana: morí quemada por los ingleses... soy una impostora... Dios, dame valor.
Gilles: comprendo lo duro que es, pero tú eres valiente y puedes soportarlo todo (1514).

En el drama huidobriano se invierten las relaciones de poder, pues esta vez es Juana de Arco quien existe al amparo de Barba Azul. Además el vínculo entre Historia y Literatura se quiebra, ya que a diferencia de Shaw, Huysmans y France nuestro autor no pretende formular un texto que se ciña a la contingencia histórica medieval, sino que por el contrario pretende borrar y reescribir lo que ha dicho la oficialidad.

El drama de Vicente Huidobro también rompe con los parámetros morales que habían trazado las fuentes literarias que abordaron Barba Azul. El personaje huidobriano se desmarca de la significación kantiana a la que adherían Huysmans, Shaw y France para comulgar con los postulados filosóficos de Friedrich Nietzsche.

La predilección de Huidobro por la filosofía nietzscheana no debiese suscitar mayor extrañeza, ya que el poeta evidencia en *Vientos contrarios* (1925) su admiración por el

filósofo alemán. En el apartado Silvana Plana de dicho texto el padre del creacionismo se refiere al proceso escritural de *Altazor* comentado: “estoy aquí [...] alojado en el mismo cuarto en donde Nietzsche escribió las últimas páginas de su *Zarathustra*” (819). Más abajo Huidobro profundiza:

Del hombre Nietzsche, del acróbata que salta de un planeta a otro, del insolente que parado en el vértice de una estrella lanzaba sus carcajadas rellenas al vacío y tiraba pelotillas a Dios, no queda nada entre estas cuatro paredes. A lo más alguna chinche, biznieta de otra que le mordiera la pantorrilla para vengar al creador de todas las cosas. Nietzsche el filósofo pasó por aquí, Nietzsche el psicólogo durmió aquí (Vientos 819).

La influencia nietzscheana no sólo se deja sentir a nivel biográfico en Huidobro, sino que además su influjo se aprecia en el ámbito moral. Aquella vinculación se palpa en *Vientos contrarios* respecto del binomio Bien-Mal:

He aquí cómo la estupidez de los hombres ha imaginado el Bien y el Mal, el camino que lleva al Cielo y el que lleva al Infierno.
CIELO: dolor, miseria, fealdad, privaciones, sumisión.
INFIERNO: felicidad, belleza, amor, satisfacciones, libertad (812).

En la categorización anterior del Cielo y el Infierno -ambas representaciones por antonomasia del Bien y el Mal- se alude indirectamente la tesis nietzscheana expuesta en *Genealogía de la moral* (1887). Recordemos que en dicho texto el filósofo alemán responsabiliza al pueblo judío de haber “invertido la identificación de los valores” (39). Por consiguiente, los conceptos Bien y Mal habrían sufrido un desplazamiento para constituirse en el lugar de su opuesto:

Sólo los desdichados son buenos, los pobres, los impotentes, los degradados son buenos; sólo los que sufren, los que no tienen, los enfermos, los feos son piadosos, los únicos bendecidos por Dios, la bendición es para ellos; y ustedes, poderosos y nobles, son en cambio los malos, los crueles, los lujuriosos, los insaciables, los que no tienen Dios para toda la eternidad; por siempre seréis los que no están bendecidos, los malditos, los condenados (39-40).

Se aprecia que las perspectivas huidobriana y nietzscheana son coincidentes en la vinculación del Bien con la privación y sumisión, mientras que el Mal con la libertad y exuberancia.

Si trasladamos el pensamiento del filósofo alemán hasta nuestro texto dramático apreciaremos que nuestro Gilles de Raiz no se aleja del Bien para asentarse en el Mal, sino que se sitúa junto a quienes Nietzsche llamó: “nobles y poderosos”.

La vinculación entre el personaje huidobriano y aquella arista de la filosofía nietzscheana, la establece la propia pieza teatral cuando Barba Azul sostiene:

Malestroit: no conocéis la modestia. La virtud, la bondad no tienen ningún significado para vos.

Gilles: desprecio la virtud, me río de la bondad, de la justicia, de la modestia, de la piedad, de la moderación, etc. (1548).

