ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 26, junio 2025, número 43, 441-448
ISSN 0717-6058

DE ORATES Y ORADORES. NOTAS SOBRE UN CUENTO DE VICENTE HUIDOBRO

Álvaro Contreras
Standford University
alconber@stanford.edu

ORCID: 0000-0001-8668-7576

En el relato "*El gato con botas y Simbad el marino o Badsim el marrano (novela póstuma)*"[1], Vicente Huidobro cifra una reflexión sobre las figuraciones del poder, las maneras como la literatura trama lo político. Se trata de un cuento que genera en nosotros una forma de reconocimiento en el extrañamiento y permite advertir sobre la capacidad de generar reflexiones estéticas y políticas por parte de la literatura.

La primera línea del relato dice: "Colocado en la pared, siempre frente a mis ojos, tengo el mapa de Oratonia" (Huidobro 210). ¿Cuáles razones de interés personal y práctico recorren esta cartografía? El narrador entrega el testimonio del sistema administrativo y las formas de organización social de este país. Marcando su pertenencia a este territorio de selvas "de peso", montañas "de cielo en pecho" y ríos "con toda la barba", el narrador, dejándose llevar por un nacionalismo exaltado, expone en primera persona la estructura institucional, las grandezas y las pocas miserias, las costumbres y el tejido de la vida cotidiana de esta "gran nación" (210). Habla, por ejemplo, de la existencia de tres partidos políticos: los *sanvitistas* –"les tiembla la mano derecha al llevarse una copa a los labios" (211)–, los *espiroquetistas* –"aquellos a los cuales les tiembla la mano izquierda" (211)– y los *tetraomblipernalistas* –"a los cuales les tiemblan las dos piernas", tienen el ombligo "como un escapulario" (212)–, pero como este último nombre era muy complicado, el pueblo los llamaba los ponchistas "porque fueron desterrados a raíz de un complot a

[1] De los cinco relatos incluidos en su libro *Tres inmensas novelas* (1935), tres de ellos fueron escritos por Huidobro junto con Hans Arp –"*Salvad vuestros ojos (Novela posthistórica)*", "*El jardinero del Castillo de Medianoche (Novela policial)*", y "*La cigüeña encadenada (Novela patriótica y alsaciana)*"–, con indicación de lugar y fecha: Arcachon, 1931. Huidobro, a instancias del editor, escribe dos relatos más –"*El gato con botas y Simbad el Marino o Badsim el Marrano (Novela póstuma)*", y "*La misión del gangster o la lámpara maravillosa (Novela oriental)*"–, con la referencia, Pollenza, 1932.

donde el diablo perdió el poncho" (212). Cuento de traiciones y revoluciones, como muchas novelas contemporáneas sobre dictadores y conspiraciones fallidas, Huidobro presenta en la trama del relato las fantasías de un narrador sobre su origen ancladas en un mapa nacional, desprendiendo de esta primera fantasía cartográfica dos coordenadas centrales: las de un estado nacional que convierte toda forma de organización política en un espacio de sospecha, y las de una esfera pública pensada como complot. En el cruce de estos dos trayectos se teje esa malla paranoica del orden que entreteje lo institucional y atrapa las actividades de los habitantes. Planteo y me detengo en la siguiente pregunta: ¿qué interroga el relato de Huidobro? Si frente a las intrigas de los enemigos del gobierno, el presidente declara: "En Oratonia nadie conspira sino yo" (212), ¿se puede pensar en la visibilidad de una normativa social donde el Estado mismo es el conspirador? ¿Esa sola voz que habla y conspira –uniforme y uniformada, sin identidad corporal–, puede pensarse como condición y potencia de ese territorio llamado Oratonia? En un estado tan susceptible a las sonoridades, ¿de dónde derivan las fuerzas del caos? Recordemos lo siguiente. En Oratonia todos son oradores: los habitantes pueden, con palabras, perfumar, madurar, encender cosas: "hay oradores que alcoholizan y embriagan, a los cuales se va a pedir una frase de coñac o una frase de whisky o una frase de pisco y después de oírlos todos los escuchantes salen tambaleando" (210). Sin embargo, entre todos los oradores sobresale el "orador eléctrico", quien electriza, electrifica y electrocuta, hace temblar, ilumina y mata por la luz, vive de la palabra y con su lenguaje enardece la vida pública; si dejara de hablar, todo el país caería en la oscuridad, lo cual podría ser interpretado como un "acto de sabotaje":

