

Université de Montréal

**Diez de Juan Emar y la tétrada pitagórica: iniciación al simbolismo
hermético**

par
Cecilia Rubio

Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de

**Philosophiæ Doctor (Ph. D.)
en littérature (option littérature hispanique)**

janvier, 2004

© Cecilia Rubio, 2004



PB
13
US4
2004
V.001

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montreal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:

**Diez de Juan Emar y la tétrada pitagórica: iniciación al simbolismo
hermético**

présentée par :
Cecilia Rubio

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

POUPENEY HART, Catherine. Département de littératures et de langues modernes.
Présidente-rapporteuse et représentante du doyen de la FES.

SARFATI-ARNAUD, Monique. Département de littératures et de langues modernes.
Directrice de recherche.

COCHRAN, Terry. Département de littérature comparée. Membre du jury.

LIZAMA, Patricio. Pontificia Universidad Católica de Chile. Examineur externe.

Thèse acceptée le 23 avril

RÉSUMÉ

L'objet d'étude de cette thèse est le livre *Diez. Cuatro animales, Tres mujeres, Dos sitios, Un vicio* (1937), collection de dix contes de l'écrivain chilien Juan Emar (Álvaro Yáñez, 1893 – 1964), dans le cadre de l'ensemble de sa production inaugurée par le livre inédit *Cavilaciones* (1919 – 1922), suivi de ses romans édités en 1935, *Ayer, Un año y Miltín 1934*, et s'achevant par le roman *Umbral* (5 volumes 1996).

L'objectif de cette thèse est d'articuler une interprétation théorico-textuelle de *Diez* permettant d'en expliquer la spécificité et le caractère exceptionnel au sein de la littérature chilienne.

Une perspective historique situe la production emarienne dans le domaine artistique de l'avant-garde chilienne à l'intérieur duquel trois problématiques ont pu être développées: d'une part celle qui concerne la naissance de l'autonomie de l'art et qui permettra à l'avant-garde de s'insérer de manière critique dans la tradition littéraire dominée par le réalisme, tout en construisant sa propre légitimité et ses règles de réception; d'autre part, celle des sens de l'art; et enfin, celle de la réarticulation de la tradition hermético-symbolique du Romantisme et du Symbolisme.

Le caractère exceptionnel de la production emarienne se base, en premier lieu, sur sa condition d'œuvre narrative d'avant-garde dans un contexte dominé par la poésie et la peinture; deuxièmement, sur le fait d'assumer d'une manière totale le projet d'avant-garde mentionné précédemment; et troisièmement, sur son aspect de type discursif, hermétique, comico-sérieux, dont l'une des réalisations est l'intertextualité polémique par rapport aux traditions littéraires et hermétiques.

Dans une perspective herméneutique, *Diez* se donne à lire à partir d'une matrice pythagorique qui établit une loi structurelle-sémantique pour chacun des contes et pour l'ensemble du livre. Cette matrice fonctionne dans le cadre englobant d'une structuration hétérologique et dans un cadre textuel précis qui

est la conformation de l'univers narratif en tant que «construction symbolique». Cette triple structuration s'explique par la nature même de l'hétérologie emarienne, dans laquelle s'articulent différents niveaux de polarisation et dont l'une des conséquences est la dynamique de transparence et d'opacité de la construction de sens.

MOTS CLÉS

Littérature chilienne - avant-garde - œuvre narrative- hermétisme- théorie de l'équilibre - comico-sérieux - herméneutique

ABSTRACT

In this thesis we will study the book *Diez. Cuatro animales, Tres mujeres, Dos sitios, Un vicio* (1937), a collection of ten short stories by the Chilean writer Juan Emar (Álvaro Yáñez, 1893-1964), in the context of Emar's work, started with the unpublished book *Cavilaciones* (1919-1922), followed by his novels edited in 1935, *Ayer, Un año y Miltín 1934*, and completed by the novel *Umbral* (5 vols. 1996).

The aim of this thesis is to articulate a theoretical-textual interpretation of *Diez*, explaining its specificity and exceptionality in the Chilean literature.

From a historic point of view, Emar's work can be framed within the artistic field of the Chilean *avant-garde*, developing three main topics: the foundation of the autonomy of arts with which the *avant-garde* is critically inserted in the literary tradition, dominated by realism, constructing at the same time its own legality and parameters of reception; the sense of arts; and the re-articulation of the hermetic-symbolic tradition of Romanticism and Symbolism.

The exceptionality of Emar's work is based, first, on its *avant-garde* narrative nature in the context of the predominance of poetry and painting; second, on its full assumption of the *avant-garde* project mentioned above; and finally, on its comic-serious hermetic discursive type, one of whose modulations is the polemic intertextuality concerning the literary and hermetic tradition.

From a hermeneutic perspective, *Diez* is made legible from a pitagoric matrix that founds a structural-semantic law for each short story and for the whole book. This matrix functions within the comprehensive frame of an heterologic structure and a precise textual frame which corresponds to the structure of the

narrative universe as a «symbolic construct». This three-stage construct can be explained by the nature of Emar's work heterology within which different levels of polarization are articulated, having as one of its consequences the dynamics of transparency and opaqueness of the construction of meaning.

Key Words

Chilean Literature - *Avant-garde* – Narrative – Hermetism - Theory of *equilibrium* - Comic-serious - Hermeneutics

RESUMEN

Esta tesis tiene como objeto de estudio el libro *Diez. Cuatro animales, Tres mujeres, Dos sitios, Un vicio* (1937), conjunto de diez cuentos del narrador chileno Juan Emar (Álvaro Yáñez, 1893-1964), en el marco de la producción emariana, iniciada por el libro inédito *Cavilaciones* (1919-1922), continuada por sus novelas editadas en 1935, *Ayer, Un año y Miltín 1934*, y terminada por la novela *Umbral* (5 vols. 1996).

El objetivo de esta tesis es articular una interpretación teórico-textual de *Diez*, que explique su especificidad y su excepcionalidad en la literatura chilena.

Una perspectiva histórica sitúa la producción emariana en el campo artístico de la vanguardia chilena, en cuyo marco se desarrollaron tres problemáticas: la de la fundación de la autonomía del arte, con lo cual la vanguardia se inserta críticamente en la tradición literaria, dominada por el realismo, a la vez que construye su propia legalidad y parámetros de recepción; la de los sentidos del arte; y la de la rearticulación de la tradición hermético-simbólica del Romanticismo y del Simbolismo.

La excepcionalidad de la producción emariana se basa, primero, en su condición de narrativa vanguardista en el contexto del predominio de la poesía y la pintura; segundo, en su asunción cabal del proyecto vanguardista antes mencionado; y, tercero, en su carácter de tipo discursivo hermético cómico-serio, una de cuyas modulaciones es la intertextualidad polémica respecto de las tradiciones literaria y hermética.

Desde una perspectiva hermenéutica, *Diez* se hace legible a partir de una matriz pitagórica que funda una ley estructural-semántica para cada cuento y para todo el libro, matriz que funciona en el marco abarcador de una estructuración heterológica y en un marco textual preciso que es la conformación del universo narrativo como una «construcción simbólica». Esta triple estructuración se explica por el carácter mismo de la heterología

emariana, donde se articulan distintos niveles de polarización, lo que tiene como una de sus consecuencias la dinámica de transparencia y opacidad de la construcción de sentido.

PALABRAS CLAVE

Literatura chilena – vanguardia – narrativa – cómico-serio - hermetismo - teoría del equilibrio - hermenéutica

ÍNDICE

LISTA DE SIGLAS Y DE ABREVIATURAS	vii
AGRADECIMIENTOS	viii
INTRODUCCIÓN GENERAL	1
CAPÍTULO I	
EL UNIVERSO HETEROLÓGICO DE <i>DIEZ</i>	13
Introducción	14
1. Alrededor de <i>Diez</i>: pre-textos y contextos	14
2. El universo heterológico de <i>Diez</i>	25
3. La crítica ante Emar	43
3.1. Tendencias de la crítica	75
3.2. La crítica ante <i>Diez</i>	79
3.2.1. Tendencia testimonial	79
3.2.2. Tendencia testimonial-valorativa	79
3.2.3. Tendencia valorativa	80
3.2.4. Tendencia valorativa-analítica	84
3.2.5. Tendencia analítica	85
CAPÍTULO II	
MARCOS DE COMPRENSIÓN HISTÓRICA	105
Introducción	106
1. Emar en la vanguardia: entre centralidad y marginalidad	107
2. Emar, la vanguardia y las figuras de la trascendencia	155

CAPÍTULO III	
<i>DIEZ: MATRIZ PITAGÓRICA Y EURITMIA POÉTICA</i>	192
Introducción	193
1. «Las razones del arte»: la máquina ocultista de Emar	193
2. <i>Diez</i>: matriz pitagórica	205
2.1. La euritmia emariana: color, número, figura y circulación	229
2.2. La construcción simbólica como <i>imago mundi</i>	237
2.3. Entre totalidad y unidad: una realidad en fuga	247
2.4. Después de todo, el símbolo	259
2.5. La ley de necesidad, entre el destino y la libertad	273
3. El vagabundo encuentra su morada: la ‘construcción simbólica’ y el método de iniciación de Steiner	290
CONCLUSIONES	298
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	312

LISTA DE SIGLAS Y DE ABREVIATURAS

AICH	Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura
Ch	«Chuchezuma»
EU	«El unicornio»
FC	«El fundo de La Cantera»
HMQ	«El hotel Mac Quice»
MG	«Maldito gato»
PA	«El perro amaestrado»
Pa	«Papusa»
Pi	«Pibesa»
PV	«El pájaro verde»
VA	«El vicio del alcohol»

AGRADECIMIENTOS

Me hago un deber agradecer aquí a quienes me demostraron su confianza gestionando tan eficazmente la obtención de becas que me permitieron continuar estudios, especialmente a mi directora de tesis, Dra. Monique Sarfati-Arnaud, y, por su intermedio, al cuerpo de profesores del programa.

Para los puntuales, generosos, oportunos y discretos amigos que dieron un complemento solidario, vaya aquí mi más justo y serio reconocimiento: Pablo Brodsky, Alexis Figueroa, Ariel Gajardo, Fernando Moreno, Claudia Muñoz, Maritza Nieto, Jorge Osorio, Yasna Pereira, Leonidas Rubio, María Teresa Torres y Juan Pablo Yáñez.

Más allá de la amistad, a Silvio Chinkes, y al profesor y colega de la Universidad de Concepción, Dieter Oelker: sin palabras.

En ninguno de estos casos es un lugar común decir que sin ellos esta tesis no hubiera sido posible.

INTRODUCCIÓN GENERAL

De même que, pour le chercheur, la nature est d'abord l'étranger impénétrable qu'il oblige à parler par le calcul et la contrainte finalisée, par la mise à la question à l'aide de l'expérimentation, les sciences qui font usage du comprendre se sont de plus en plus comprises à partir d'un tel concept de la méthode, et de ce fait elles ont perçu la compréhension surtout et en premier lieu comme une suppression des malentendus, comme le moyen de surmonter l'étrangeté entre Je et Tu. Mais le Tu est-il jamais aussi étranger que l'est per definitionem l'objet de la recherche expérimentale des sciences de la nature? Il importe de reconnaître que l'entente est plus originelle que le malentendu, de telle sorte que le comprendre reflue toujours à nouveau dans l'entente restaurée. Cela donne, me semble-il, sa pleine légitimation à l'universalité de la compréhension. (Gadamer, «Langage et compréhension», *Langage et vérité* 150-1)

El epígrafe que abre esta tesis evoca el estado inicial de la situación de todo estudioso de algún aspecto de las disciplinas humanistas. En el caso de la literatura, y en un nivel cada vez más específico, en el caso de la obra literaria de un escritor vanguardista chileno de la primera mitad del siglo XX, del narrador Juan Emar y de su libro *Diez*, las palabras de Gadamer adquieren un valor menos teórico que el que su autor quiso darles.

La comprensión de la obra emariana ha sido, y de cierta forma continúa siendo, un problema de los estudios literarios en Chile y en el extranjero, ya que es ella misma, en su estructura, en sus contenidos y en su dimensión lingüística la que ha dado lugar al malentendido. Enfrentados a la obra de Emar, y aquí «obra» designa no sólo los textos del autor, sino su labor como promotor del arte nuevo, malentendido e incompreensión son los aspectos del fenómeno que aparecen más claros al estudioso -a mí, sin ir más lejos- cuando analiza el contexto de producción y de discusión en el que Emar participó.

Entrar en el círculo de la comprensión significa darle al malentendido su función específica como generador de nuevas preguntas que sigan interrogando los textos, los discursos que allí se suscitan, y el contexto de producción, de reproducción y de reacción de los fenómenos culturales, que nos permitan formular respuestas explicativas. Podemos no estar de acuerdo con Gadamer en la presuposición de la presencia del malentendido como aspecto inherente a la comprensión. La hermenéutica, como toda propuesta de investigación, es una perspectiva de estudio, una teoría -y no un método- que funda sus propios absolutos. Pero puestos a escoger, prefiero las propuestas cuyos absolutos se refieren a la universalidad de la comprensión, entendida como voluntad de participación.

La «buena voluntad», otro de los absolutos gadamerianos, cumple un papel inicial en la comprensión, es decir que no queda fuera de ella, como antecedente necesario, sino que es el punto de partida en un proceso que -y aquí cito a Gadamer- no termina nunca. Vista la comprensión como proceso, el paso

intermedio entre el inicio de buena voluntad y el fin de explicación es el análisis, ese «dejar hablar al texto», que es para la hermenéutica la labor del estudioso de la literatura.

Dos precisiones quiero hacer respecto de este tema. Una, la que se refiere a afirmaciones aplastantes para cualquier estudioso de Emar, y específicamente de *Diez*, como las que realiza Canseco-Jerez en 1989 cuando estudia la obra de Emar desde el punto de vista de la teoría de la recepción, en su *Juan Emar. Estudio*, donde dice: la falta de recepción de la obra emariana no obedece a criterios narrativos, ya que en *Ayer*, *Un año* y especialmente en *Diez*, un «lector pasivo» encuentra todo lo que necesita, «intriga, humor, anécdotas, héroes y heroínas, y cronología ordenada en pasado-presente-futuro» (18), afirmación que se une a esta otra: la obra de Emar «no pertenece a ninguna tradición literaria, a ninguna escuela estética» (20). Bastará -quizás- con hacer un exagerado contraste: las afirmaciones de Traverso, hechas no sólo diez años después, sino abarcando el período de tiempo que va entre el primer libro y tesis doctoral dedicados a Emar, los de Canseco-Jerez, y los últimos, de Traverso, en su *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*: los textos de Emar «no tienen anécdota» y son «caóticos», los cuentos de *Diez* «son narraciones donde no hay una solución y muchas veces tampoco hay final» (15).

A mi modo de ver, este malentendido extremo traza un recorrido de lecturas e interpretaciones que pone de relieve el problema de enfocar el estudio de la obra emariana sin hacer entrar entre los fenómenos que se aborda los importantes problemas histórico-diacrónicos que atañen no sólo a las convenciones literarias, sino sobre todo a los verosímiles genérico-narrativos que están actuando en dicha obra, así como a las tradiciones discursivo-literarias. En el otro extremo, hemos llegado al punto de una crítica de lo inasible formal e incluso de lo inexistente formal, del pretendido «privilegio del significante» que constituiría en narrativa la desformalización total, y llegamos también a otro problema extremo, el de la hiperformalización, que origina otra

afirmación de Canseco-Jerez, esta vez del año 1992: la obra de Emar corresponde a una escritura moderna, donde «'la reflexión emerge a partir de la inmanencia pura de la forma'», según dice Adorno («Juan Emar arquitecto de la prosa» 24). Pero baste con la revisión exhaustiva que algunos estudiosos ya han emprendido sobre este tipo de expresiones (véase Rojo, *Diez tesis sobre la crítica*) que deja un remanente oscuro de algún esencialismo que ya nadie suscribe, al sugerir la duda de si habrá también una inmanencia pura del sentido. Es lo que (me) pasa con las posturas extremas.

Establezcamos, entonces, que los textos de *Diez* son cuentos y que, como tales, tienen historia, anécdotas y respectivos finales, pero que sus secuencias internas están imbricadas en torno a lugares vacíos que se producen en la causalidad de los hechos narrados, de entre los cuales uno de los principales es el proceso de concienciación de los protagonistas. Dejemos en claro también que este problema nada menor es un problema narrativo que se relaciona con la estructura de la obra así como con la asunción de un verosímil genérico distinto al de la narrativa realista y que se enmarca en una tradición literaria no practicada en Chile antes ni después de Juan Emar.

La segunda precisión respecto de los malentendidos que provoca la obra emariana se relaciona con las preguntas suscitadas por un libro que se plantea nada menos que «los límites de la interpretación». Me refiero al libro de 1990 de Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, y la pregunta que suscita en mí es ¿cuáles son los límites de la interpretación de la obra emariana? Y, aun más: ¿cómo puede el estudioso de la obra de Emar conjugar las tres intenciones definidas por la hermenéutica, según Eco, a saber: la *intentio auctoris*, la *intentio textoris* y la *intentio lectoris*, para situarse en el lugar adecuado como interpretante de los textos?