Las afirmaciones anteriores nos permiten establecer que la significación moral de nuestro personaje se proyecta desde aquel espacio en que Nietzsche situó a los nobles y poderosos. Esta situación se evidencia con fuerza en los parlamentos finales de la pieza teatral huidobriana cuando su protagonista alude la Libertad. Si bien tal tópico se desarrolla durante todo el texto dramático, dos pasajes son imprescindibles al abordar tal motivo literario. El primero de ellos se presenta en el momento en que Gilles abandona su postura de guerrero francés para proclamar su libertad:

Gilles: no ofrezco mis armas al rey, porque mi rey ahora soy yo [...] no defiendo la libertad de un país; defiendo mi propia libertad. Todo lo que huele a imposición me rebela. Basta que la ley se oponga para que me subleve. Basta que la moral diga que no, para que yo diga que sí (1506).

Un segundo aspecto que nos permite dar cuenta del distanciamiento de la escritura huidobriana respecto de lo propuesto por Huysmans, Shaw y France se aprecia en los parlamentos de Gilles de Raiz en que se cuestiona la figura divina y su plan creador:

L'hopital: Dios nos hizo libres al crearnos nos dio el libre albedrio.
Gilles: grave locura. Tenía que haber comprendido que el primer acto de un hombre libre es probarse a sí mismo su libertad. ¿Decidme qué mejor medio de asegurarse que volviéndose contra aquel que se la concede? (1537).

El distanciamiento establecido entre de Raiz y la tradición judeocristiana se manifiesta con fuerza en los parlamentos finales *Gilles de Raiz* cuando Barba Azul menciona el siguiente adagio nietzscheano¹²: “Dios ha muerto. Esperemos eternamente el Juicio Final” (1562).

La aporía presente en las palabras finales de nuestro personaje, que por una parte niega la existencia divina pero a la vez promulga la existencia del juicio final, se comprende al visualizar la influencia que ejerció el teatro de Luigi Pirandello en la escritura dramática de Huidobro. Recordemos que el dramaturgo italiano propone buscar deliberadamente la ambigüedad y la relatividad entre el ser y el parecer¹³ para así dar lugar plurisignificación característica del lenguaje poético.

En nuestro drama la proclamación de la muerte de Dios alude directamente al texto nietzscheano *Así habló Zaratustra* (1883). En éste su protagonista, al modo de un mesías bíblico, abandona la reclusión para dirigirse a los hombres llevándoles noticias de la salvación. En medio de sus prédicas Zaratustra afirma lo siguiente: “todos somos iguales un hombre vale lo que otro. ¡Ante Dios todos somos iguales! [...] ¡Pero ahora ese Dios ha muerto...!” (289).

De acuerdo a Fernando Savater tras el aforismo nietzscheano se esconde la refutación de la moral fundada en el binomio excluyente Bien-Mal. De esta manera se pone término a las dicotomías morales:

Entre mal y bien, entre razón y sinrazón, entre lo finito y lo infinito, lo individual y lo colectivo, el Dios que no admite la multiplicidad de perspectivas [...] Pues bien, “en el fondo, sólo el Dios moral ha sido refutado” (59).

Con aquello que Savater denominó “el ajuste de cuentas con la Iglesia cristiana y su tradición dogmática” la Voluntad se yergue única dominadora del hombre. Aquella liberación posibilitada por la Voluntad se presenta cuando Gilles de Raiz proclama: “Soy el primer

hombre que ha roto sus cadenas" (1548); y luego, posteriormente: "Soy libre, soy el primer hombre libre" (1523). De esta manera, nuestro personaje rompe con la moral fundada en los opuestos excluyentes Bien-Mal, para habitar aquel espacio en que Nietzsche situó a "nobles y poderosos".

Considerando lo que hemos expuesto estamos en condiciones de sostener que *Gilles de Raiz* de Vicente Huidobro se distancia y rompe con lo propuesto por las fuentes literarias que elaboraron discursos previos acerca de Barba Azul. Tal divergencia se posibilita mediante el protagonismo otorgado al Barón de Raiz, quien siempre había figurado al alero de Juana de Arco. El padre del creacionismo revierte esta situación para que sea la doncella de Orleans quien asuma un rol secundario, en tanto su compañero de armas asume el protagonismo. De esta manera, Huidobro rescata la figura de Gilles de Raiz restituyéndole el sitio que otras escrituras no habían sabido reconocer.