> Al orador eléctrico se le cuida con un esmero nunca visto. Se le revisa a cada momento para que no vaya a tener tropiezo alguno ni el menor desperfecto. Cuatro obreros, que se reanudan cada tres horas, están encargados de aceitarle las mandíbulas. Se le nutre por el trasero con lavativas de sopa de albóndigas, con erizos y huevos fritos, perdices con escabeche y muchas otras exquisiteces que su trasero de gourmet paladea y sabe estimar en lo que valen. (211)

La cita define a un elocuente comunicador en términos de artefacto especializado en la producción de palabras. Su funcionamiento exige, tanto en el nivel de su organización técnica como en el más vasto de su producción discursiva, el mantenimiento constante de su operatividad, la no interrupción de su energía comunicativa. Si bien el primer nivel juega un papel de resistencia en la constitución funcional del segundo, ambas líneas se cruzan para conservar esta máquina de ciencia ficción encendida, creando una suerte de red autónoma de palabras, invirtiendo hiperbólicamente las funciones orgánicas del cuerpo-máquina: el "trasero" que paladea actúa como oposición binaria a la boca que enuncia o defeca mensajes.

Podemos imaginar la figura de esta máquina parlante, en todo lo referido a su funcionamiento y constitución, como el espacio donde se concreta la referencia paródica

a las fantasías maquínicas de los futuristas italianos. En los textos de Marinetti "El hombre multiplicado" y "La guerra eléctrica", rechina la figura de un prototipo "inhumano y mecánico" ajeno a las ideas de sufrimiento moral, bondad y amor, definido por su naturaleza "cruel, omnisciente and combativo" (Marinetti 90). La construcción de esta forma inhumana generada por el imaginario tecnológico del futurismo implicaba la presencia de un cuerpo cubierto de procesos eléctricos y metálicos: el nacimiento de nuevos órganos "adaptados a las exigencias de un entorno hecho de sobresaltos continuos" (91); "Los ojos y otros órganos humanos ya no son simples receptores sensoriales, sino verdaderos acumuladores de energía eléctrica" (103). El relato de Huidobro ficcionaliza en clave paródica el imaginario de un cuerpo-máquina proyectado por los futuristas italianos, pero además reintroduce este imaginario en el campo de análisis de las relaciones entre tecnología y poder, planteando la tarea de estudiar la constitución artística y política de esas máquinas parlantes e insaciables generadas por la literatura[2].

Voy a comentar tres escenas tomadas de la vida social de Oratonia, en las cuales se percibe el proyecto de un modelo de país tras la presencia de una voz insaciable de palabras.

Primera. El relato describe el momento en que el anarquista Juan Sabotero es detenido por los cuerpos policiales mientras lanzaba una piedra "entre las mandíbulas del orador eléctrico" (212). Capturado, es llevado a la cárcel y sometido a "pequeñas torturas" (212): se le leen libros clásicos, se le hace oír misa y conferencias, le arrancan la cabeza, los brazos, las piernas. Al final confiesa el nombre de sus cómplices y, como premio a su traición, el gobierno le ofrece un cargo ministerial. Esta escena no es la parodia de un acto de tortura, sino de los límites de su procedimiento: el cuerpo de Juan Sabotero escucha y padece las tácticas, cultas y materiales, del Estado para justificar la confesión.

Segunda. Culpados los comunistas de los desastres de un terremoto, son revisadas sus casas y encontrados los instrumentos comprometedores: "aldabas, anteojos, empanadas, un termómetro, un bidet, tres latas de sardinas, un diván, una alcachofa" (215). Podemos reconocer en este desesperado ordenamiento causal una pirueta distintiva de la escritura vanguardista que lleva a la torsión de la idea de verosimilitud, pero también a la eliminación de la gravedad del humor. El orden de esta causalidad exasperada cuenta entonces la aparición de unos indicios finalmente atrapados en el absurdo de unas acciones policialmente legítimas.

---

[2] Sobre las articulaciones entre cuerpo y máquina y sus implicaciones genéricas y políticas en los manifiestos de Marinetti, véase especialmente Christine Poggi (19-43), 1997; Hal Foster (109-150) Los objetivos del orador eléctrico de Oratonia coincidirían con la propaganda leninista tal y como fue representada por Gustav Klutsis en su cartel "La electrificación de todo el país" (1920), fotomontaje donde aparece un gigante Lenin, portador de electricidad, recorriendo el país mientras lleva en sus manos tecnología.