Conuerdo con Eco en que el punto de partida de todo análisis (el 'límite inferior', podríamos decir) es la textualidad, vale decir, lo que el texto dice y a través de lo cual expresa su *intentio*, a condición de que en eso que llamamos la 'textualidad' se consideren los ecos que ésta deja oír de una *intentio*

auctoris, cuyo margen de realidad se establezca a partir de dichos ecos. En este sistema de una lógica interpretativa, *la intentio lectoris*, a su vez, sólo puede tener lugar como espacio continuamente interrogado y 'conmovido' por el palimpsesto que en el texto produce la presencia de las tres intenciones.

Pero ¿cuál sería el 'límite superior' de toda interpretación? En verdad, el concepto mismo de «semiosis ilimitada» que usa Eco para referirse a la que producirían, según él, los textos herméticos -y así es como considero los libros de Emar-, dejaría fuera de existencia una pregunta como ésta. Para Eco, la semiosis ilimitada sería aquella por la que un texto se escribe con signos que remiten a otros y donde éstos a su vez remiten a otros en una cadena infinita. Comprendemos el «vértigo» y la confusión que un discurso así construido provoca en el lector, incluso si éste es Umberto Eco. Sin embargo, es posible conceder validez a la pregunta como expresión de una tautología, a saber, que el 'límite superior' de toda interpretación es lo que el texto sugiere, dice, evoca y articula a través de los discursos que pone en escena. Por un lado, es cierto que «el rizoma» (Deleuze y Guattari, «Rhizome») de referencias, significaciones, símbolos, poéticas del color y de la metamorfosis que produce la obra hermética es de difícil abarcabilidad y comprensión. En efecto, la voluntad de ocultación que da identidad al hermetismo se traduce en la preparación de un código cifrado que vuelve relativamente inaccesible su objeto. Por otro lado, no es menos cierto que la semiosis que produce una obra construida herméticamente tiene un contenido y sentido precisos, todo el que puede caber en el no menos preciso sistema hermético. De ser esto efectivo, la «semiosis ilimitada» del texto hermético sería, en realidad limitadísima, al menos para quien conoce el secreto. Ya lo dijo Jung con una presunción que no nos alcanza, pero que él pudo permitirse: «el pasaje es sencillo para quien conoce el símbolo» (*Psychologie et alchimie* 292; ch II, 331).

En relación a estos problemas, Gadamer es bastante claro al señalar que la particularidad de la obra artística es que ésta tiene su propio presente y que expresa una «verdad» que no coincide de ninguna manera con la intención

de su autor, lo que quiere decir que la obra se comunica siempre por ella misma («Estética y hermenéutica», *L'art de comprendre*).

Para concluir esta problemática debe tenerse en cuenta que el trabajo hermenéutico no termina jamás, lo que equivale a decir que sus resultados son provisionales.

El objeto de estudio de esta tesis es el libro de cuentos de Juan Emar, *Diez*. El objetivo de esta investigación, no es, sin embargo, el de proporcionar un análisis detallado de cada uno de los cuentos que componen el libro, tarea que me pareció secundaria ante la gran cantidad de sugestivos problemas que presenta la obra de Emar para su análisis. En consideración a estos problemas, esta tesis sigue tres grandes orientaciones que expondré en lo sucesivo.

La primera orientación, como se ha visto, es la hermenéutica, vertiente que atañe tanto a una voluntad de comprensión, como a la decisión de otorgar a cada texto las posibilidades de que éste «hable» sin imponerle un método restrictivo que lo haga «hablar»: «Par sa destination originelle, l'herméneutique est l'art d'expliquer et de transmettre, grâce à un effort personnel d'explicitation (*Auslegung*), ce qui a été dit par d'autres et qui se présente à nous dans la tradition, partout où elle n'est pas immédiatement compréhensible» (Gadamer, «Esthétique et herméneutique», *L'art de comprendre* 142).

Siguiendo la propuesta de Gadamer, planteo que aquello que en la toma de decisión crítica normalmente percibimos como tareas separadas y sucesivas, vale decir, lectura, comprensión, interpretación y explicación, constituyen la tarea hermenéutica por excelencia:

Celui qui, dans la lecture, donne la parole à un texte [. . .] insère son sens dans la direction qui est celle du texte, dans l'univers de sens auquel il est lui-même ouvert. Ce qui justifie en définitive la vue romantique que j'ai suivie et selon laquelle toute compréhension est interprétation. Schleiermacher l'a dit expressément: «l'interprétation ne se distingue de la compréhension que comme le discours à haute voix du discours intérieur!». («Entre phénoménologie et dialectique. Essai d'autocritique», *L'art de comprendre* 31)

Conviene señalar, finalmente, que esta orientación se sustenta en el hecho de que en el sistema emariano, la comprensión es un problema inherente, que afecta las estructuras, los temas y los motivos. Es desde el momento en que se hace esta constatación, que puede decirse, a contrapelo de las nuevas tendencias críticas, que en la obra emariana 'hay algo que comprender', y de hecho, ello no obsta a que enfrentados a ella, estas nuevas tendencias, que se sostienen en una lógica relacional, alcancen una gran pertinencia. Comprender y explicar no tienen como último término necesario la negación del «derecho a la opacidad» que reclama Glissant (*Introduction à une poétique du divers y Poétique de la relation*). Por el contrario, la tarea hermenéutica puede bien restituir ese derecho de la obra emariana a no comunicarse, esto es, a no darse como sentido expreso e inmediato. Articular a partir de los textos sus propios parámetros de comprensión no tiene por qué ser «réduire au modèle de ma propre transparence» (*Introduction* 71), sino que también puede ampliar las posibilidades significativas de la transparencia propia del texto, en tanto condición que se construye al lado de la condición de opacidad.

Como toda orientación hermenéutica, esta tesis incluye un aspecto y una visión histórica, que separo, en aras de la claridad, como segunda orientación. En primer lugar, planteo aquí la necesidad de poner en cuestión, con todos los elementos de que ya disponemos, el trazado de la historia literaria chilena contemporánea, especialmente en lo que se refiere a la tarea de una reconstrucción histórica que permita leer cualitativamente la obra de quien fuera un agente activo de la vanguardia chilena. Ello implica considerar a Emar como nuestro primer narrador vanguardista, que actuó y escribió por razones de circunstancia histórico-literaria entre los poetas.

Parto de la base de que la vanguardia fue un solo gran movimiento que tuvo sus sedes de alcance parcial en algunos centros urbanos (París, Madrid, Buenos Aires, Santiago de Chile), perspectiva parcial en la que deben comprenderse los fenómenos que expresan una cultura local independiente,

pero no por ello menos conectada con el «nuevo espíritu» experimental de la vanguardia, espíritu que en el contexto hispanoamericano convive y entra en tensión con el predominio del Naturalismo mundonovista.

Entre una y otra tendencia, la obra de Emar parecía no acogerse a ningún referente literario. Por mi parte, razones tengo para considerar la excepcionalidad indiscutible de Emar en las letras nacionales como un fenómeno ligado estrechamente a la viabilidad y visibilidad de un peculiar proyecto narrativo vanguardista, que puede considerarse único -aun comparado con la obra narrativa de Huidobro-, y que se desarrolló en el marco del predominio de la poesía y de la pintura.

Lo cierto es que estamos frente a una obra que no parece encontrar, a juzgar por su recepción, las mejores condiciones de interpretabilidad en el momento histórico en que aparece. Sin embargo, y como veremos, el marco de referencia conceptual más apto, no diremos para «acoger» (lo que sería un criterio *a posteriori*), sino para producir una obra hermética, era en efecto el momento de la vanguardia. Es en el sentido abierto por esta problemática como quiero entender la expresión «límites de la interpretación», pensando en que estos límites no los puede fijar solamente la obra en su «pura y simple presencia», como dice Gadamer, sino también el horizonte cultural que ésta abre en cada actualización. El concepto de «fusión de horizontes» nos permite, entonces, hacerle frente a la situación. Ahora bien, al plantearse el problema de una 'historicidad relativa' de la obra artística, Gadamer sostiene que aun si la obra no invoca una comprensión histórica y se entrega en su «pura y simple presencia», exige una comprensión adecuada. Por cierto que Gadamer considera que la validez de una pretensión de justeza de la comprensión puede quedar sin respuesta.

La tercera orientación que sigo es filosófica, y consiste en la necesidad de reconocer una 'razón hermética' como la dominante de los textos emarianos, de allí que una de mis preocupaciones fundamentales sea la de establecer un marco de referencia sobre el hermetismo literario, corriente de aguas

subterráneas que se habría desarrollado en el seno de nuestra vanguardia con todos los procedimientos de ocultación que le son propios.

Quizás no sea tan extraño, después de todo, que la palabra hermetismo produzca por un lado, tanto entusiasmo y, por otro, tanta resistencia. Como todo sistema espiritual que pretende explicar el origen de la vida en el universo y, más aún, el sentido de la vida, es casi 'natural' que haya quienes lo abracen como un destino. En su otro extremo, pienso que la resistencia se produce no sólo por el evidente prurito de desconfiar de todo sistema que eventualmente reemplace al cristianismo, se produce también porque aunque postulado como una certeza por sus seguidores, el hermetismo se ha construido entre los intersticios dejados por las filosofías oficiales, lo cual tiene consecuencias en la 'visibilidad' del sistema y, por ende, en su viabilidad.

Decir que los cuentos de Emar tienen carácter hermético implica considerar que ellos obedecen a una 'razón hermética', que posee una vasta tradición. Según Gilbert Durand (*Ciencia del hombre y tradición*), para quien los cambios de paradigma se producen por una saturación del sistema vigente que impulsa problematizaciones y respuestas contrarias a la ideología dominante, la '*hermetica ratio*' sería un paradigma que se alza contra el privilegio del racionalismo, y que se ha mantenido vigente en la historia de las ideas mediante cinco reapariciones, de las cuales la quinta sería el momento de la vanguardia. En este sentido, la conocida tesis que Octavio Paz plantea en *Los hijos del limo*, de que el hermetismo resurge como filosofía dominante durante la época de la vanguardia, después de su anterior resurgimiento durante el Romanticismo y el Simbolismo, viene a completar la posición de Durand, en lo que se refiere al ámbito literario.

El recorrido histórico que traza Durand es el siguiente:

Dejando de lado el primer hermetismo, asentado en la lontananza de la Antigüedad egipcia y helénica y que nos da el paradigma teológico de Hermes-Thot, el segundo hermetismo [. . .] se sitúa en la cuenca oriental del Mediterráneo hacia el siglo III a. de J.C., después en Roma (quizás habría allí un hermetismo '2 bis') bajo el Imperio, contemporáneo de los primeros siglos de la

era cristiana. Si estamos atentos a los 'despertares' —aunque el hermetismo no se haya dormido jamás durante toda la Edad Media y, especialmente, del siglo XIII al XIV, con Hildegarda de Bingen, Arnau de Villanova, Nicolás Flamel— su resurgencia masiva se sitúa naturalmente en pleno Renacimiento, especialmente en el siglo XIV con Pico de la Mirándola, Marsilio Ficino y el neoplatonismo del Renacimiento y los grandes alemanes Reuchlin, Agrippa de Nettesheim, Paracelso, Valentín Weigel y, finalmente, el que tendrá mayor proyección: Jacob Böehme y su posteridad inmediata en el siglo XVII inglés, John Pordage y Robert Fludd. Pero la corriente no queda bloqueada [. . .]. Vemos cómo un nuevo período de un cuarto hermetismo despunta con el Iluminismo del siglo XVIII terminando con Kirchberger y Karl von Eckartshausen, Martines de Pascualy y Claude de Saint Martin [. . .] y se desarrolla con el Romanticismo, especialmente con Franz von Baader y la *Naturphilosophie* de Schelling. Quizás estemos ya inmersos —después de la ola naturalista y el progresismo cientifista que marca el fin del siglo XIX y el comienzo del XX— en una quinta resurgencia que habrían presentido, especialmente a través del pensamiento de la Rusia ortodoxa brutalmente puesta 'en cuestión', Soloviev, Berdiaeff o Sergei Bulgakof. (173-4)

Para mí, la historia de esta filosofía se remonta a las culturas egipcia y griega antiguas, donde constituye una visión de mundo que atañe a la totalidad cultural, y continúa en la Edad Media, donde aparece como principio de comprensión y figuración del mundo, bajo el nombre de analogía. Puede decirse que a partir del Renacimiento, la *hermetica ratio*, así como la ley de semejanza en la que se sostiene, pasará a ser sobre todo un tipo de razón más o menos privativa de las doctrinas esotéricas.

Por todo ello, recupero el concepto de tradición para referirme a aquellos sistemas que han quedado fijados en sus convenciones en algún momento de la historia, sobre todo en el caso de las doctrinas que reservan para sí el nombre de tradición, toda vez que éste es considerado como un valor, como se observa en el caso del hermetismo, que es, de hecho, un vasto sistema filosófico y religioso que posee una también vasta historia. La línea ortodoxa de este pensamiento está marcada por uno de los fundadores del llamado

hermetismo moderno, René Guénon, quien denomina su objeto de estudio como «tradición primordial» (ver Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*).

En concordancia con estas tres orientaciones, me parece indispensable señalar aquí que los problemas de las posibilidades y el estatus de las soluciones de interpretabilidad de la obra emariana estarían determinados por lo que Georges le Breton llama, refiriéndose al método de escritura de Gérard de Nerval, «méthode d'imagination dirigée», por el cual Nerval se dedica a no cometer ningún error desde el punto de vista de la alegoría alquímica, pero, al mismo tiempo, queriendo dejar la impresión de que sus sonetos son producto de una «imagination dérèglée», en el sentido en que Rimbaud hablaba de un «dérèglement de tous les sens» como técnica de creación poética, o, de dar la impresión de realizar una 'escritura automática'. La conclusión de Le Breton es altamente adecuada para explicar la confusión que tanto los textos de Nerval como los de Emar produjeron en los lectores y los críticos: «Le problème est de partir d'une symbolique traditionnelle plus ou moins oubliée pour élaborer des poèmes purs [. . .] Il s'agit de créer une poésie hermétique qui se donnera pour une poésie pure et une littérature hermétique qui, la clé étant cachée, se donnera pour une littérature de rêve». (*Nerval, poète alchimique* 51)

Siguiendo con este itinerario de ideas, esta tesis se compone de tres capítulos. En el primero presento mi objeto de estudio, es decir, el libro *Diez* de Juan Emar, la hipótesis de trabajo que me he planteado para dar cuenta de él estructural, formal y semánticamente, y el estado de la situación en los estudios críticos. En el segundo capítulo organizo todo el material del que dispuse para rearmar el contexto de producción emariano de acuerdo a las problemáticas que se desarrollaban en el campo cultural en ese momento, a lo que agrego una particular lectura sobre las condiciones que perfilaron una corriente hermética en medio de dichas problemáticas. En el capítulo tres articulo un sentido

hermético para los cuentos emarianos, de acuerdo al análisis de sus principios estructurales de índole pitagórica. Un capítulo de conclusiones ofrece una síntesis de los aspectos generales que se desprenden de los anteriores capítulos.

CAPÍTULO UNO

EL UNIVERSO HETEROLÓGICO DE DIEZ

Les Grecs avaient un très beau terme pour nommer ce à quoi se heurte notre comprendre, ils appelaient cela l'atopon. Cela signifie à proprement parler le sans-lieu, ce qui ne se laisse pas subsumer sous les schématismes de notre attente de compréhension, et qui de ce fait nous surprend. Le célèbre précepte platonicien selon lequel philosopher commence par l'étonnement signifie cette surprise, cette impossibilité d'aller plus loin à l'aide des attentes pré-schématismes de notre orientation au monde, qui appelle à penser. [. . .] Toute cette surprise et cet étonnement, et cette impossibilité d'aller plus loin dans la compréhension, pousse manifestement à aller plus loin, à une connaissance plus pénétrante! (Gadamer, «Langage et compréhension», *Langage et vérité* 148)

Introducción

En este primer capítulo, procedo a presentar el libro *Diez* y a revisar la historia de los textos que lo componen.

En un segundo apartado, ofrezco mi hipótesis de trabajo para interpretar este libro dentro de la producción emariana.

Finalmente, realizo una revisión de la crítica sobre Emar, en dos ordenaciones sucesivas. Primeramente, comento desde una perspectiva diacrónica los perfiles y fases que en general ha manifestado la crítica, marcando los hitos que determinan que pueda hablarse de una recuperación de Emar para la historia literaria chilena a partir de los años '90 del siglo XX. Así creo contribuir a contrarrestar la dispersión del material crítico y a delinear algunas corrientes de lectura. En una segunda instancia, establezco los criterios tipológicos que me permiten distinguir diferentes tendencias críticas, para organizar a partir de allí la revisión y comentario de los trabajos que tienen como objeto *Diez*¹.

1. Alrededor de *Diez*: pre-textos y contextos

El objeto de estudio de esta tesis, el libro *Diez* de Juan Emar (Álvaro Yáñez, 1893-1964)², que tiene como subtítulo el de *Cuatro animales, Tres*

¹ Recupero en el cuerpo de esta investigación aquellos estudios de índole general o que tienen como objeto alguna de las novelas emarianas, que han obrado como antecedentes necesarios de mi tesis.