Es adecuado subrayar que Huidobro también reescribe la leyenda de Barba Azul en el ámbito moral. Hasta entonces quienes se habían referido al Mariscal de Francia (Joris Huysmans, Bernard Shaw y Anatole France) lo habían hecho desde una perspectiva kantiana que señalaba una propensión voluntaria y racional al Mal. En el drama huidobriano aquella valoración moral queda atrás para adherir a los postulados nietzscheanos. De esta manera, podemos concretar nuestra reflexión señalando que Vicente Huidobro rescata al Barón de Raiz reescribiendo su leyenda.

Bibliografía

- Almeida Guillán, Diana. "Alrededor del teatro de Vicente Huidobro: Gilles de Raiz y las conexiones entre creacionismo y pirandellismo". *Revista de estudios teatrales*, 277-291. 1998.
- Anguita, Eduardo. *Antología de poesía chilena nueva*. Santiago: LOM, 2004.
- Bary, David. "Vicente Huidobro y la literatura social". *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975. 319-328.
- Bataille, Georges. *El verdadero Barba Azul. La tragedia de Gilles de Raiz*. Barcelona: Tusquets, 1983.
- Benko, Susana. "Vicente Huidobro: proceso a una imagen cubista". *Vicente Huidobro y el cubismo*. Caracas: Monte Ávila editores, 1993. 57-82.
- Bernstein, Richard. *El mal radical. Una indagación filosófica*. Buenos Aires: Lilmod, 2004.
- De Costa, René. *En pos de Huidobro*. Santiago: Editorial Universitaria, 1980.
- De Nordenflycht, Adolfo. "Prácticas metadramáticas en el teatro de Huidobro". *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios 12*. España: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 67-80. 1993.
- Fernández, Teodosio. "Huidobro ante los límites del misterio". *Huidobro. Homenaje 1893-1993*. La Coruña: Universidade da Coruña, 105-113. 1995.
- France, Anatole. *Vida de Juana de Arco*. Buenos Aires: Futuro, 1945.
- Hey, Nicholas. "Adenda a la bibliografía sobre Huidobro". *Revista Iberoamericana* N° 106, 387-398. 1979.
- Huidobro, Vicente. "Gilles de Raiz". *Obras completas. Volumen II*. Santiago: Zigzag, 1964.
- . "Finnis Britannia", en *Obras completas. Tomo II*. Santiago: Andrés Bello, 1976a.
- . "Vientos contrarios". *Obras completas. Tomo II*. Santiago: Andrés Bello, 1976b.

- Huysmans, Joris. *Allá lejos*. Santiago: Ercilla, 1941.
- Kant, Immanuel. *Lecciones sobre la filosofía de la religión*. Madrid: Akal, 2000.
- Linares, Miguel Ángel. *Mala gente. Las 100 peores personas de la historia*. EDAF: Madrid, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 1994.
- . *Así hablaba Zarathustra*. Madrid: EDAF, 1998.
- . *Más allá del Bien y el Mal*. Navarra: Folio, 1999.
- Ortega, Norma Angélica. *Vicente Huidobro: Altazor y las vanguardias*. México: UNAM, 2000.
- Pérez, María Ángeles. "Dramaturgia y modernidad en Gilles de Raiz de Vicente Huidobro". *Anales de la literatura chilena* N°2, 163-175, 2001.
- Perrault, Charles. *Barba Azul y otros cuentos*. Santiago: Andrés Bello, 2010.
- Reverte, Concepción. "Llaves de puertas secretas: otros datos para la comprensión de Gilles de Raiz de Vicente Huidobro". *Anales de la literatura chilena* N°5, 61-88. 2004.
- Schopf, Federico. "Notas sobre Gilles de Raiz". *Gilles de Raiz. En la luna (teatro completo)*, IX-XIX, 1995.
- Sarabia, Rosa. "Triángulo armónico" y la experimentación visual de un orientalismo parodiado". *Anales de la literatura chilena* N° 9, 15-36. 2008.
- Shaw, Bernard. *Santa Juana: crónica en seis escenas y un epílogo*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- Savater, Fernando. *Idea de Nietzsche*. Barcelona: Ariel, 2007.
- Úsabel, Antonio Ángel. "Aproximación a Gilles de Raiz, de Vicente Huidobro". *Atenea*, 111-132. 2001.
- . *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Madrid: Espasa-calpe.