Tercera. En Oratonia se rinde culto a la mosca, y en torno a este animal contaminante se erigen santuarios, con sacerdotes, misioneros y un tribunal de la Santa Indignación: "Si en una casa no hay moscas, la casa es destruida" (216). Alguien puede ser llevado ante este tribunal si nunca ha tenido contacto con una mosca. No faltan en este país las sectas religiosas que pregonan el culto al ratón o al piojo. Estas sectas, con sus "falsos profetas" (218), en tanto amenazan la existencia de la nación, son convertidas por el gobierno en herejías políticas. Para finalizar con estas guerras político-religiosas que ponen en riesgo la paz nacional, se crea una alianza estratégica entre los tres partidos y nombran como "presidente y dictador" (219) a un general y, como ayudante del presidente, a un coronel.

A través de estas escenas ficcionales se interroga otra forma de figurar lo político. Las tácticas retóricas del absurdo y la hipérbole se sitúan como equivalentes de la acción estatal, vinculando sus juicios –desatinados, arbitrarios, extremistas, pero no carentes de significación– con las lecciones de un discurso nacionalista narcisista que vive del exceso. Resulta pertinente entonces preguntar por las formas de legitimación de esa voz absoluta y totalizadora del orador eléctrico, y pensar una posible distinción en lo que concierne a la materia discursiva de esta voz metalizada. Para orientarme en la respuesta a estas cuestiones, propongo una pregunta inicial: ¿cómo callar una máquina cuyo destino es hablar? Quizás el problema no radica en silenciar esa voz, sino en comprender el privilegio técnico que la sostiene, ese más allá *mágico* producido por su estado *natural* de autoridad, haciendo del arte de persuadir un instrumento político que recobra su derecho sobre lo social e individual a costa de mantenerse siempre hablando. La pregunta adecuada tal vez sería: ¿dónde se halla el límite de esta máquina parlante, auto-representada mediante la palabra? ¿Dónde se detiene este dispositivo? ¿Hay algo que no esté atrapado en este goce perverso de hablar sin fin? En la búsqueda de una posible respuesta, no podrá subestimarse el campo semántico a que remite la palabra Oratonia, dejándonos guiar por sus asociaciones fónicas, con el léxico de la oratoria y la locura. De la omnipresencia de la palabra (del orador y del enajenado), de su uso como vínculo privilegiado con la realidad, podemos establecer una zona de roces con los términos oratoria, orate, incluso paranoia. De este modo, el carácter específico del orador-presidente puede definirse por su relación con la palabra: entre fijación narcisista y delirio megalómano; él es sólo voz, habla de sí mismo y para todos. En caso de que el orador, por razones de salud, no pueda pronunciar sus disposiciones gubernamentales, se coloca en la ciudad-país una máquina con su voz grabada. Es en el núcleo de esta conexión entre artefacto y exceso fonador, de este presidente-autómata, donde creo está el gesto político del texto, un gesto que podríamos ubicar en el dominio sonoro, si seguimos la noción de ritornelo de Deleuze-Guattari como trazado repetitivo, como circularidad que trata de buscar o de alcanzar un territorio e implica el dibujo de "*paisajes territoriales*" (328), bien para conjurar o purgar el caos apelando a una lógica sin racionalidad. De ahí que haya ritornelos ópticos, gestuales, sonoros. El *gesto político* del texto se enmarca en esta idea del trazado territorial sonoro, remite a una noción de legitimidad planteada a través de lo que dice esa voz maquinal, y de los efectos derivados

de su posición enunciadora. El orador eléctrico es arrastrado por las palabras, y en este dejarse llevar por frases sueltas, muestra sus delirios y testimonia la presencia de una colectividad reeducada en la escucha de una sola voz. Todas las pasiones se concentran en la boca, en ese "orificio de los impulsos físicos profundos", como diría Bataille (68).