² Álvaro Yáñez escribe entre 1923 y 1927 sus críticas y comentarios sobre arte para el diario *La Nación*, usando el seudónimo de Jean Emar. A partir de la publicación de sus novelas en 1935, cambia este nombre por el de Juan Emar, con el que es conocido hasta hoy. Según el método generacional propuesto por Cedomil Goic para la literatura hispanoamericana, Emar pertenecería a la primera generación del período Superrealista, la denominada Superrealista de 1927, generación en la que conviven los escritores propiamente vanguardistas con quienes, sin participar en alguno de estos movimientos, siguen el desarrollo propio de la época contemporánea. Puede verse esta caracterización en Cedomil Goic, *La novela chilena: los mitos degradados* (1968), *Historia de la novela hispanoamericana* (1973) e *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, vol. 3 (1988).

mujeres, Dos sitios, Un vicio, fue publicado por primera vez en 1937 y ha sido reeditado dos veces³. En 1971, la Editorial Universitaria publica la segunda edición en tres mil ejemplares, con un prólogo de Pablo Neruda, y en 1997, la tercera edición en mil ejemplares, la que incluye dicho prólogo, además de un Post Scriptum de Armando Uribe⁴. En 1987 fue traducido al italiano, con una introducción de uno de los traductores, Ignazio Delogu (Roma: Le Parole Gelate). *Diez* cuenta, entonces, con tres ediciones y una traducción, al igual que *Ayer*, mientras *Un Año* cuenta con dos ediciones y dos traducciones, todo lo cual convierte estos tres textos en los libros emarianos más publicados⁵.

El libro *Diez* está compuesto por diez cuentos, los que se organizan en cuatro secciones. La primera, «Cuatro animales», contiene «El pájaro verde», «Maldito gato» (entre cuyas páginas se encuentra el cuadro de Gabriela Rivadeneira al que el narrador hace mención), «El perro amaestrado» y «El unicornio»; la segunda, «Tres mujeres», contiene «Papusa», «Chuchezuma» (que incluye el cuadro del pintor Luis Vargas Rosas) y «Pibesa»; la tercera, «Dos sitios», contiene «El hotel Mac Quice» y «El fundo de La Canteras»; y la

³ Santiago: Ercilla. 1937. Cabe hacer notar que es en la primera y segunda ediciones donde puede leerse el subtítulo como tal, pues en la tercera edición, de 1997, este subtítulo pasa a ser una división de secciones del libro y aparece solamente en el índice.

⁴ A menos que indique lo contrario, trabajaré siempre con esta edición.

⁵ Las novelas *Ayer*, *Un Año* y *Miltín 1934* fueron publicadas en 1935 por la editorial Zig-Zag de Santiago. *Ayer* fue reeditada en 1985 por Zig-Zag, como «primera edición especial», en el N° 40 de la colección popular «Biblioteca Zig-Zag. Los grandes de la literatura chilena», y en 1998 por Lom Ediciones. Además, fue traducida al francés con el título *Hier*, y publicada en un volumen conjunto con *Un año: Un an suivi de Hier*. Paris: La Différence Éditions, 1992. *Un año* cuenta con una segunda edición en 1996, por la editorial Sudamericana, colección «Claves de Chile». En 1999, fue publicada en una edición bilingüe español-alemana, como *Un Año /Ein Jahr*. Baviera: Universitäts-Verlag Bamberg. *Miltín 1934* sólo conoce una reedición, la que en 1998 realizó Dolmen Ediciones, de Santiago. Finalmente, *Umbral* cuenta con dos ediciones póstumas. La primera fue realizada en Buenos Aires por Carlos Lohlé, en 1977, y contiene solamente la primera parte de la novela: Primer pilar, «El Globo de Cristal», Tomo I. La segunda edición contiene la totalidad del manuscrito dejado por Emar (5 vols.) y fue realizada en 1996 por la Biblioteca Nacional de Chile. Utilizo siempre las últimas ediciones respectivas, es decir, para *Ayer*, Lom, 1998; para *Un año*, Sudamericana, 1996; para *Miltín 1934*, Dolmen, 1998; y para *Umbral*, Biblioteca Nacional, 1996.

última sección, «Un vicio», contiene «El vicio del alcohol» (que incluye las ilustraciones de la «construcción simbólica»)⁶.

Pese a esta división que expresa una decisión autoral, la relativa dependencia de los cuentos con respecto al soporte de un conjunto que los abarque no ha impedido que cada texto sufriera una suerte particular en materia de publicaciones y divulgación. Sin duda, «El pájaro verde» es el más conocido de los cuentos de Emar. Ha sido publicado sistemáticamente, a partir de la 4ª edición (1983), en la antología *Cuentos hispanoamericanos* realizada por Mario Rodríguez. Igualmente, a partir de la primera edición (1990) y hasta la última (1998), es recogido por Óscar Hahn en la *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*; y en la *Antología del cuento chileno*, de Alfonso Calderón, Pedro Lastra y Carlos Santander (1974, undécima 1999). Además, fue traducido al inglés como «The green bird» para el número 81 (fall 1995), de la revista *Latin American Literatures and Arts*, donde aparece como una manifestación de literatura surrealista, acompañado de una breve biografía de Álvaro Yáñez y un extracto del ya mencionado prólogo de Pablo Neruda. En 1999 fue traducido al italiano como «L'ucello verde» para la antología *Racconti fantastici del Sudamerica* de Lucio D'Arcangelo.

A «El pájaro verde» le siguen en divulgación «El unicornio» y «Maldito gato». El primero fue recogido en 1938 por Miguel Serrano en la *Antología del verdadero cuento en Chile*; por José Luis Fernández en *Vicente Huidobro, Juan Emar. Vanguardia en Chile*, en 1998; y el mismo año, por la revista electrónica de la Universidad de Chile *Cyber Humanitatis* 6. El segundo fue seleccionado en las dos ediciones de *Juan Emar. Antología esencial*,

⁶ Desafortunadamente, la tercera edición de *Diez* suprime las ilustraciones que completan los textos de «Maldito gato» y «Chuchezuma», y sólo conserva el dibujo de la «construcción simbólica» del último cuento. A éste agrega cinco dibujos de Juan Emar, uno en la portada y cuatro en el interior, que no pertenecen al plan inicial del libro: el de la portada está fechado en 1945 mientras que todos los dibujos interiores portan la mención «47», que hace suponer que datan de ese año. Con seguridad, es la divulgación creciente de la obra emariana lo que explica el intento de unir a la labor literaria de Emar la pictórica.

realizada por Pablo Brodsky en 1994 y en 1998, respectivamente, que contiene, además del cuento, fragmentos de las novelas.

En vida de Juan Emar, el cuento más publicado fue «Pibesa», el que al parecer contaba con su predilección⁷. En efecto, este cuento fue publicado junto a «El unicornio» en la mencionada antología de Serrano, así como en la *Antología del cuento chileno moderno*, realizada por Flora Yáñez en 1958.

El libro *Diez* tiene un lugar clave en la obra de su autor, ya que finaliza una etapa, la que va de 1935 a 1937, e inicia la gran etapa de silencio y retiro de la vida pública. Sin embargo, es necesario reconocer, por un lado, que las primeras versiones de los cuentos son simultáneas a las de las novelas, y que, por otro, los temas y modos de razonamiento que Emar despliega en *Diez* se encuentran ya en uno de sus primeros manuscritos, *Cavilaciones* (1919-1922)⁸. Toda la obra de Emar sigue una misma constante, donde cada libro se presenta como una forma específica de carácter único y distinto. En relación a *Diez*, me propongo investigar en qué consiste este carácter que le otorga especificidad.

Las anotaciones sobre la escritura de los cuentos en los diarios de vida de Emar comienzan en 1932⁹, cuando se refiere a «Maldito gato», al parecer, el

⁷ Así se desprende, al menos, de tres menciones a este cuento que pueden leerse en la correspondencia de Emar a su hija Carmen. En carta fechada el 19 de junio de 1958, Emar señala que su hermana, la escritora Flora Yáñez, le ha pedido que le envíe uno de sus cuentos para publicar en la antología que está preparando, para lo cual Emar le envía «Pibesa». En carta fechada el 14 de enero de 1959, Emar señala su satisfacción por haber sabido que el cuento «Pibesa» «es uno de los que más han gustado». Finalmente, en carta del 23 de abril de 1961, dice: «He lamentado mucho no tener ni un solo ejemplar del libro *Diez* que es el que más me gusta y el que ha tenido mayor resonancia. En él hay un cuento, 'Pibesa', que no está del todo mal...». Ver Pablo Brodsky, ed. *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez (1955-1963)*. 53 y 73.

⁸ Obra inédita, cuya única versión mecanografiada, anotada y precedida de un estudio crítico, corresponde a la realizada por David Wallace como tesis de grado de Licenciatura en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica de la Universidad de Chile en 1993. La cronología de la obra inédita de Emar es la siguiente: *Torcuato*, 1917; *Cavilaciones*, 1919-1922, y *Amor*, 1924. Véase Brodsky, comp. *Juan Emar. Antología esencial*, y Wallace, «*Cavilaciones de Juan Emar*», ts. Tesis de Licenciatura en Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 1993.

⁹ Vaya aquí mi reconocimiento a Pablo Brodsky, a cuya generosidad debo la consulta de éste y otros materiales inéditos.

primero de los cuentos que concibió, pero sólo después de la publicación de las novelas en 1935, *Diez* empieza a perfilarse.

En efecto, las vacilaciones y cambios se observan durante todo este largo proceso de creación de los cuentos. Así, por ejemplo, el 21 de febrero de 1934, Emar registra su decisión de que «Maldito gato» se llame «Maldito Pequén». Son los momentos en que está escribiendo la primera parte del cuento, anteriores a la aparición del gato, lo que explicaría esta decisión. Ya el 16 de abril retomará el nombre de «Maldito gato».

En ese tiempo, Emar trabajaba en varios proyectos de relatos, los que se titulaban «Tragos», «Regresos», «Oye», «Nada», «Infancia», «Esmeralda 10», «Satán», «Somos 3», «Moma y yo», y «Ch 28», entre otros. Es difícil, si no imposible, determinar a qué correspondía cada uno de esos proyectos. Por ejemplo, el 3 de diciembre de 1930 se refiere a dos croquis, uno de los cuales se llamaba «Pájaro» y el otro «Piti-barco», nombres que podrían estar aludiendo a «El pájaro verde» y al perro Piticuti de «El perro amaestrado», respectivamente¹⁰. Parece evidente que las primeras versiones de los cuentos estaban mezcladas con estos proyectos. El 30 de mayo de 1932, Emar dice escribir en «Regresos» «servidor de usted», frase que pertenece al cuento «El pájaro verde». También mezcladas aparecen las primeras menciones a «Papusa», que datan del mismo año. El 21 de junio Emar registra su trabajo en «Ópalo Titina» y el 23, «Papusa en su ópalo», pero ya el 10 de agosto se refiere simplemente a «Papusa».

Otros cuentos, no obstante, parecen haber surgido de una manera clara desde el principio, pues el 24 de agosto de 1933, Emar escribe «Empiezo 'Pibesa'» y el 16 de septiembre: «Empiezo 'Hotel Mac Quice'». El 17 del mismo mes, se refiere a una carta de «Chuchezuma» y el 29 de octubre inicia la «construcción simbólica de 'Vicio del alcohol'». Fue el 23 de diciembre de ese

¹⁰ Es importante señalar que ya en esos años Emar tenía la idea de llamar «Umbral» a una de sus obras. Así, el 27 de noviembre de 1930, escribe en su diario: «Sigo 2ª de 'Ch 28' y llámolo 'Umbral'». Cuatro años más tarde, el 14 de abril de 1934, también registra su trabajo en «Umbral».

mismo año cuando decidió «libros llámense ‘5’, ‘4’ y ‘3’ y ‘2’», pero no es posible saber a cuáles se refería. Nótese, en todo caso, el interés por la conformación numérica de su obra.

Sólo el 15 de junio de 1934, Emar anota la primera referencia a «Pájaro verde». El 11 de septiembre de ese año se refiere al título «4 mujeres», señalando que lo cambiará por «Oye», y el 19 toma la decisión de publicar un libro por mes, los que enumera de la manera siguiente: «'Miltín', 'Ayer', 'Covadonga 10', '4 cuentos' y 'Oye'. Como se sabe, estas decisiones no prosperaron: «Oye» encuentra su última versión en *Umbral*, Segundo Pilar, «El canto del chiquillo». Por su parte, «4 cuentos» pudo haber estado integrado por «Maldito gato», «El hotel Mac Quice», «El pájaro verde» y «El vicio del alcohol»¹¹.

El 26 de abril de 1934 se registra la primera mención a lo que será después «El unicornio», ya que Emar escribe «empiezo 'Confines Etiopía'», pero ya el 12 de mayo se refiere a «Unicornio».

La mención específica a *Diez* se encuentra en el resumen de 1935, donde luego de anotar en junio la publicación de sus novelas, en agosto simplemente anota «Diez». Finalmente, el 28 de abril de 1936 Emar se refiere a «La Cantera». Como se observa, hasta ese año, no parece estar concebido «El perro amaestrado», aunque bien pudo haber sido cualquiera de los otros proyectos nombrados, a los que se agregan en 1936 los nuevos de «Mi BH», «Mi HM», «Fimina», «Zoo» y «B. H. del M». Desgraciadamente, la sistematicidad en las anotaciones se difumina a partir de 1934 y no encontramos ningún registro del importante año de 1937.

Pero la historia de los textos no termina aquí. De cierta manera, los cuentos de *Diez* encuentran su última forma en *Umbral*, a lo largo del cual aparecen como relatos enmarcados con modificaciones que obedecen en su

¹¹ Entre las anotaciones sobre sus consultas a la editorial Zig-Zag con el fin de publicar sus novelas, llama la atención que el 2 de abril del mismo año 1934, Emar se refiera todavía a «Covadonga 10», texto que, en definitiva, no se publicó.

mayoría a la verosimilitud que corresponde al nuevo espacio textual que los cobija¹². Otros cambios, sin embargo, son difíciles de explicar. Como mostraré, ninguno de los cuentos es simplemente copiado en esta novela en su forma original, sino que evidentemente ha sido leído, corregido y reformulado.

El primero de los cuentos citados es «El pájaro verde», el que se encuentra en el Primer Pilar, entre las páginas 119 y 126, en la parte conocida como «Dos palabras a Guni». Introducido por el recuerdo que hace Rosendo Paine de la fecha 9 de febrero, aniversario de la muerte del tío de Onofre Borneo, José Pedro, «El pájaro verde» aparece como un relato necesario para hacer participar a Guni de la existencia y muerte del tío, así como un homenaje a este último. La variación más significativa que sufre este cuento es el cambio de protagonista, que pasa de ser Juan Emar en *Diez* a Rosendo Paine en *Umbral*. Además de algunas correcciones de estilo y de cambios en las fechas que datan los hechos que corresponden a la última vida del loro (su muerte, embalsamamiento, viaje a Santiago y ataque al tío), todos los cambios obedecen a esta modificación mayor¹³. Lo que resulta más sugerente de esta modificación es que Paine es un personaje declaradamente opiómano, lo que da otro marco para interpretar su actitud permisiva frente al ataque del loro al tío José Pedro. Debe añadirse la presencia importante del tío a lo largo de toda la novela, donde aparece como antiguo poseedor del globo de cristal que da título al Primer Pilar.

El segundo cuento que se incorpora es «El unicornio», esta vez en el Tomo VI, entre las páginas 920 y 931 del mismo Primer Pilar. Borneo se encuentra en el pueblo de Curihue, al que acude Cirilo Collico, pintor y detective de «El unicornio», para descubrir el asesinato de Camila. Intrigado

¹² *Umbral* se organiza en cinco volúmenes (cuatro pilares y un dintel), de la siguiente manera: Primer pilar: «El globo de Cristal» (siete tomos); Segundo pilar: «El canto del Chiquillo. Recuerdos de viaje de Lorenzo Angol»; Tercer pilar: «San Agustín de Tango» (seis tomos); Cuarto pilar (dos tomos), y Dintel (cinco dinteles).

¹³ Me parece pertinente señalar que se corrige la errata aparecida en la edición de 1971, que fue copiada por la de 1996. La edición de 1937, así como ésta de *Umbral*, cita el último verso del pretendido tango como «un clavelcito que se deshoja» y no como «un clavel».

por la presencia de éste en el pueblo, Borneo medita sobre lo que, primero, se le presenta como el recuerdo de una experiencia vivida, y luego, como una «clave», precisamente, la que constituiría el cuento «El unicornio», que él había escrito creyendo hacer su biografía. Borneo reconoce ahora no haber vivido nada semejante, lo que atribuye a un caso de desdoblamiento, puesto que persiste la idea del recuerdo y de que se trataba de la biografía de ‘alguien’ o, al menos, de «un hecho real». Al enterarse de la muerte del doctor Linderos, lo que explica la presencia de Collico en el pueblo, Borneo vuelve a pensar que «la cosa seguía girando en torno de *El Unicornio*» (sic. *Umbral* 932), por lo cual consulta a Longotoma, con quien dice haber protagonizado los hechos del cuento. Pero éste nada sabe del asunto y, de hecho, no reconoce los acontecimientos que Borneo le cuenta. No deja de ser interesante lo que ocurre en todo este pasaje. Emar ironiza el prurito biógrafo de su personaje Borneo, cuyo escrito, «El unicornio», resulta no tener ningún asidero en la realidad. Salvo el cambio de la preferencia de Longotoma por los cuernos de ciervo, que ha sido reemplazada por la de cuernos de bisonte, prácticamente no se verifican cambios en esta versión del cuento. De nuevo, las variantes obedecen a la verosimilitud propia de *Umbral*: el aviso en que Longotoma da cuenta de la pérdida de sus mejores ideas contiene otras calles, cuyos nombres ahora están en la línea de los nombres típicos de San Agustín de Tango, ciudad donde transcurre la novela.