Fecha de recepción: 29/09/12
Fecha de aceptación: 20/06/13

1 Pablo Fuentes Retamal es Profesor de Estado en Castellano de la Universidad de Santiago de Chile; Licenciado en Educación en Castellano de la Universidad de Santiago de Chile; y Magister en Literatura Latinoamericana y Chilena de la Universidad de Santiago de Chile. Actualmente cursa estudios de Doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Concepción.

2 Lamentablemente no hemos podido dar lectura al trabajo de Carlos Rey Pereira titulado Gilles de Raiz de Vicente Huidobro: el compendio de definiciones y las hipótesis arriesgadas (1994) publicado en la revista Verba Hispánica de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia.

3 Llama la atención la diversa grafía que se entrega al apellido del mariscal de Francia. La Enciclopedia Universal ilustrada Europea-Americana plantea como acepciones correctas "de Rais, o de Retz" (Tomo 50, p. 1450). No obstante, Vicente Huidobro escribe "Raiz", por lo cual mantendremos dicha grafía.

4 Gayo Suetonio Tranquilo, conocido comúnmente como Suetonio, fue un historiador y biógrafo romano. Su obra más conocida fue De vita Cesarum (119) donde se cuenta la vida de los primeros doce césares romanos: desde Julio César hasta Dominiciano. En aquel texto Suetonio hace hincapié en las anécdotas personales de los césares, mostrando cómo su vida privada se entremezclaba con el ejercicio del poder y la brutalidad.

5 La siguiente cita del cuento infantil da cuenta del momento en que la esposa de Barba Azul ingresa hasta el cuarto vedado: "Empezó a ver que el piso se hallaba todo cubierto de sangre coagulada, y que en esta sangre se reflejaban los cuerpos de varias mujeres muertas y atadas a las murallas. Eran todas las mujeres que habían sido las esposas de Barba Azul y que él había degollado una tras otra" (Perrault, 2010: 16).

6 Rosa Sarabia en su estudio de la poética visual de Vicente Huidobro sostiene que el concepto poiesis se entiende en la escritura huidobriana como: "la actividad de "hacer", "producir", que conlleva a la "facultad de crear"" (19).

7 Según lo planteado por Concepción Reverte Bernal el nombre "Gila" no sería una feminización del nombre "Gilles", sino que dicho apelativo

podría aludir a Gala. La esposa de Paul Éluard y posteriormente de Salvador Dalí que ejerció una fuerte atracción en los integrantes de la comunidad surrealista (65).

8 La alquimia fue una disciplina que atrajo la atención de Vicente Huidobro. De hecho el poeta señala respecto de su estadía en París: “como si mi cerebro estuviese dividido en dos [...] me sentía atraído con igual pasión por el estudio de las ciencias [...] biología, fisiología y psicología experimental, y por el estudio de lo maravilloso, lo que me hizo dedicar muchas horas a la astrología, a la alquimia, a la cábala antigua y el ocultismo en general” (Reverte 69).

9 Jean de Malestroit (1375-1443) fue Obispo de Sant-Brieuc y de Nantes. Además ejerció como Canciller de Juan V.

10 Es importante destacar que Vicente Huidobro sintió una profunda admiración por Bernard Shaw. De hecho le dedica su texto *Finnis Britannia* (1923).

11 La idea de Shaw de anexar un epílogo al texto dramático pudo ser una fuente de inspiración para Huidobro respecto de la estructura dramática propuesta en Gilles de Raiz.

12 La sentencia “Dios ha muerto” fue acuñada por Hegel en *Fenomenología del Espíritu* (1807) para posteriormente ser recogida e incorporada por Nietzsche a su sistema de pensamiento. En nuestro texto tal proverbio alude al pensamiento nietzscheano.

13 Tal procedimiento dramático se presenta en *Así es, así os parece* (1917), donde se trata la Verdad en su relación con la apariencia. Por medio de tal recurso dramático el dramaturgo italiano pone en tela de juicio las nociones de objetividad y verdad.