Que el lenguaje adquiera ese eje protagónico en un relato vanguardista no debe sorprendernos, sobre todo si pensamos en el proceso de la escritura creacionista difundido por Huidobro a través de sus manifiestos y poemas, pero sí resulta muy particular el hecho de que en ella –la lengua literaria– se vuelque todo lo expulsado del discurso normalizado, y precisamente se construya la forma política del relato, su "voluntad de verdad" (Foucault), con la presencia de estos elementos –la palabra del loco, del alucinado, del megalómano, del orador automático–. Desde este punto de vista, el relato de Huidobro abre una reflexión sobre la posibilidad de pensar en términos políticos las relaciones entre deseo, poder y lenguaje. Lo importante entonces consiste en saber cómo este relato cifra y revela las fantasías del estado moderno totalitario, examinar qué contienen estas fantasías, comprender las argucias inventadas por el poder para perpetuarse, advertir qué pasa cuando el Estado es el conspirador y se legitima hablando (inventado) siempre un enemigo. Esto es lo que discute el relato de Huidobro. En Oratonia, la palabra se configura remitiéndose a sí misma, pero en esta remisión autosuficiente no ignora su papel alegórico de lo social, pues si bien se trata de una palabra fijada, mecanizada, que retorna siempre a sí misma en una especie de delirio megalómano, crea sin embargo vínculos con ese objeto delirante apelando a los desvíos de la materia significante del lenguaje.

Volvamos a la parte final del relato. Una noche, uno de los enemigos del régimen, se disfraza de sacerdote de la mosca, entra por una ventana y clava "su puñal traidor en medio del corazón del orador eléctrico" (Huidobro 219). Las consecuencias son fáciles de imaginar: la oscuridad total. Mientras se inicia la búsqueda urgente de otro orador, se acude a los discos que tenían grabada su voz, pero "el asesino misterioso" los había roto todos. En sus funerales, el "insigne dictador" (222) toma la palabra y lanza una arenga a los ciudadanos:

> Pueblo amado, henos aquí ante el cadáver de un hombre que no ha muerto. Tales fueron los servicios que rindió a su patria, que este cadáver está vivo. ¿Quién de vosotros no tiene aún su voz pegada en los oídos? (…) Este hombre que vamos a enterrar ahora aquí en la tierra, para que esté más vivo en nuestra memoria, era un hombre excepcional. Hombre de gran saber, de vasta cultura. Se me figura que le estoy oyendo. ¡Ah! sus magníficos discursos. ¡Cuánta ciencia pudimos aprender en ellos! Nunca hablaba del siglo de Epaminondas sin recordar a Pericles, ni hablaba de Aquiles sin nombrar en seguida a la justicia; cuando hablaba de Arístides sabía recordar el ostracismo (…) ¡Con qué colorido su palabra mágica sabía pintarnos la batalla de Lepanto, en donde Shakespeare perdió un brazo! Y la toma de Jerusalén, en donde Milton perdió los ojos (…) En su juventud visitó en Roma las célebres

> pirámides, esas mismas pirámides cuyos siglos contó Carlos V ante sus soldados. En Berlín visitó la tumba de Napoleón, en Chile visitó el cerro Santa Lucía, en Notre Dame de Madrid rezó dos padrenuestros por el alma de Rómulo y Remo (…) Sí, señores, todo lo que salía de labios de este hombre admirable perdurará en la memoria de sus compatriotas hasta el fin de los siglos y hasta el día de nuestro nacimiento. (220-221)

¿Bastará acaso calificar el discurso del presidente como disparate o delirante para deslegitimar su *voluntad de verdad*? ¿O acaso se ha introducido una distorsión en el discurso producto de un desorden en el saber del presidente? ¿La configuración de la imagen del déspota no está hecha con trozos de la figura del político nacionalista y populista, muy común en los años treinta del siglo XX? Esa voz adherida a los oídos, especie de pegamento sonoro que condiciona las cosas a olvidar y los lugares de celebración, recorre los caminos afectivos y celebratorios de la multitud, trazando no ejes de visibilidad para percibir los cuerpos plurales, sino líneas sonoras para ocupar el espacio público. No se trata de plantear el poder en términos ópticos y sí como sonoridad territorial, un artificio de palabras por medio del cual se configura simbólicamente lo audible en una sociedad. En este punto, el texto de Huidobro revierte su fábula de cuento de hadas –inscrita en el título– en fábula política. Parafraseando a Deleuze-Guattari, diríamos nosotros que así como la mosca tiene un hedor en la cabeza, el orador eléctrico tiene un territorio sonoro en su discurso, y esto es precisamente lo que define su materia expresiva. Si el color se adhiere más a una territorialidad que el sonido, este último tiene más autonomía de movimiento en relación con el territorio, y esta primacía del sonido sobre el color no se debe a su capacidad de comunicación ni a "propiedades físicas": "Una línea filogenética, un *filum* maquínico, atraviesa el sonido, y lo convierte en un máximo de desterritorialización. Lo que no está exento de grandes ambigüedades: el sonido nos invade, nos empuja, nos arrastra, nos atraviesa" (2004:351). Agrega Deleuze-Guattari: "No se mueve a un pueblo con colores. Las banderas nada pueden sin las trompetas" (íd.).