La incorporación de los cuentos se concentra en el Tercer Pilar, donde se encuentran los ocho restantes, en el orden que sigue: «Pibesa», «Papusa», «Chuchezuma», «El hotel Mac Quice», «Maldito gato», «El fundo de La Cantera», «El vicio del alcohol» y «El perro amaestrado».

«Pibesa» finaliza el Tomo I de este Tercer Pilar y se encuentra bajo el título «Año de 1929», entre las páginas 1642 y 1647. Allí toma la forma del relato de un sueño de Lorenzo Angol, contado por éste a Borneo, en el que Pibesa aparece como una mujer «onírica», especie de resumen de los amores que atormentan a Angol. Sin duda, esta nueva forma del cuento pone de relieve

la atmósfera onírica en que se desarrolla la historia, ofreciéndonos una clave de lectura de la que Emar parecía consciente, pero que no es explícita en la versión de *Diez*. Exceptuando un par de correcciones de estilo, el cuento se mantiene igual al original.

También a la autoría de Angol debe atribuirse «Papusa», relato de la asistencia de éste a un Sabat, que aparece en el Tomo IV del Tercer Pilar (1993-99). Este cuento sufre al menos una modificación relevante: se trata de la que atañe a la identidad del Zar Palemón, conocido en *Umbral* como Palemón de Costamota, verdadera encarnación del demonio, de donde resulta que el ritual mágico-sexual al que se asiste en el cuento puede recibir con todo derecho el apelativo de ‘demoníaco’.

El tercer relato de Angol es «El fundo de La Cantera», relato que entrega a Borneo, quien lo copia para Marul (2145-51; Tomo V). La historia se presenta aquí como una experiencia vivida en el fundo donde Angol habita y donde recibe a sus amigos. Las modificaciones que sufre «El fundo de La Cantera» son pocas. Se suprime la mención a *Miltín 1934* y la frase ritual de Valdepinos deja de ser «Tinguiririca» y pasa a ser «Pipirigallo».

De índole más ‘literaria’, son «Chuchezuma» (2004-16; Tomo IV) y «Maldito gato» (2074-96; Tomo V), por tratarse de «cuentos» de Artemio Yungay. El primero se refiere al idilio amoroso de éste con la joven que da nombre al cuento y el segundo, a un recuerdo de 1919. En ambas ocasiones Yungay entrega los escritos a Borneo, quien los lee para sí y sus acompañantes. La única variación que puede considerarse importante de «Chuchezuma», la constituye el hecho de que en la versión de la novela, no se trata de un cuadro del pintor chileno Vargas Rosas, sino de una escultura de Lucien Poitiers, con lo que se suprime el soporte anecdótico de la experiencia de la vanguardia en el Chile de esos años.

«Maldito gato» es el texto que ofrece mayores variantes. Se trata, sobre todo, de supresiones que afectan el estilo polémico, y rigurosamente argumentativo y enfático que domina la narración en la versión de *Diez*. Pueden

considerarse, entonces, como correcciones de estilo que, junto con aligerar el discurso y acortar la longitud del cuento, cambian la caracterización del narrador. También hay cambios en los datos, pues el nombre del amigo chino ya no es «Fa», sino «Yu», así como el nombre del candiyugo pasa a ser «purpiyugo». La explicación de esta variante es muy probablemente la siguiente: en el Tomo III del mismo Tercer Pilar, Longotoma ofrece a Borneo los ingredientes de unos estupefacientes que acaba de preparar, se trata de nuestro conocido candiyugo y del «maltiyugo». La distinta constitución del brebaje implicará una descripción también distinta de la experiencia en sus detalles, pero nada esencial del cuento ha sido cambiado, salvo lo que atañe al narrador.

También de índole literaria son «El hotel Mac Quice» (2057-65; Tomo V), «El vicio del alcohol» (2181-84; Tomo V) y «El perro amaestrado» (2266-69; Tomo VI), todos de autoría de Romualdo Malvilla. En los tres casos, Malvilla entrega o lee directamente su creación a Borneo. El primero de estos cuentos sufre tres cambios, aparte de un par de correcciones de estilo: el tío Darío pasa a ser el tío Lisobio; la hermana María cambia por la hermana Sylvania y la pregunta al «caballero» ya no es «¿qué piensa usted de Marcel Proust?» (*Diez* 152), sino «¿qué piensa usted de la novela actual?» (*Umbral* 2064). Sin duda, este último cambio es el más relevante, pues se explica por el hecho de que la escritura de Proust constituye un referente inmediato, de actualidad, en el campo literario chileno de los años '30. Durante el largo período de tiempo en que Emar escribe *Umbral* (1930-1964), los referentes culturales deben de haber variado muchas veces.

En el caso del segundo cuento, los cambios obedecen a las necesidades narrativas de la novela, de allí que la mujer que se presenta al final no sea Pibesa, sino Julieta Pehuén y que no sea «todo Santiago» el que escuche el grito de la mujer, sino «todo San Agustín de Tango». Junto con suprimir los dibujos de la «construcción simbólica», se omite la mención a la edad del narrador (42 años). El único cambio que se debe a una corrección de datos es el que se

verifica en el número de sombreros que dice tener el narrador, que pasa de diecisiete a dieciséis, con lo cual Emar permanece constante en su preferencia por las series de números constituidas por múltiplos de cuatro. Finalmente, los cambios que se observan en «El perro amaestrado» no son dignos de comentarse.

Lo que sí lo es, es la repercusión que en la novela tiene «El pájaro verde» y, de alguna manera, «El unicornio», ya que sus anécdotas motivan en los personajes reflexiones y referencias recurrentes.

La importancia que adquiere el personaje del tío José Pedro en la novela amplía el alcance de la anécdota de «El pájaro verde», la que entra en conjunción con los nuevos contenidos que el personaje moviliza. Concretamente, el desenlace de la vida de este hombre ocasiona en la novela reflexiones sobre la muerte, de una manera que no se encuentra en ninguna otra obra emariana y que puede ayudarnos a comprender un motivo que aparece en «El fundo de La Cantera». Se trata del estallido de los hormigueros, que se produce poco después de la muerte de Ocoa. Aquí en *Umbral*, la relación es clara y explícita. Recordemos a Borneo, frente al ataúd del tío, en pleno recogimiento de una noche de velatorio: «Amanece. Con el verde de los cristales, con su frialdad, empiezan todos a salir de a poco de sus madrigueras. Renace el hormiguelo afanoso. ¡Qué petulancia en todos esos seres que han dormido! [...]» (*Umbral* 1860). Al entrar Angol a conversar con Borneo sobre el tío José Pedro, la repercusión de la muerte de éste se verifica en los temas que posibilitan la reflexión: la muerte, sí, pero también, las formas de ocupar la energía en la Tierra, los gestos inútiles, el camino de la inacción.

Si el tío José Pedro o, más bien, su memoria, actúa como «piedra angular», como «vórtice» en *Umbral* (151), en el decir de Angol, otro tanto ocurre con Palemón de Costamota. Este ser demoníaco aparece ya en el Primer Pilar presentándose como «literato» y motivando en Borneo la respuesta de «servidor de usted», con lo que nos recuerda «El pájaro verde». La casi omnipresencia en la novela de Palemón de Costamota es otro de los factores

que amplían el horizonte de este cuento, ya que Palemón dice explícitamente haberse encarnado en el loro para dar muerte al tío José Pedro. Debido a ello, esta muerte adquiere la consistencia de un destino movido por el mismísimo demonio.

Con todo, estos diez cuentos adquieren su fisonomía particular y su también particular sentido en el contexto del volumen de cuentos reunidos por Emar como unidad textual independiente, el libro *Diez*. Por lo pronto, su inserción en *Umbral* constituye un caso de autocita que permitiría estudiar los cuentos en relación con este nuevo soporte narrativo. Por el momento, la textualidad de los cuentos de *Diez* no autoriza a realizar una lectura de «El pájaro verde» desde el punto de vista de la experiencia del opio, máxime cuando ha cambiado la identidad del protagonista, ni del carácter onírico de «Pibesa», por dar dos ejemplos de sentidos que se agregan a los cuentos al ser integrados a *Umbral*.

2. El universo heterológico de *Diez*

Sin duda, el universo emariano, constituido por cuatro novelas y un libro de cuentos, es uno solo. No obstante, en *Diez* cristaliza un proyecto que venía desarrollándose desde las novelas anteriores a él.

La hipótesis que orienta esta investigación es que el libro *Diez* constituye una obra heterológica, pues se estructura a partir de un complejo sistema de polarización interna que afecta todos los niveles de los relatos. Desde el punto de vista del nivel más amplio, un polo está constituido por la construcción de un sentido dinámico y relacional (la teoría del equilibrio), que funda sus propios mecanismos de transparencia y afirmación; al mismo tiempo, y en un segundo polo, se construyen las condiciones de una opacidad relativamente irreductible.

En consecuencia, y considerando un segundo nivel heterológico, propongo que el libro *Diez* se hace legible e interpretable a partir de la dilucidación de la teoría del equilibrio y su realización textual en una matriz numérica, materialización poética de la *tetrakthys* pitagórica, que estructuraría el libro en todos sus planos, instituyendo así una ley semántica para cada cuento y para el conjunto de ellos, a saber, la de la posibilidad de leerse como una «construcción simbólica» del mundo, entendida ésta como esquema de representación de carácter absoluto 'humano' que aspira a ser un punto de convergencia de unidad y totalidad, y, en este sentido, a ser imitación de un absoluto suprahumano. Los puntos de polarización son aquí el de lo humano y el de lo suprahumano, por un lado, y el de la unidad y la totalidad, por otro.

La ley semántica que se instituye a partir de la matriz pitagórica, se basa en el principio analógico que rige la *hermetica ratio*, «como arriba es abajo, como abajo es arriba», el que se formaliza en el libro como principio de relación eurítmica de entidades-números en una figura de equilibrios. En este principio de relación, no obstante, se funda la propia autarquía del texto.

En el nivel de la historia de los relatos, los cuentos de *Diez* son relatos de distintas experimentaciones de vías posibles de acceso a una vivencia espiritual, las que se realizan respetando y subvirtiendo dos referentes modélicos: el libro *La Iniciación. ¿Cómo se alcanza el conocimiento de los mundos superiores?* (1918) de Rudolf Steiner y la filosofía hermético-alquímica. El discurso del narrador autodiegético está dominado por su carácter especulativo-simbólico respecto de la manipulación de los ejercicios y contenidos del proceso iniciático, con lo cual vehicula contenidos seudo-iniciáticos, fundando así un universo temático y estilístico de carácter cómico-serio.

A continuación, explicaré los elementos más relevantes de esta hipótesis, cuyo desarrollo detallado se encuentra en el Capítulo tres de esta

tesis. En primer lugar, me referiré al concepto de heterología, base amplia de mi lectura¹⁴.

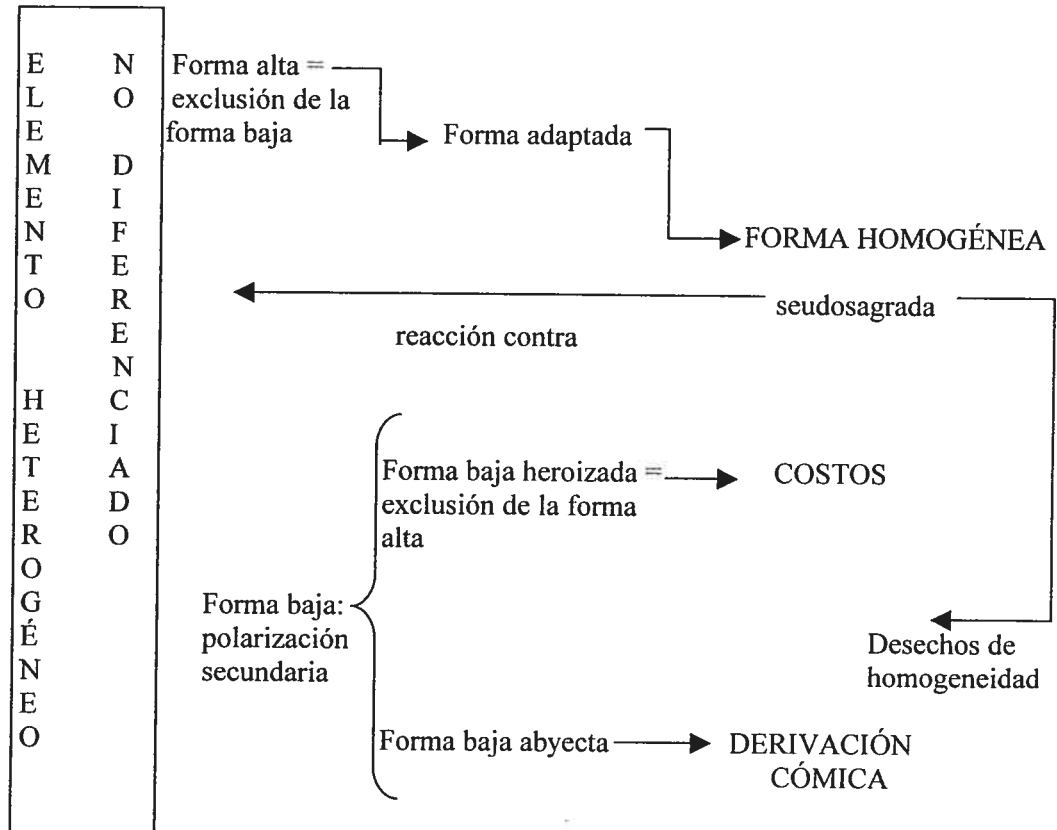
Desde su propia perspectiva vanguardista, Bataille se refiere a las polaridades como una conducta típica del ser humano de clasificar los hechos en altos y bajos o sagrados y profanos. Para él, el análisis de conjunto muestra que es necesario distinguir una polaridad fundamental, primitiva, que es la de alto y bajo, de otra subsidiaria que es la de sagrado y profano, ya que ni lo sagrado puede identificarse con lo alto ni lo profano con lo bajo. En efecto, lo sagrado se define como el dominio propio de la polarización, donde conviven lo puro y lo impuro, de allí que Bataille proponga como sinónimos de lo sagrado los de «heterogéneo» o fuertemente polarizado, y de lo profano, el de «homogéneo» o débilmente polarizado. En este sistema, el elemento alto de la polarización es considerado activo, y el elemento bajo, pasivo, ya que es lo alto lo que excluye lo bajo («Écrits posthumes 1922-1940». *Œuvres Complètes* 166).

¹⁴ El concepto de heterología es semejante al de heterotopía, que ha sido aplicado a la obra borgeana por Michel Foucault en su Prefacio a *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966). En momentos en que Foucault comenta el ensayo borgeano «El idioma analítico de John Wilkins», donde Borges se refiere a «cierta enciclopedia china», Foucault define, en principio, el espacio textual borgeano como «heteróclito», pero luego utiliza el concepto de heterotopía, el que encuentra su génesis en la oposición a 'utopía'. Así, si este último se concibe como espacio articulador de elementos homogéneos, que ofrece un consuelo para el ser humano, la heterotopía desconcierta, ya que reúne lo heterogéneo sin evitar su dispersión. «Les utopies consolent: c'est que si elles n'ont pas de lieu réel, elles s'épanouissent pourtant dans un espace merveilleux et lisse; elles ouvrent des cités aux vastes avenues, des jardins bien plantés, des pays faciles, même si leur accès est chimérique. Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la 'syntaxe', et pas seulement celle qui construit les phrases, -celle moins manifeste qui fait 'tenir ensemble' (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses. C'est pourquoi les utopies permettent les fables et les discours: elles sont dans le droit fil du langage, dans la dimension fondamentale de la fabula; les hétérotopies (comme on en trouve si fréquemment chez Borges) dessèchent le propos, arrêtent les mots sur eux-mêmes, contestent dès sa racine, toute possibilité de grammaire; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases» (9-10). Heterología y heterotopía son, entonces, conceptos complementarios: un logos distinto al realista permite la creación de un espacio textual heterogéneo, disforme, relacional.

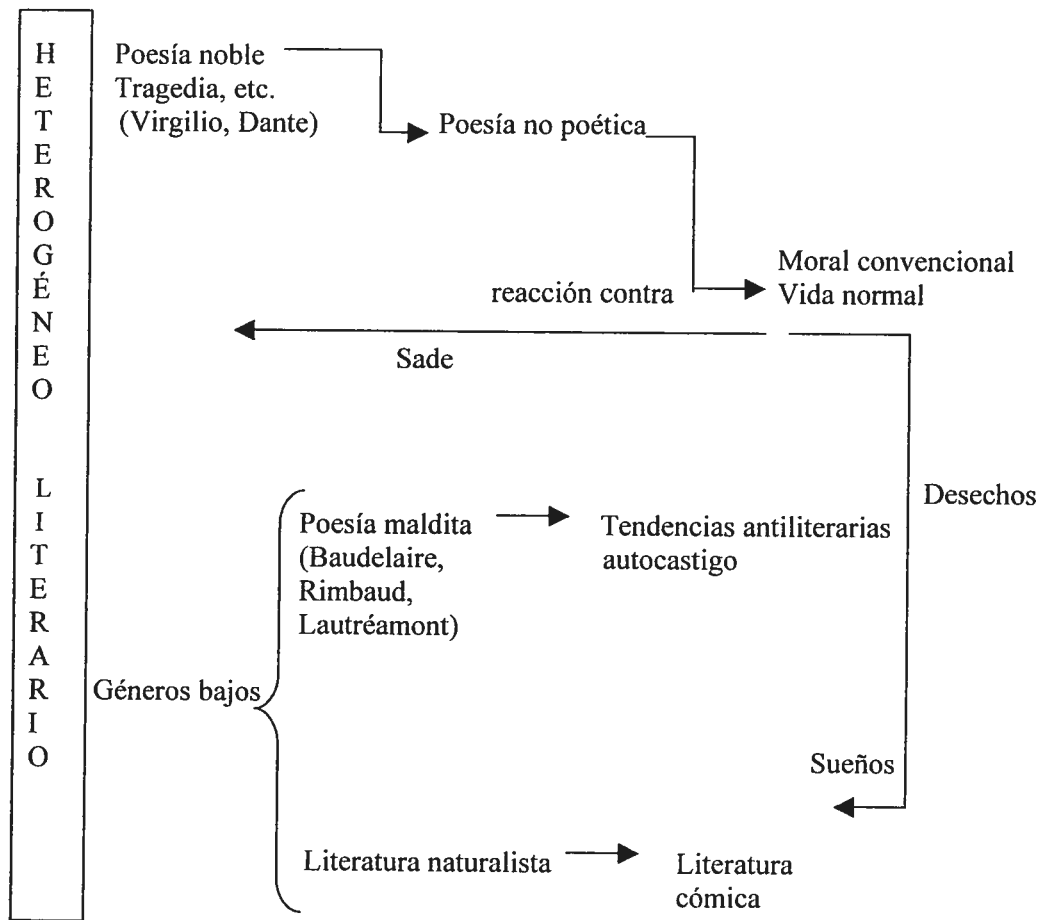
Marc Angenot en su *Glossaire de la critique littéraire contemporaine*, explica el concepto de heterología de la siguiente manera: Bataille sostendría que la cultura se encuentra polarizada por una tendencia hacia la homogeneización y otra contradictoria, hacia lo heterogéneo. La tarea que Bataille asigna a su «sociología de lo sagrado» es la de la señalización de estas formas heterogéneas. Por ello, frente a las formas literarias que pretenden resolver en la ficción los conflictos, Bataille señala las formas que los mantienen. Estas son las formas heterológicas, las que se subcategorizan en formas heterogéneas altas y formas heterogéneas bajas. En este sentido, la oposición alto/bajo está ligada a la naturaleza de los conflictos retorizados en el texto y a la forma que esta retorización puede tomar. Angenot añade que, para Barthes, la heterología mantiene el aparato del sentido, como paradigma, pero lo descentra al introducir un tercer término desatendido. Así, «noble» remite a «innoble», pero se opone de hecho a «bajo», de manera que «innoble» se convierte en el término neutro.

Bataille ofrece varios diagramas, de ellos retengo los dos que se refieren al hecho literario. El primero pone en funcionamiento las categorías y el segundo, los fenómenos que les corresponden:

Heterogéneo incondicionado, diagrama XXIV (201)

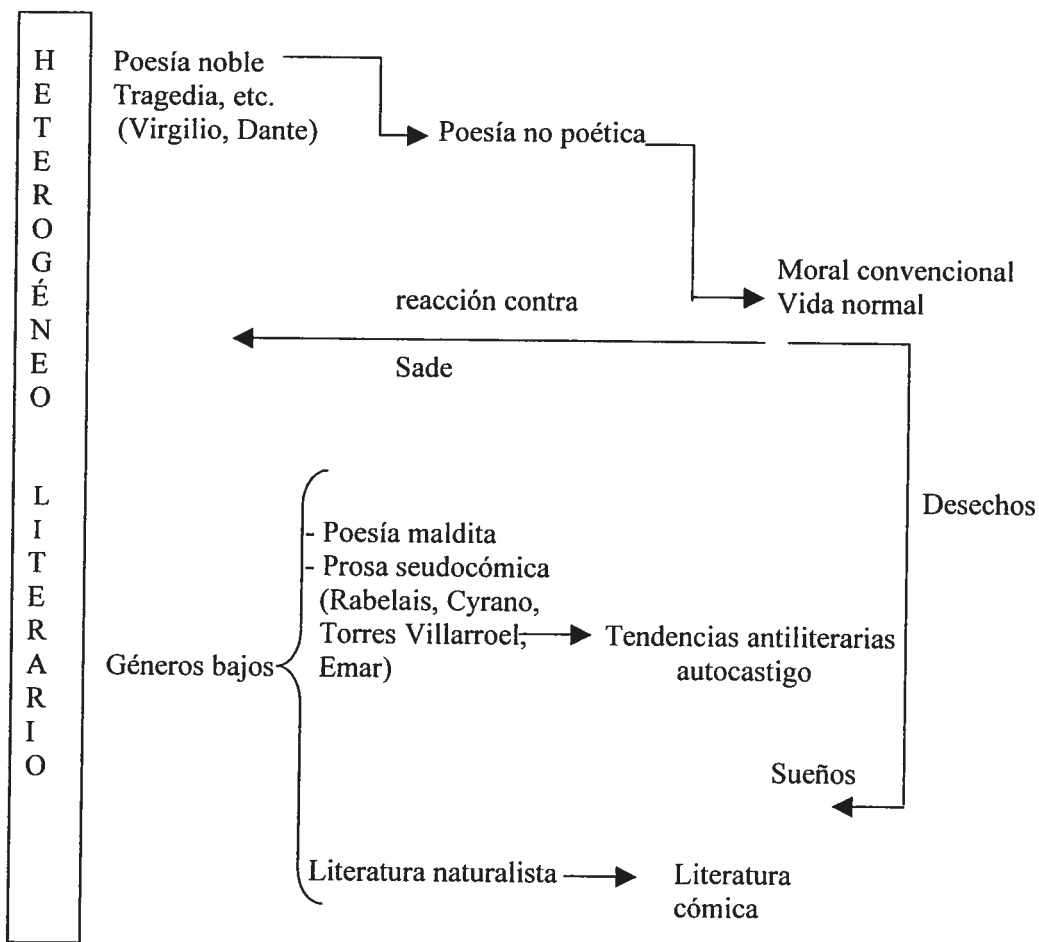


Heterogéneo incondicionado, diagrama XX (197)



Teniendo como referentes amplios los mismos que considera Bataille, un diagrama que incluya a Emar puede dibujarse de la siguiente manera:

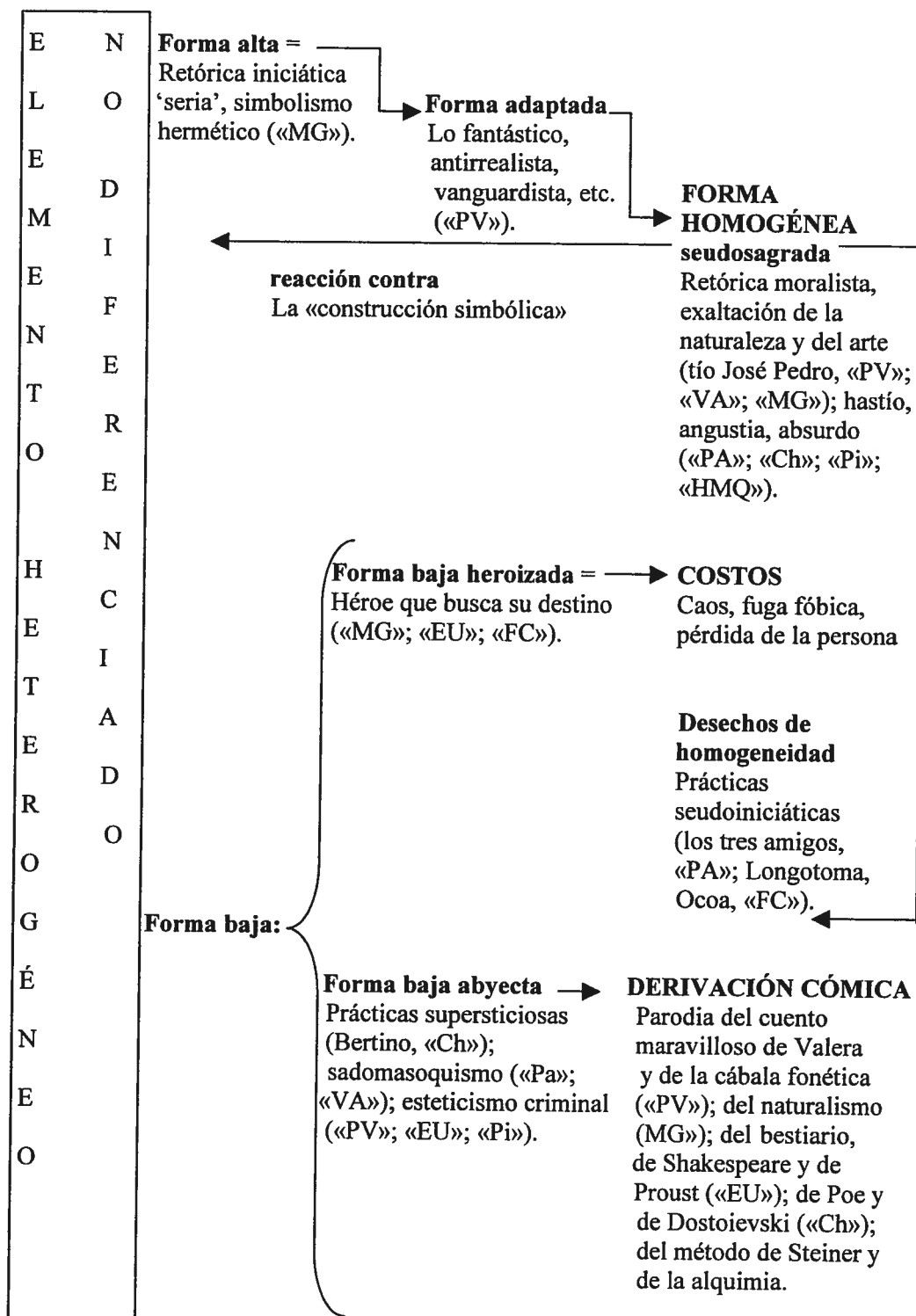
Heterogéneo incondicionado



Ahora bien, lo interesante de este sistema es que puede pensarse también en términos de una obra particular. En el caso de Emar y como ocurre de manera general (al menos resulta lógico plantearlo así) en las obras de carácter cómico-serio (lo que en el diagrama he señalado como «prosa pseudocómica»), la heterología inherente a ellas se manifiesta en una estructuración de polarización sistemática.

Si se piensa en los cuentos emarianos, altamente polarizados, ya que en ellos conviven las formas altas de la iniciación hermética junto a las formas bajas, es decir, sus derivaciones cómico-paródicas, debe considerarse que los elementos reaccionarios a la heterogeneidad corresponden a aquellos componentes realistas que posibilitan lecturas referenciales -y moralistas- de los textos, lecturas que luego, en virtud del carácter heterológico de los mismos, deben subsumirse en categorías como las de ‘inverosímil’, ‘irrealista’, ‘fantástico’, ‘humorista’, ‘ininteligible’, ‘oscuro’. Por su carácter mediador entre la forma alta y la homogénea, estos elementos corresponden a una forma adaptada. Es cierto que las formas netamente homogéneas tienen poca presencia en los textos, ya que se privilegian las formas bajas que entran en tensión con las altas y las adaptadas. Algunos de los cuentos exhiben tal polarización interna que deben ubicarse en distintos lugares del diagrama, como propongo a continuación:

Heterogéneo incondicionado



El universo hermético-alquímico¹⁵ puede ponerse en concomitancia con la heterología a partir de su relación con el principio de polarización. En efecto, uno de los principios del hermetismo es el de polaridad, que aparece expresado en *El Kybalion* de la siguiente manera¹⁶:

Todo es doble; todo tiene dos polos; todo, su par de opuestos: los semejantes y los antagónicos son lo mismo; los opuestos son idénticos en naturaleza, pero diferentes en grado; los extremos se tocan; todas las verdades son semi-verdades; todas las paradojas pueden reconciliarse. (23)

Siguiendo este principio, todo puede transmutarse en su contrario, al moverse dentro de la misma escala desde un polo al otro, de allí que el hermetismo sea en su esencia un discurso paradójico que no pretende resolverse unívocamente. De hecho, el pensamiento paradójico sólo puede sostener como ‘verdad’ una gama que va de los polos de lo absoluto a lo relativo, es decir, con referencia a Dios o a los seres creados, lo que tiene como consecuencia que sólo podamos afirmar lo relativo. De esta manera, el principio de la polaridad nos devuelve a la paradoja como estado de ser en el mundo.

En términos generales, el hermetismo puede definirse como un sistema filosófico dentro del cual conviven distintas corrientes que coinciden en proponer que existe una relación analógica entre el ámbito de las obras humanas o microcosmos, y el universo, entendido como ámbito de las obras

¹⁵ El concepto de hermetismo tiene un marco de referencia específico, el de las culturas egipcia y grecolatina, donde se sitúa su origen. Emar, como muchos hermetistas, usaba el concepto de ocultismo. Ambos nombres son equivalentes, pero mientras el primero destaca la procedencia y precedencia de Hermes, el segundo pone de relieve el rasgo más evidente de esta filosofía, que es la de trabajar con aspectos ocultos, es decir, esotéricos y no exotéricos. En cuanto a Hermes, ocurre aquí un fenómeno típico de las culturas antiguas que es el de la deificación. Se piensa que Toht es un sabio rey egipcio que fue transformado en el dios Hermes cuando se produjo el contacto con la cultura griega en la época de Alejandría, y que posteriormente recibió el nombre de Mercurio en la mitología romana. Toht, Hermes y Mercurio designan, entonces, una única entidad.

¹⁶ *El Kybalion* es uno de los libros pertenecientes al *Corpus Hermeticum*, atribuido a Hermes Trismegisto. En él se explican los siete principios que rigen el universo según el hermetismo: mentalismo, correspondencia, vibración, polaridad, ritmo, causa y efecto, y generación. Véase Tres iniciados, *El kybalion*.

divinas o macrocosmos. Esta propuesta se conoce como «principio analógico», el que se encuentra definido en la *Tabla de Esmeralda* de la siguiente manera:

Il est vray sans mensonge, certain, et tres veritable, que ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas, pour perpetrer les miracles d'une chose¹⁷.

Et comme toutes les choses ont esté, et venues d'un, par la meditation d'un : ainsi toutes les choses ont esté nées de ceste chose unique par adaptation. (Citado por Claude D'Ygé, *Anthologie de la poésie hermétique* 23)

El aporte específico del pitagorismo a este sistema consiste en la concepción del universo como un cosmos, cuya ley de ordenación la constituye el número y la armonía o ritmo que de sus combinaciones matemáticas y geométricas resulta. En este sentido, el número sería un regente de un orden divino universal, en el que al macrocosmos se le atribuye el número diez y al microcosmos, el número cinco. En este sistema, entonces, la década representa el cosmos ordenado de acuerdo a la acción de la divinidad.

El establecimiento por parte de Pitágoras de la *tetrakthys* o tétrada (1+2+3+4=10) está ligado a la idea de que el número diez representa la perfección manifiesta de la unidad de lo múltiple, ya que en la década están contenidos todos los números simples. La importancia que los pitagóricos atribuían a la tétrada está demostrada en el juramento pitagórico, contenido en el verso cuarenta y siete de los *Versos de Oro* de Pitágoras: «Te lo aseguro por aquel que a nuestra alma ha transmitido la *Tetraktis*, fuente de la eterna naturaleza» (*Versos de oro de Pitágoras. Transmisión esotérica de sus enseñanzas* 23)¹⁸.

¹⁷ La formulación de esta última idea es la que presenta mayores variantes en las distintas versiones del texto que dan los estudiosos. Maynadé, en su *Libros sagrados de Hermes Trismegisto*, cita la oración como: «y con ello se cumple el milagro del ser» (47), mientras Ascuy, cita la versión que prefiero: «para cumplir el milagro de la unidad». Ver Ascuy, *El ocultismo y la creación poética*.

¹⁸ Para la vida y filosofía de Pitágoras puede verse el libro octavo de *Vida, doctrina y sentencias de filósofos ilustres*, Tomo 2, de Diógenes Laercio, así como el análogo de Porfirio,

Tanto el pitagorismo como la alquimia constituyen la columna vertebral de todo el pensamiento hermético. Una teoría de los números y de la armonía universal, así como una teoría del color en su relación con los cuatro elementos y los tres reinos naturales, subyacen de hecho en la postulación del principio analógico, base del hermetismo, que niega la soledad fundamental de cualquier objeto sobre la Tierra. Hacer de esta convicción un sistema de escritura y, por consiguiente, fundar las bases para un sistema de lectura es en lo que consiste la particularidad del universo emariano.

Si hay una preferencia declarada de Juan Emar por alguna corriente hermética, es la que concierne a los postulados de Steiner¹⁹. En los diarios emarianos se registra la lectura de «Steiner» el día 20 de noviembre de 1931, y el 11 de abril de 1934, se consigna «Releyendo ‘Ini’» (sic.).

También el 19 de junio de 1958, Emar escribe a su hija Carmen: «releo siempre, a picotazos, ‘La Iniciación’, de Steiner» (Brodsky, ed. *Cartas* 41), y el 4 de diciembre del mismo año, para señalar su rechazo a la figura de Gurdjieff, comenta:

Vida de Pitágoras (ver Porfirio). Para la filosofía pitagórica y, especialmente, la *tetrakhtys*, ver el importante libro de Paul Kucharski, *Étude sur la doctrine pythagoricienne de la tétrade*.