Quizás estemos acostumbrados a pensar en un Vicente Huidobro experimental, identificado con las fórmulas vanguardistas, el de los juegos con múltiples planos para informarnos sobre situaciones simultáneas, planteando la idea de suceso no como anécdota sino como imagen, desintegrando los objetos por medio de visiones yuxtapuestas, elementos todos que desembocarían en una concepción autónoma del arte, en un régimen estético autorreferencial. Huidobro ciertamente recorre las ruinas del arte mimético buscando, en las significaciones del cubismo, en el *humor objetivo* propuesto por el surrealismo, un orden no representativo que proporcione a la literatura en general una nueva relación entre control del discurso y descontrol imaginativo, entre imaginación y sensibilidad. Pero aquí he querido plantear otra cuestión, sin abandonar ese circuito de la escritura vanguardista. Presentado de esta manera, la trama de crímenes, sociedades secretas, conspiraciones, luchas y persecuciones partidistas, torturas y delaciones del relato huidobriano se parece

a una fábula política contemporánea. Pero no trato de darle un contenido particular a la palabra política. La política de la literatura, como la entiende Rancière, enmarca, configura –simbólica y materialmente–, una "esfera específica de la experiencia" (2004: 10) diferente de la experiencia ordinaria, un "entramado específico de modos de ser, modos de hacer y modos de hablar" (íd.). Esta particular articulación se presenta en el cuento de Huidobro como una suerte de interdicción social e intolerancia general en que el individuo y los enunciados están sumidos en el acatamiento a un discurso doctrinal, a las relaciones arbitrarias entre deseo y poder. Sólo en este punto el "supremo orador de la nación" (Huidobro 222) nos hace saber que el control discursivo se ejerce sobre los individuos y sus enunciados. Pero también sobre los cuerpos, espiados y torturados.

Es en el interior de esa lengua equívoca y parlanchina, que electriza, electrifica y electrocuta, gestora de vida y muerte, donde desaparecen los fragmentos del cuerpo individual y social. Escenario de dominio y control, la sonoridad metalizada deviene en una metáfora crucial de las propiedades de un nuevo ejercicio de poder. Oratonia se presenta entonces como la cartografía de un lugar producto de líneas sonoras delirantes y laberínticas, líneas que finalmente confluyen en la teatralización del "discurso del dictador" (220). Pero quizás no basta con decir que la reproducción técnica de esa voz autónoma impide una nueva experiencia de la palabra. El problema reside en la naturaleza del sonido como un acontecimiento repetido, y en la consideración de esa reproducción automática como la puesta en escena del Estado. Si consideramos desde más cerca la experiencia de esta máquina parlante, su dimensión política implícita en la ocupación del espacio, vemos que se define ante todo por la producción en serie de mapas sonoros urbanos. Ahora bien, la narración de Huidobro ha tomado como *protagonista* ese discurso persuasivo y oblicuo de la oratoria y de la locura, no porque juegue con las reglas de la persuasión o del disparate, como si estas reglas sirvieran para cualquier objetivo, sino porque la fábula de Oratonia es el ejercicio retórico de un megalómano, la actuación perversa de un dispositivo que impone su deseo como realidad e identifica la nación con su narcisismo.

BIBLIOGRAFÍA

Bataille, George. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Adriana Hidalgo Editora, 2003.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2004.

Foster, Hal. *Prosthetic Gods*. MIT Press, 2004.

Foucault, Michael. *El orden del discurso*. Tusquets, 1999.

Huidobro, Vicente. "*El gato con botas y Simbad el marino o Badsim el marrano (novela póstuma)*". *Narrativa vanguardista latinoamericana*. Selección, presentación, introducción y nota de Álvaro Contreras. Bid&co, 2007, pp. 210-223.

Marinetti, Filippo T., "Multiplied Man and the Reign oh the Machine" and "Electric War". *Futurism. An Anthology*. Edited by Lawrence Rainey, Chistine Poggi and Laura Wittman. Yale University Press, 2009, pp. 89-92 y 98-104.

Poggi, Christine. "Dreams of Metallized Flesh". *Modernism / Modernity* 4 (3), 1997, pp. 19-43.
Rancière, Jacques. "*The Politics of Literature*". *SubStance* 33 (1), 2004, pp. 10-24.