¹⁹ Rudolf Steiner (1861-1925), filósofo y ocultista austriaco, fue miembro de la Sociedad Teosófica en su segunda etapa, es decir, cuando tras la muerte de su fundadora, Madame Blavatsky (1831-1891), pasara a ser dirigida por Annie Besant (1847-1929), en 1907. Steiner se encargó de organizar la Sociedad en Alemania, pero pronto entró en conflicto con Besant, quien junto con ampliar la influencia oriental en la Sociedad, se distinguió por su participación en controversiales casos que atañen a su asociación con el clérigo anglicano Charles Leadbater, asociación que dio origen a la adopción y preparación del niño indio Jiddu Krishnamurti como reencarnación de Cristo. Steiner, por su parte, estaba más interesado en privilegiar la tradición occidental, en su aspecto cristiano. El caso Krishnamurti agravó el desacuerdo, por lo cual Steiner rompió con la Sociedad y fundó su propia escuela, la Sociedad Antroposófica, en 1913. La doctrina de la Antroposofía consiste básicamente en la convicción de que es posible reconciliar lo humano y lo divino basándose en la figura de Cristo. La unión de ambas entidades se concibe como un estado, denominado euritmia, el que se caracteriza por una pureza de la conciencia de la que se han eliminado las influencias de lo carnal y de lo intelectual, despojo que permite captar en uno mismo el ritmo oculto de la naturaleza. Por cierto que la mejor expresión de la euritmia es la danza, donde el cuerpo se pone al servicio del movimiento en el espacio, y se conecta con lo espiritual. Steiner se distinguió en el terreno del arte y la ciencia con sus estudios sobre Goethe, y en el de la pedagogía, con la fundación de las escuelas Waldorf.

Todo ser que manifiesta visiblemente sus cambios interiores (...) me es un tipo errado, un tipo que tiene puesta su mente y su voluntad en el efecto que ha de producir en los demás y no en el verdadero desarrollo de su espíritu. ¿Ha leído usted 'La Iniciación' de Rudolf Steiner? Allí se hace mucho hincapié sobre estas demostraciones externas. Steiner dice, por ejemplo: 'La entrada del discípulo en la senda del conocimiento llévase a cabo en silencio, sin que nadie lo sospeche: no hay quien pueda notar un cambio externo en él, toda vez que sus deberes los cumple como antes y de sus negocios sigue ocupándose como siempre.' ¡Qué sencillez, Moroña, al lado de esas cosas y gestos abracadabrantes de Gurdjiev! (48)

Más adelante, el 17 de febrero de 1959, confiesa a Carmen:

Vuelvo, Moro, a mi tema de siempre: Rudolf Steiner, sobre todo con su 'Iniciación'. Usted la lee y la entiende con toda facilidad, hasta llega a encontrarla demasiado simple. Pero, mi linda, ¡ensaye de ponerla en práctica, de vivir como dicen sus múltiples consejos! O queda usted en el vacío o se convierte en una practicante cerrada y algo tontona, desligada del diario vivir y de las buenas relaciones que siempre debemos tener con nuestros semejantes... ¿No lo cree usted? Todo este sendero debe recorrerse en el más absoluto y en el más profundo silencio, que nadie sospeche nada de nada salvo el caso en que alguien se le acerque a usted en demanda de algún consejo. (54)

El libro *La iniciación* se enmarca en la línea de la iniciación moderna, según la cual los parámetros que rigen las iniciaciones antiguas no tienen correspondencia con el mundo actual. En éste, debe superarse la necesidad de contar con una escuela y un maestro, de allí que el libro proponga fortalecer un aprendizaje individual y solitario que se realizaría por la vía del trabajo personal de un iniciando inmerso como cualquier otro individuo en una sociedad y vida cotidianas. El libro se propone como un método para alcanzar el conocimiento del mundo suprasensible, el que comprende tres etapas fundamentales, que corresponden a los tres grados de iniciación: la probación, la iluminación y la iniciación propiamente tal.

La Antroposofía de Steiner enfatiza la adquisición de las habilidades de autodisciplina y contacto con el mundo suprasensible, es decir, una especial

superación de las condicionantes físicas de los órganos de los sentidos, de manera que el iniciando pueda oír, ver y tocar aspectos de la realidad a los que sólo se podría acceder mediante un máximo desarrollo de órganos espirituales.

¿Puede extrañarnos, entonces, que los protagonistas emarianos vean una gama de colores allí donde nosotros sólo veríamos el color de la sangre? Y ¿puede extrañarnos que estos protagonistas escuchen hablar, moverse y actuar a un loro embalsamado o se encuentren con un unicornio o que perciban la «marcada molestia» que sufre un fundo? Steiner es claro al señalar que el iniciando debe trabajar por objetivar sus sensaciones, deseos e ideas tratándolos como si fueran realidades, de la misma manera que debe trabajar por objetivarse a sí mismo al punto de verse y observarse como se haría con un extraño.

Para el estudioso de la literatura, leer los cuentos emarianos como distintas versiones o ejercitaciones de las facultades que un proceso de iniciación espiritual exige, trae como una consecuencia la necesidad de plantearse interrogantes como las anteriormente señaladas, que pueden reformularse así: ¿es legítimo considerar estos cuentos como fantásticos o surrealistas, como se ha hecho hasta ahora, debido a que nos enfrentan a la extrañeza al proponernos acciones que en nuestra experiencia de realidad no podemos calificar de fenómenos perceptibles por todos los seres humanos?

Esta pregunta me permite situar mi lectura a partir de ciertas determinaciones básicas. En primer lugar, leeré los textos de *Diez* como cuentos, aceptando por todo calificativo el de «herméticos», entendiendo por tal un tipo particular de cuento, que sigue y subvierte un modelo de iniciación espiritual, y cuyo único exponente en nuestras letras sería Juan Emar. En segundo lugar, sostengo que estos cuentos tienen un referente específico, que no es la realidad cotidiana, sino una vía de desarrollo espiritual como la que aparece trazada paradigmáticamente en el ya mencionado libro *La iniciación* de Steiner. Finalmente, lo que básicamente otorga el carácter cómico-serio a los textos emarianos es que en ellos se mezclan procedimientos y principios de la

iniciación sería con otros que pueden considerarse subproductos o productos alterados por la divulgación²⁰.

Si nos preguntamos qué tipo de imaginación gobierna y conduce la organización constructiva de los textos emarianos, hemos de pensar en una imaginación simbólica en alto grado, que articula el material de acuerdo a una combinatoria especulativa, cuya lógica está determinada por una libertad que desmiente y trastoca la rigurosidad de escuela o corriente hermética. La experimentación emariana toca el problema de la sistematicidad de una obra, cuyo referente se encuentra en ciertas doctrinas, pero cuyo principio creativo se centra en las posibilidades de manipulación de los símbolos.

Atendiendo a esta particularidad del proceso iniciático que siguen los personajes se comprende el carácter heterológico de la obra emariana, donde las experiencias que se narran se presentan en sus dos polos complementarios, y será también de allí que surja la índole cómico-seria de esta narrativa. Se trata de una iniciación contaminada por lecturas, experiencias y búsquedas por desarrollar una espiritualidad cuya esencia se le escapa. De allí también los *leitmotiv* generales de los cuentos: la «fórmula que todo condense y todo apriete» («El pájaro verde»), y, sobre todo, la fuga permanente de la realidad que se ha intentado aprehender y los consecuentes mecanismos de fuga de los objetos y del protagonista, cuyo desarrollo más cabal se encuentra en «El fundo de La Cantera».

La compleja y omnipresente relación entre estos procesos y la alquimia encuentra aquí una de sus explicaciones, toda vez que en un sentido profundo de esta última, encontramos que la fuga es también uno de sus

²⁰ Aunque el concepto de «cómico-serio» está inspirado indiscutiblemente en la propuesta de Bakhtin respecto de la literatura carnavalesca, con la que la obra emariana comparte algunos rasgos, entiendo lo cómico-serio como un tipo discursivo inmediatamente derivado de la estructura heterológica de la obra emariana, cuyos textos tienden hacia una demarcación genérica tradicional (cuento hermético) tanto como hacia una desformalización, por el uso generalizado de la polémica interna, uno de cuyos procedimientos es la parodia. Para la literatura carnavalesca, ver Bakhtin, *L'œuvre de François Rabelais*. He intentado una sugerencia de lectura para los cuentos emarianos a partir de lo cómico-serio bakhtiniano, en «Lo cómico-serio en 'Maldito gato' de Juan Emar».

leitmotiv máspreciados. Sus contornos mítico-poéticos aparecen con claridad en el mito de Atalanta; sus contornos artístico-musicales en el tipo de composición denominado fuga; los artístico-pictóricos, en la variación cromática de la Obra; sus delimitaciones psicológico-experienciales, en la constatación de lo efímero y lo dificultoso de la práctica alquímica; sus marcas discursivo-poéticas, en un habla que se mueve entre lo profético, lo objetivable y lo delirante. Todas estas delimitaciones del quehacer alquímico se encuentran sintetizadas en el tratado del alquimista Michael Maier, *Atalanta Fugiens* (1618) (ver Santiago Sebastián, *Alquimia y emblemática: La fuga de Atalanta de Michael Maier*), verdadero emblema de la alquimia, arte de la fuga y de la metamorfosis, cualidad esta última inherente a la mitología como lo entendió tan bien Ovidio.

Como se observa, son los propios modelos de la escritura emariana los que están regidos por un carácter metamórfico. Concretamente, en el caso del método de Steiner, cabe preguntarse ¿cuál es el libro de Steiner que sirve de paradigma a Emar? Yo creo que el que pasaba infinitamente por su percepción y su espíritu en cada relectura.

Veamos lo que dice Angol en el Dintel de *Umbral* (3165):

Siempre he tenido una gran admiración por él, por ese hombre admirable que fue. Tú te habrás fijado que, en mi escritorio y tras de mí, está su retrato: Rudolf Steiner.

[. . .]

Claro está, leo siempre a Steiner.

No, no; leo, de él, un solo libro: *La Iniciación*. Leo siempre un libro diferente: *La Iniciación*.

En síntesis, los cuentos de *Diez* pueden ser leídos como universos contruidos en forma heterológica, que incluyen tendencias heterogéneas dentro de las cuales funcionan componentes activos y otros reaccionarios a los mismos. Vale decir, se trata de un sistema que soporta en sí mismo principios de afirmación y de contradicción, de inclusión y de exclusión, en virtud de un entramado discursivo de polarización interna.

El resultado es una obra dialógica (en el sentido bakhtiniano del término, 1970) y heterológica. En el primer sentido, se trata de una obra que presenta el carácter de una polémica interna, y que dialoga con la tradición hermética y con la narrativa canónica, especialmente la de Proust. En el segundo, esta obra tiende hacia lo heterogéneo mediante un principio de polarización interna que incluye lo cuentístico-anticuentístico, lo fantástico-realista, lo ocultista-supersticioso, lo inmanente y lo trascendente, lo físico y lo metafísico²¹, elementos todos que no entran en conflicto, sino que se integran para formar un todo heterogéneo, que puede sintetizarse como lo cómico-serio, y que no excluye la autoficcionalización.

Así, la obra emariana se presenta como un complejo sistema filosófico y estético que se expresa en un movimiento contradictorio que va de la simbolización extrema (sobresignificación) a procedimientos de indeterminación de sentido (infrasignificación). En este contexto, el lector se convierte en un descifrador de un amplio repertorio de referentes simbólicos (de orden cromático, geométrico y numerológico).

El sistema simbólico satura el texto de sentidos, mientras, la ausencia de claves para descifrarlo indetermina un sentido unívoco. En este sentido, sobresignificación e infrasignificación corresponden a estrategias de polarización que conducen a una lectura errática, a esa «suspensión de la duda» de la que habla Coleridge, en la que no se poseen certezas.

A partir de esta hipótesis, intentaré demostrar que la obra emariana se inserta singularmente en la filosofía hermética que la vanguardia hizo suya

²¹ Aparte de los trabajos que destaco más adelante (*infra*, aquí mismo, apartado 3), de entre los estudios que preceden al mío, sólo puedo apoyarme en sugerencias mínimas, como éstas, de Brodsky, en el Prólogo de su *Juan Emar. Antología esencial*: «sus textos [. . .] nombrarán desrealizando el nombrar, provocarán seriedad produciendo risa [. . .]» (31), y «Especialmente significativo es el cuento 'Maldito gato', el que se inicia con una sobresaturación de descripciones de tipo sensorial e intelectual, creando un hiperrealismo que caricaturiza la vigencia naturalista de la prosa chilena de la época, para terminar en territorios ajenos a la lógica realista y a las cuantificaciones corrientes del Tiempo y del Espacio» (32).

siguiendo la línea ya trazada por románticos y simbolistas, según lo ha explicado Octavio Paz (*Los hijos del limo*).

Mi propuesta se basa en el carácter vanguardista de la obra emariana, cuya especificidad radica en el desarrollo de una interdiscursividad polémica, que otorga el marco donde se produce una tensión entre un contenido metafísico-ocultista y procedimientos paródicos que conducen a una indeterminación de sentido²².

El «*dérèglement de tous les sens*» que proclamaba la estética rimbaudiana y que fue seguido por tantos escritores vanguardistas, se realiza en la escritura emariana –tal como dice Le Breton refiriéndose a Nerval- como una «imaginación dirigida que aparenta ser imaginación desordenada». Le Breton explica el sentido que tiene en Nerval el trabajo poético con el material del proceso alquímico. Sostiene el estudioso que Nerval no permanece como un espectador pasivo de la Gran Obra, sino que al asumir con un ‘yo’ hablante el drama de la mitología hermética, Nerval encuentra la forma de crear su propia mitología en un camino interior que lo lleva a identificarse con la idea de Rimbaud de que «le je est un autre», un yo de la metamorfosis, que es el pasaje de una «*intériorité déchue à une intériorité glorieuse*». (*Nerval* 89)

En el caso de Emar, puede pensarse legítimamente que el protagonista emariano se asume como un buscador, como un yo creador de su propia metamorfosis. La idea de reencontrarse a sí mismo a través de una imagen tipificada y, más concretamente, de un buscador que se convierte él mismo en materia de experimentación (como ocurre magistralmente en «El unicornio»)

²² Dada la diferencia conceptual entre texto y discurso, prefiero, pero no exclusivamente, el concepto de interdiscursividad al de intertextualidad, ya que un texto está conformado por distintos discursos y, en rigor, son éstos los que el texto retoma cuando incurre en prácticas de relación con otros enunciados. En el caso concreto de relación entre textos del mismo autor, uso el concepto de intertextualidad restringida explicado por Dällenbach en su «*Intertexte et autotexte*». También me han resultado útiles los siguientes artículos: de Leyla Perrone-Moisés, «*L’intertextualité critique*» y de Laurent Jenny, «*La stratégie de la forme*», ambos del número dedicado a la intertextualidad por la revista *Poétique* 27 (1976); y el de Marc Angenot, «*L’intertextualité: enquête sur l’emergence et la diffusion d’un champ notionnel*». Para las consecuencias teóricas del concepto de interdiscursividad, ver Grínor Rojo, *Diez tesis sobre la crítica*.

hace situarse al personaje emariano en el umbral del ser, lugar heterológico, donde, en efecto, 'yo es otro'.

3. La crítica ante Emar

La interpretación de la obra emariana se debate en el centro de una paradoja, cuya expresión más fiel es el itinerario extremo que ha trazado la crítica: en el decir de Arenas, Emar escribía «para matar el tiempo»²³; en el de Yáñez, para «conocer a Dios»²⁴.

Entre «la marginalidad y la totalidad» (Brodsky, comp., Prólogo. *Juan Emar. Antología* 19), entre el parecer y el ser, entre la inmanencia y la trascendencia, entre lo cómico y lo serio, Emar puso en cuestión los presupuestos literarios de su época: las figuras del autor y del lector, las funciones de la crítica, el valor del contexto, los contenidos y formas narrativas.

También, entre la máscara y la transparencia, el género emariano se viste de parodia del realismo y del cientismo, de libelo contra los críticos de arte, de metafísica (Valente), de Surrealismo (Fernández) y de «delirio biográfico» (Piña), y su autor ingresa en la historia literaria chilena, primero,

²³ Braulio Arenas, Prólogo a *Umbral* (1977). La cita es de la página vii. Arenas plantea aquí su idea de un «americanismo» emariano y desarrolla la de la lucha que Emar habría sostenido con el tiempo, así como su desapego a los parámetros que socialmente rigen la vida pública. Para Arenas, Emar era un autor «sin biografía» y «sin bibliografía».

²⁴ Juan Pablo Yáñez, «Un loco de la escritura». La parte más interesante de este artículo es la que se refiere a la vinculación de Emar con las filosofías orientales que predicán la inacción y la contemplación como modo de vida. El texto termina con una interesante reflexión sobre lo que significaba para Emar el hecho de publicar o, más bien, la disyuntiva entre publicar o no hacerlo. Para Yáñez, la desilusión experimentada por Emar debido a la poca acogida que tuvieron sus textos publicados lo habría llevado, por un lado, a una búsqueda intencional del anonimato y, por otro, a un cambio orientado hacia la madurez espiritual, marcado por su desinterés en la vida social y por su volcamiento completo hacia la acción de escribir. Emar, en sus años finales, habría perseguido la última utopía que le otorgaría una razón noble para seguir viviendo y escribiendo, la de entenderse a sí mismo, la de responder las eternas preguntas, la de conocer el mundo y a Dios. Una variante de esta afirmación, también de procedencia familiar, la ofrece Alice de la Martinière, una de las compañeras de Emar: «Juan Emar se consagró a las leyes del universo, a encontrar a Dios [. . .]. Emar escritor fue aquél a quien ni la riqueza ni los honores pueden destruir. Aquél que posee la fe no necesita promesas: el amor es el dueño de su alma» (Canseco-Jerez, *Juan Emar* 13).

como «un caso» (Canseco-Jerez) y luego como vanguardista contendiente con el campo cultural de su época (Lizama). Creador de un «arte nuevo» (Barrios), precursor de la antinovela (Bianchi), del Nouveau Roman (Arenas) y del 'Boom' latinoamericano (I. Carrasco), «Juan Emar, arquitecto de la prosa» (Canseco-Jerez), el constructor (Teitelboim), el matemático-pitagórico (Varetto), el americanista (Arenas) y universal (Canseco-Jerez), construía así una obra sin precedentes -ni consecuentes- en la historia literaria chilena²⁵.

En términos generales, puede decirse que la crítica emariana tiene distintos perfiles y pasa por distintas fases, las que, sin embargo, no siempre siguen un curso de evolución, ya que los juicios que parecían superados después de los lúcidos y más o menos tempranos estudios de Valente, Geel, Anguita, Lastra y Arenas, vuelven a aparecer cada vez que se aborda la obra de Emar²⁶.

Anguita y Valente fueron los primeros que utilizaron la tribuna de los diarios para plantear el sentido metafísico de la obra de Emar, que había pasado inadvertido a los lectores y críticos de su época. La importancia de los escritos de Valente puede sintetizarse en el hecho de que, de la misma manera que ocurre con el prólogo de Neruda a la segunda edición de *Diez*, las afirmaciones de este crítico obran como continuo referente de otros estudiosos, generando remisiones que pueden considerarse como metacríticas.

²⁵ Los textos a los que me refiero, en orden de aparición, son los siguientes: de Valente, «Juan Emar: Miltín 1934»; de Fernández, *Vicente Huidobro. Juan Emar*; de Carlos Piña, «El delirio biográfico de Juan Emar»; de Canseco-Jerez, *Juan Emar*; de Lizama, Introducción, *Juan Emar. Escritos*; de Barrios, «Miltín, por Juan Emar»; de Bianchi, «La antinovela». Los tres textos de Arenas son: «Juan Emar: un precursor chileno de la nueva novela francesa», «Un arte de novelar», y «Juan Emar». De I. Carrasco, «La metalepsis narrativa en 'Umbral' de Juan Emar»; de Canseco-Jerez, «Juan Emar arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción»; de Teitelboim, «Un exiliado interior». Los dos textos de Varetto son: «Un ser en libertad (Reseña de Juan Emar. *Antología Esencial*)», y «Notas sobre Juan Emar»; de Arenas, Prólogo a *Umbral*; y de Canseco-Jerez, *Juan Emar*.

²⁶ Tres son los textos de Valente: «Juan Emar: 'Diez'», «Juan Emar: Miltín 1934» y «La amenidad como virtud narrativa». De Geel es «El gran escritor ignorado»; de Anguita, también son tres: «Juan Emar: nuestro Kafka, nuestro Michaux... y diferente a todos», «La mente en blanco», y «Colores y palabras»; de Pedro Lastra, «Rescate de Juan Emar»; y de Arenas, «Un arte de novelar».

En «Juan Emar: 'Miltín 1934'», de 1972, Valente se refiere a la libertad creativa que permite a Emar escribir una novela que tiene características de poesía, ensayo, novela y cuento, sin corresponder realmente a ninguno de estos géneros. El estilo de Emar es un estilo de inventario llevado a la perfección, género metafísico, según Valente, ya que corresponde a una concepción del universo como totalidad, en la que cada objeto es percibido y descrito como un absoluto, sin importar su relación con la trama novelesca. Para Valente, la percepción de la inefable unidad del ser sólo se da en los místicos, los poetas y los locos, de allí que arriesgue una hipótesis que sólo la historia podría demostrar: el genio de Emar recaerá en la poesía y no en la narrativa chilena, ya que Emar es un poeta. Emar se desvía de los hechos que efectivamente ocurren en su obra, abordando la dirección de lo posible, es decir, contando más que lo que ocurrió, lo que podría haber ocurrido, con lo cual lleva los hechos casi en la dirección de lo imposible. Para Valente, finalmente, la obra *Miltín 1934* «es la extravagancia inicial del único narrador chileno de este siglo que merece figurar entre sus poetas» (7)²⁷.

Años después, Valente insistirá en estas apreciaciones en su «La amenidad como virtud narrativa», de 1977. Allí, el crítico expone su juicio estético: una obra narrativa debe ser entretenida y sólo puede perdonársele la falta de amenidad si suple este defecto con una construcción que la asemeje a la poesía en el lenguaje o al ensayo en la lucidez intelectual. Para Valente, el goce estético y el intelectual pueden superar con creces la falta de amenidad de una obra, ejemplo de lo cual es la de Juan Emar. Mediante el valor poético, la obra emariana se asemeja a la clarividencia y virtud expresiva de la mayor parte de la poesía contemporánea; mediante el valor intelectual, alcanza un relieve filosófico envidiable por cualquier maestro de lógica (aunque se trate de una

²⁷ Bernardo Soria en «El escritor chileno Juan Emar y su novela 'Ayer'», sostiene - sin citar a Valente- que el desprecio que sufrió Emar por parte de la crítica no se debe sólo a la labor que juega el paso del tiempo en el reconocimiento de un valor literario, sino, por una parte, a que Emar era un «*rara avis*», y por otra, a que Emar, aunque se expresara a través de la prosa, era un poeta.

lógica de la locura, del sueño o del inconsciente) o por cualquier científico con sensibilidad humanista, gracias a su rigor intelectual y a su originalidad²⁸.

La presencia de Emar en la escena literaria termina en 1937. Deben considerarse, entonces, como primeros hitos en su recuperación, los no pocos de 1938 (Serrano, *Antología del verdadero cuento en Chile*), 1958 (M. F. Yáñez), 1971 (reedición de *Diez* por la Editorial Universitaria), 1974 (Calderón, Lastra y Santander) y 1977 (publicación de la primera parte de *Umbral* por Lohlé). Incluso más, si se revisa la prensa chilena en su forma de crítica literaria periodística, así como las revistas sobre temas artísticos, se observará una suerte de 'franca recuperación' entre 1971 y 1985, lo que significa que «el olvido» de Emar sigue un curso ininterrumpido –hasta donde me ha sido posible averiguar– sólo durante 1986. Puede decirse, de hecho, que por uno u otro motivo cada año ha venido apareciendo al menos un artículo sobre Emar en alguna revista o diario chilenos. De la misma manera que ocurriera con la reedición de *Diez* (1971), la prensa chilena comienza desde el mismo año 1977 a celebrar la publicación de *Umbral*. Algo similar ha ocurrido a partir de la publicación completa de esta novela en 1996²⁹.

²⁸ En «Juan Emar, nuestro genio desconocido», Valente sintetiza las principales ideas que ha vertido en sus artículos anteriores sobre la obra emariana.

²⁹ Varios textos saludan la publicación parcial de *Umbral* de 1977, empezando por el testimonio de Huneus, «Emar no es profeta en su tierra». Debe considerarse, sin embargo, que el mismo Huneus, en «La tentativa infinita de Juan Emar», y el poeta Jorge Teillier, en «Juan Emar, ese desconocido», se habían referido a la importancia de esta novela diez años antes de su publicación. Otro escrito anuncia esta primera publicación, el de Suetonio, de 1976: «Juan Emar ahora en obras completas». De 1977 son: de Quezada, «La resurrección de Juan Emar»; de Bianchi, «Juan Emar». Este último es una nota en la que Bianchi se dedica a descartar las comparaciones hechas entre Emar y algunos escritores extranjeros, para terminar reclamando un lugar para Emar en las letras nacionales como «un valor chileno único». En «Sobre Juan Emar», el poeta Anguita adhiere a la crítica de Valente, según la cual Emar sería el único escritor chileno del siglo XX que puede ser editado, traducido y leído con interés en el extranjero. En este artículo, Anguita hace una breve mención a *Diez*, en la que hace contrastar el anonimato de Emar con la «desproporción» de referirse al Boom latinoamericano.

Debe consignarse aquí el comentario de uno de los tempranos escritos sobre Emar, antecedente necesario de ulteriores visiones, el de Pedro Lastra, «Rescate de Juan Emar». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 5, año III (primer semestre 1977): 67-73.

Lastra comienza planteando que el desconocimiento que afecta a la obra emariana tendría que ver con la ineficacia de la crítica literaria para abordar como objeto de conocimiento las obras subversivas de los cánones impuestos, mientras que Emar ha sido reconocido por los poetas de su generación y los de la siguiente, como lo prueba su inclusión en la «agresiva» antología de Serrano en 1938.

El estudioso señala también que pese a la vigencia del Naturalismo Mundonovista en narrativa, los poetas ya habían incurrido en tentativas desafiantes de este canon incluso en la narrativa: Neruda y Huidobro y, posteriormente, la narradora María Luisa Bombal en sus dos novelas contemporáneas a la obra emariana, *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938). Pero aun considerando estos referentes, «la propuesta de Juan Emar resultaba excesiva para las limitaciones del medio» (69).

Lastra hace un registro de los procedimientos literarios utilizados por Emar: lo insólito, que adviene con naturalidad; el anacronismo como norma; la ineficacia del principio de causalidad tal como se entendía hasta el momento, vale decir, o la causalidad no es una ley o manifiesta otro orden de tipo absoluto o secreto; una especie de personalización de los objetos, los que pueden irrumpir en la acción de los personajes, cambiando su suerte, como si estuvieran dotados de propósitos; el narrador asume la realidad con constante imperturbabilidad. Dentro de lo que más me interesa, Lastra sostiene que el mundo narrado adquiere características rabelesianas, debido a la presencia del humor, con lo cual se produce un distanciamiento irónico; la desmesura en el recuento de hechos y cosas, que cumpliría la función de afirmar la irrealidad del mundo narrado, a la vez que legitimaría la validez de las imágenes poéticas. En síntesis, propone Lastra que lo que empieza como demarcación de fronteras

entre ficción y realidad termina proponiéndose como canje y fusión de ambos espacios en la zona dinámica de las figuraciones de carácter suprarreal.

Considera como elemento de ficcionalización propia el hecho de que Emar cambiara su nombre por un seudónimo que aparecerá como nombre de personaje en la ficción narrativa. Un segundo elemento que habla de esta frontera es la creación del pueblo de San Agustín de Tango para la novela *Ayer* y de Illaquipel para *Miltín 1934*. Esto demuestra que para Emar la literatura es una actividad instauradora, con lo cual anticipa aspectos de lo que después se conocerá como lo real maravilloso. Como resulta evidente para el lector chileno, los habitantes de estos pueblos guardan o proyectan resonancias de la geografía chilena inscritas en sus nombres.

Lastra concluye que tanto en las novelas como en los cuentos, Emar despliega auténticas dimensiones metafísicas, cuyo fin es revelar, por medio del absurdo y de lo irreal absoluto, «la intuición de una conciencia del ser ‘disperso en la multiplicidad de lo real’», como ocurriría también en el caso de Leopoldo Marechal. Lo que la obra de Emar dice es la urgencia de recuperar la unidad en la suma siempre inalcanzable de otras posibilidades de plenitud.

El estudioso sostiene que a consecuencia del énfasis que Emar puso en su preocupación por ofrecer un arte distinto, no se habría propuesto «labrarse un estilo». Lastra se refiere aquí a deslizamientos verbales, así como a la subvaloración del argumento, el que se mantiene a veces gracias a un hilo muy delgado, removido constantemente por desvíos que amenazan con cortarlo. Adecuadamente, Lastra intenta dar a estos deslices emarianos estatuto de rasgos funcionales y no de defectos, «mientras llega la hora de una crítica que caracterice estas preferencias».

Los hitos en la revaloración de Emar a partir de los años '90 del siglo XX, son, a mi modo de ver, los siguientes:

1) 1989. El libro de Alejandro Canseco-Jerez, *Juan Emar. Estudio*, que es el primer libro consagrado enteramente a Emar y que va a ayudar a consolidar la idea del «caso Emar».

Canseco-Jerez parte planteándose una interrogante que pone en relación la obra emariana con el contexto de su recepción: o bien la originalidad extrema de la obra emariana no permite que los mecanismos tradicionales de la crítica le sean aplicados para llevarla al «gran público», o bien los mecanismos verdaderos que activan la recepción de las obras literarias en Chile no pasan ni por los grandes nombres de la crítica ni por los grandes medios de prensa.

Analizando «el caso Emar», Canseco-Jerez sostiene osadamente que la falta de recepción de la obra emariana no obedece a criterios narrativos (ver *supra*, Introducción general).

A partir de estas ideas preliminares, Canseco-Jerez intentará configurar la concepción de la literatura chilena y latinoamericana. El estudioso no duda en sostener que el horizonte de expectativa de nuestros lectores se constituye a partir de la valoración de una literatura contingente, concebida como un «arte-espejo» donde prima lo social. En este sentido, la obra de Emar «no pertenece a ninguna tradición literaria, a ninguna escuela estética» (20), por lo cual no es ni chilena ni americana, es universal. Como acotación interesante debe tenerse la de que la obra de Emar no fue recuperada por ninguna de las tendencias políticas que se sucedieron en el poder en Chile en el lapso de sesenta y cinco años. Durante el gobierno de la Unidad Popular, la Editorial Universitaria reedita *Diez*, junto a otros veinticinco libros en el mes, lo que no dio especial divulgación al texto emariano. Si esta reedición obedeció a una política editorial relacionada con el proyecto cultural de la Unidad Popular, no alcanzó a saberse. Lo que sí dice saber Canseco-Jerez es que el golpe militar en Argentina en 1978 habría sido una de las causas de que Carlos Lohlé no haya podido continuar su iniciativa de publicar gradualmente la novela *Umbral*.

Como diagnóstico de la cultura chilena, Canseco-Jerez ofrece el comentario de Ignacio Valente de que en Chile no se valora la obra de los

escritores nacionales, de manera que éstos no aparecen vinculados a su público. En este sentido, el caso de Emar no sería ni exclusivo ni excepcional. Esta negligencia habría afectado a escritores como Gabriela Mistral, María Luisa Bombal, Eduardo Anguita, e incluso Neruda.

En el capítulo titulado «El lugar de Emar en la literatura chilena», el estudioso ofrece una clara dicotomía entre las antologías que privilegian la escritura criollista y las que acogen la vanguardista. Al comparar la prosa de Emar con la de tres escritores sobre cuya relevancia hay consenso en las antologías, Manuel Rojas, Marta Brunet y Francisco Coloane, Canseco-Jerez sostiene que la de estos últimos es una obra uniformada por su contenido social, donde el relato se concibe como un «cuadro de costumbres locales», juicio altamente injusto en lo que se refiere a la renovación de la narrativa chilena que propiciaron tanto Manuel Rojas como Marta Brunet³⁰.

El descuido en la lectura por parte de Canseco-Jerez se hace evidente en la revisión de los argumentos de los cuentos de *Diez*, donde atribuye acciones del protagonista a los personajes secundarios. De la misma forma, y dada la bifurcación de las historias, no identifica la anécdota que rige el cuento.

Mi interés en señalar estos errores estriba, en primer lugar, en resaltar que si Canseco-Jerez no leyó atentamente los cuentos, mal puede considerarse este primer libro dedicado a Emar como un verdadero aporte al conocimiento del escritor. En segundo lugar, la confusión en que cae el estudioso me parece una prueba en contra de su juicio sobre la falta de explicaciones de orden narrativo en la indiferencia que recayó sobre los libros de Emar, especialmente, sobre *Diez*. Dificilmente estaré de acuerdo, siguiendo los argumentos de Canseco-Jerez, con la hipótesis de que la particular recepción de la obra emariana tenga su causa en el hecho de que ésta no ofrece imágenes de color local ni menos con la de que la literatura chilena y latinoamericana sólo

³⁰ Incluso la uniformidad temática que observa Canseco-Jerez puede ponerse en duda, si se piensa que hasta la prosa de Marta Brunet (*Montaña adentro*, de 1922, es su primera novela) el tema de la opresión solapada de la mujer no había sido nunca tratado, ni menos con la fuerza dramática que Brunet le impone al relato.

toleraría tipos de escritura con temáticas de arraigo social. Como creo poder demostrar en el desarrollo de este trabajo, pienso que si la obra de Emar no fue bien recibida por la crítica y los lectores es porque no ofrecía sus claves de lectura de manera evidente, por lo cual expuso al lector a diversas confusiones.

En sus conclusiones, Canseco-Jerez termina sosteniendo que el problema que presenta la obra emariana es el de haber defraudado el horizonte de expectativa de la época, ya que Emar se habría negado a ofrecer la representación de una problemática local. Como muestra Lizama, este juicio puede ya contradecirse, al menos en lo que atañe directamente a las problemáticas del campo literario y cultural, como de hecho se percibe sin mayores mediaciones en *Miltín 1934*³¹.

Según Canseco-Jerez, juicio con el que concuerdo, Emar no hizo concesiones a los gustos de la época y se sabía adelantado en cincuenta años a la prosa de su tiempo. En uno de los anexos, «La obra pictórica de Emar y la crítica», Canseco-Jerez pone de relieve la originalidad de Emar, concluyendo «inevitablemente» que «EMAR = EMAR» (sic. 100)³².

2) 1989. La actividad de homenaje, titulada «Pre/ausencia de Juan Emar, a 25 años de su muerte», organizada y realizada en Santiago por Pablo Brodsky, Patricio Lizama, Juan Carlos Munizaga y Carlos Piña.

³¹ Ver Lizama, «'Miltín 1934' y 'Ayer': retrato de un artista de vanguardia», y Lizama, ed. Introducción. *Jean Emar. Escritos 9-21*, y Estudio preliminar. *Jean Emar. Notas de Arte*.

³² También de Canseco-Jerez y del mismo año 1989 es «La recepción de la obra de Jean Emar a través de la crítica literaria periodística». Me interesa destacar de este artículo, por un lado, que para su autor, la relación que Neruda establece entre Emar y Kafka es metafórica. Por otro lado, piensa Canseco-Jerez que una explicación del silencio de la crítica frente a Emar puede ser la idea de que la divulgación de la obra emariana habría cambiado el modo de escribir de los escritores chilenos. Sería interesante preguntarse quiénes y por qué estaban interesados en que este cambio no se produjera. Cuatro textos acogen *Juan Emar. Estudio*, tres son de 1990: el de W. Rojas, «Juan Emar o el rescate de un escritor»; el de Varetto, «Regreso con Gloria»; y el de Espinoza, «Sobre Emar». Una nota-reseña de Lucía Invernizzi, «Alejandro Canseco-Jerez estudia a Juan Emar», se publica en 1991. El artículo de Espinoza tiene de relevante la afirmación de que Emar es para la narrativa nacional lo que Huidobro, Mistral y Neruda son para su poesía.

3) 1992. Un importante libro donde se editan los escritos emarianos sobre arte es *Jean Emar. Escritos de arte (1923-1925)*. Recopilación, selección e introducción de Patricio Lizama. Santiago: Biblioteca Nacional (comentado en *infra*, Capítulo dos)³³.

Considero también aquí una de los planteamientos de una poética emariana, el que ofrece Esteban Vergara en su «Ayer de Juan Emar: una propuesta narrativa vanguardista». *Alpha* 8 (1992): 53-65.

La primera afirmación importante de este trabajo es la de que es necesario leer la novela desde la perspectiva del discurso y no del de la historia, puesto que no se trata de una historia de desarrollo lineal. Sería en la poética del discurso donde se encontraría el significado real de la novela, el que no sólo no debe buscarse en la historia narrada, sino tampoco en la realidad. Se comprende, entonces, que Vergara intente desentrañar la que sería la poética discursivo-vanguardista de la novela. Para ello, el estudioso se basa en la importancia que en los escritos sobre arte Emar le dio a tres movimientos de vanguardia: el Cubismo, el Surrealismo y el Creacionismo.

Según Vergara, del Cubismo, la novela tiene la descomposición y la recomposición de la realidad en unidades geométricas que configuran una nueva realidad, fragmentaria y simultánea, así como la falta de nexos de logicidad, de continuidad, y de elementos anecdóticos y descriptivos; el énfasis en los procedimientos constructivos, las imágenes hiperrealistas y su sucesión por analogía; la superposición de planos, la simultaneidad de tiempo y de espacio, y el color local. Del Creacionismo, la novela toma la obligatoriedad de la creación, el sometimiento de la naturaleza a través de la palabra,

³³ Este libro cuenta con cuatro reseñas del año 1993: la de Risco, «Recuperando un talento poco conocido. Jean Emar, el gran adelantado»; la de B. Rojas, «Jean Emar. Escritos de arte (1923-1925) (Recopilación)»; la de Roblero, «Emar, un guía de los vanguardistas chilenos»; y la de Palacios, «Jean Emar: de cómo un crítico escala y esclarece qué es arte». Todas ellas se insertan en la línea homenajeadora tanto de la obra emariana como de la iniciativa de Lizama.

especialmente del adjetivo; la expresión de la originalidad y la significación mágica del lenguaje. Finalmente, del Surrealismo se recoge lo que sería el verdadero funcionamiento del pensamiento, es decir, los sueños, la escritura automática y lo irreflexivo, elementos en los que Vergara descubre la «despreocupación» con que transcurre la novela. De hecho, según el estudioso, mientras la historia exhibe cierta ilogicidad y falta de «significación», el discurso afirma un sentido, el de la ficción que posee su lógica y estructura propias, esto es, de creación autónoma, en concordancia con los tres movimientos señalados.

Otro trabajo importante del mismo año es el de Canseco-Jerez, «Juan Emar arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción», *Revista Chilena de Literatura* 39 (1992): 23-36.

Aquí el estudioso se plantea el problema de la intertextualidad en la obra de Emar, el que haría que la obra emariana pueda leerse como una escritura en palimpsesto, ya que conserva los trazos de la primera escritura, como lo probaría el hecho de que los cuatro primeros libros de Emar se funden en *Umbral*.

En este sentido, Canseco-Jerez propone que las tres primeras novelas son narraciones complementarias, vale decir, no autónomas, pues constituyen un «tríptico narrativo» que contiene los gérmenes del ambicioso proyecto de *Umbral*. Luego se aboca el estudioso a ubicar en este 'tríptico' los distintos momentos que implican cada una de las novelas. Canseco-Jerez justifica estas ideas con la examinación de dos paradigmas de intertextualidad en *Un año*. Según el primero, Emar evoca a Cervantes y muestra que la culminación de la obra literaria se gesta en su propio desarrollo escritural, vale decir, en el seno del lenguaje, donde la práctica autorreferencial permite explorar su propia constelación semántica. En el segundo paradigma, Emar evoca a Lautréamont, al optar por la "función utópica del lenguaje", renunciando a la representación de la realidad que ha devenido un acto imposible.

Comparando los principios de dialogización y de intertextualidad en Emar y en Borges, Canseco-Jerez opina que mientras para Borges «todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y anónimo», según lo que se dice en «Tlön, Uqbar Orbis Tertius», para Emar, «la literatura es un inmenso libro escrito por todos los autores» (30). Canseco-Jerez señala que en la obra de Emar se asiste a una polifonía de voces que comprueba la idea de que la unidad estilística y semántica que contiene y estructura la obra emariana es «una metonimia en la cual todos los escritores no hacen más que escribir un gran y único libro» (36). Es en este sentido que la obra de Emar reniega de la *mimesis*, ya que su arte se sustenta en el desarrollo interno del acto creador. La metáfora final de Canseco-Jerez es que Emar actúa como un arquitecto que no sólo deja expuestas las vigas y los pilares de su obra, sino también el andamiaje que usó en la construcción.

4) 1993. El autorrevisiónismo que practica José Promis en los capítulos cuarto y quinto («La novela del fundamento I: Los nuevos intereses narrativos» y «La novela del fundamento II: La nueva legalidad del mundo imaginario»), de su *La novela chilena del último siglo*, donde retoma la mayoría de las formulaciones que él mismo había hecho en 1977 en su *La novela chilena actual (orígenes y desarrollo)*, y donde incorpora las novelas vanguardistas de Huidobro y *Ayer* de Juan Emar, en su panorama de la primera generación Superrealista de 1927.

Promis desarrolla todo el análisis de la primera generación contemporánea basándose en su tesis de que el programa narrativo de los escritores de dicha generación tiene como modulación específica la «novela del fundamento», entendiendo por tal el relato de cuño antipositivista, cuyos rasgos son: la personalización del punto de vista narrativo en un narrador protagonista que se independiza de las ideas extraliterarias del autor y narra con el objetivo de iluminar el sentido oculto y último de una experiencia vital distante del tiempo del relato; el carácter central de este narrador protagonista que expresa

sus motivaciones íntimas y contradictorias; el contenido de la narración se caracteriza por tratarse de una experiencia de «vidas mínimas» -debido a la precariedad de su orientación en el mundo- y por acercarse a la visión de una «metafísica de lo cotidiano», donde se produce una defensa ética del ser humano y de su autenticidad; la situación narrativa consiste en una actitud de búsqueda que se centra en el viaje interior o exterior como motivo narrativo característico; la presencia de «motivos de formación», en los que se exhibe un proceso de transformación de algún aspecto de la vida del personaje; la función iniciática de las historias en tanto epifanías; la búsqueda del fundamento de la existencia que permite interpretar la situación del ser humano en el mundo, fuera de los parámetros científicistas y sociológicos de la narrativa naturalista; la cronología de la narración sigue un orden afectivo; la orientación hacia un lector que se vincule a través de la palabra con este narrador; el espacio cumple una función situacional; los finales son abiertos, pues no presentan una resolución de los conflictos tematizados; el discurso tiene tonalidades líricas, además de incluir un código simbólico y acuñación de imágenes expresionistas, maravillosas o fantásticas; y la autosuficiencia de la obra que funda su propia legalidad.

Mención aparte merece el momento en que Promis cita las palabras con las que Huidobro definió la función de la creación artística como una búsqueda por producir un hecho nuevo que nace de la convergencia entre dos cosas que se hallan distantes en el tiempo y en el espacio, ya que se relacionarían con la búsqueda de un nuevo fundamento.

Al referirse a Emar, Promis considera la escasa atención que recibió su novela *Ayer* por parte de críticos y escritores. Para Promis, en la novela *Ayer* el fundamento se manifiesta en una realidad esquiva que no se resuelve en una expresión en el lenguaje cotidiano, sino en el silencio que pone en evidencia cómo la palabra del lenguaje cotidiano se ha vuelto enemiga.

Del mismo año es el primer artículo que se plantea la cuestión de una poética emariana en relación con el ocultismo: «Juan Emar». *La Época. Literatura y Libros* (14 noviembre 1993): 1-2, de Patricio Varetto. Partiendo del manuscrito *Cavilaciones*, Varetto sostiene que en este texto primario se encuentra ya una poética que va a caracterizar la posterior obra emariana, una poética de la búsqueda y del asombro, que estaría vinculada, por un lado, a una falta de aceptación y de comodidad en lo que se conoce como lo real, y, por otro, a un acercamiento al ocultismo. De esta manera, el arte se propondría abrir el conocimiento de los misterios de los que se constituye la realidad.

Varetto piensa que Emar sustentaba un pensamiento platónico-órfico, es decir, que concebía el mundo como creación de un dios artesano y constructor, lo que en términos de estética tendría la consecuencia de que el artista participa de esta naturaleza de demiurgo y construye una obra tan eurítmica y equilibrada como ha sido construido el cosmos. Básicamente, esta estética se reflejará en la preocupación por el tiempo-espacio y por los objetos, que son desrealizados hasta alcanzar un sentido particular y distinto al que tienen en la vida real. Varetto observa esta pretensión de conformar un mundo no sólo en *Umbral*, donde es bastante obvia, sino también en las tres novelas que le preceden y en *Diez*. En este último libro se trataría de construir un mundo a partir de la Década del misticismo platónico en tanto construcción perfecta.

Si bien Varetto se explaya en la demostración de esta estética en lo que toca a *Ayer*, respecto de *Diez* sólo señala que las notas del tango escuchado en «El pájaro verde», y la visión del gato y la pulga en «Maldito gato» son otras formas de acceder a la totalidad del cosmos a través de visiones parciales que cristalizan esa apertura psíquica. En este sentido, lo que Varetto llama la dimensión fundamental de la poética emariana consiste en la idea de que narrar es recrear o recuperar estados de extrañamiento frente al mundo que iluminan como en una epifanía el ser que (se) trasciende.

5) De 1994 es la primera edición de *Juan Emar. Antología esencial*, realizada por Pablo Brodsky, la que contiene un importante prólogo, al que hago referencia en distintos lugares de esta tesis³⁴.

6) 1995. Un artículo que toma como pretexto el comentario de la antología de Brodsky, pero que excede con creces dicha motivación, es «Un ser en libertad». *La Época. Literatura y libros* (2 abril 1995): 4-5, de Patricio Varetto. En este artículo, Varetto se refiere con pericia de atento lector a los tópicos más constantes de la obra emariana: «los problemas del tiempo, del espacio, la posibilidad de transformación de la conciencia y el poder de la imaginación como vía de liberación hacia ‘otros mundos’, incluyendo la reflexión estética y el componente teosófico ligado a ellos».

Por este rumbo, Varetto comienza a revisar la trayectoria de la obra emariana señalando la pertinencia de distinguir dos facetas en Emar, la del polémico extravertido, la del crítico punzante y satírico de los años 20, por un lado, y la del Emar revelador de un esoterismo que estaría en la base de los cuestionamientos con que trata los temas existenciales y metafísicos, por otro. En este segundo sentido, Varetto propone como más cierta la hipótesis de que el seudónimo «Jean Emar» provenga de una identificación con el dios Jano, dios de dos caras, inspirador de los iniciados de las diferentes corrientes esotéricas. Varetto se basa en el encuentro de un autorretrato de Emar en el que éste aparece con el rostro dividido, tal como suele representarse a Jano.

La importancia de este artículo se define por su interés histórico y teórico, ya que junto con el anteriormente mencionado, puede señalarse como la

³⁴ En 1995, dos reseñas saludan la iniciativa antológica de Brodsky: de Gómez, «'Antología esencial'. Renace Juan Emar, el iluminado», y de Pinto, «Juan Emar: antología esencial». Para este último, Emar comparte con Teresa Wilms Montt el carácter de mito de la literatura chilena más que el de formar parte de su historia literaria. Emar aún carecería del juicio de los lectores, que podrían cambiarle este carácter. La valoración más importante que hace Pinto es la de que Emar, aun en la muestra fragmentaria que proporciona la antología, exhibe una continuidad singular de su proyecto narrativo, en el que se mezclan las preocupaciones metafísicas con las humorísticas reflexiones sobre la sociedad chilena.

primera llamada de atención clara sobre la índole ocultista de la obra emariana, aparecida en un medio de alta divulgación de artículos de crítica periodística seria, como lo fue el suplemento del diario *La Época*. Varetto es enfático al señalar una clave de lectura a partir del nuevo sentido que él da al cambio de nombre de Emar:

lo importante es que el cambio de nombre, desde esta perspectiva, da una pauta sobre la importancia de esta dimensión y el interés de Emar por los temas orientalistas, los que – insistimos – han de marcar la búsqueda de su obra; han de definir su escritura como un programa «constructivo» y «totalizante»; han de explicar, entre otras cosas, las matrices numerológicas y simbólicas que subyacen a la estructura de sus primeras novelas (**Diez** bajo una matriz pitagórica de relaciones; **Un año** «construida» a partir del esquema zodiacal); y que han de determinar, finalmente, sus grandes temas. (4)

El artículo que acabo de comentar es uno de los antecedentes más directos de mi investigación; no obstante, disiento de Varetto en cuanto al significado que éste atribuye al seudónimo emariano. Mi hipótesis de que dicho seudónimo se rige por la cábala fonética (ver *infra*, Capítulo tres) resulta comprobada con el aporte que hace Lizama: «Emar le confiaba a Huidobro: ‘yo escribo con el pseudónimo de Jean Emar (*j’en ai marre*, por cierto, y desde el día de mi llegada)... Sara Malvar ha colaborado con un dibujo que aparece firmado Riana Fer (sí mi amigo: *Rien à faire... aquí*)’» (Carta a Huidobro del 12 de marzo de 1924. Inédita. Fundación Huidobro. Ver Lizama, ed. Estudio preliminar. *Jean Emar. Notas* 25-26)³⁵.

³⁵ Para hacer justicia a Emar, no obstante, conviene señalar que la necesidad de contar con un seudónimo obedecía para él a una causa mucho más trivial, lo que no explica, en todo caso, el porqué de la elección del nombre Jean o Juan. Como se verá en la siguiente cita de una de sus cartas, para Juan Emar, los nombres de Jean y de Juan tenían el mismo valor, ya que dice haber publicado (su obra literaria) y escrito en *La Nación* (su obra periodística) con el mismo nombre de Juan. En carta del 19 de junio de 1958, Emar dice a Carmen: «Después de muchas cavilaciones he resuelto poner como nombre de autor a lo que escribo: JUAN EMAR. Suprimo, pues, completamente el de Álvaro Yáñez; encuentro que en éste hay muchos acentos (‘) y muchas ñ (me carga el palito sobre la n para un nombre aunque lo hallo mejor que ‘gn’ francesa e italiana). Además con el nombre de Juan Emar ya he publicado y escribí en *La Nación*». (Brodsky, ed. *Cartas* 40-41)

El mismo año, Varetto publica otro artículo, cuya importancia es la elaboración de la poética emariana en términos de intertextualidad: «La poética de Juan Emar. Pájaros intertextuales». *Pluma y Pincel* 172 (1995): 31-33. En este texto, junto con negar la relación entre «El pájaro verde» y *Un cœur simple* de Flaubert, Varetto desarrolla la relación intertextual entre el cuento emariano y «El pájaro azul» de Rubén Darío (1886; en *Azul*, 1888).

Varetto sostiene que la intertextualidad es en la poética emariana una de las estrategias más características, la que consiste en un diálogo lúdicamente autorreflexivo con autores y textos de la tradición literaria, como si se tratara de una escritura en palimpsesto (lo que resulta ser una curiosa repetición de lo dicho por Canseco-Jerez, quien a su vez repite a Borges en su «Pierre Menard, autor del Quijote»). Varetto califica este palimpsesto de «travieso», sin duda, porque, como sostiene más adelante, Emar haría siempre señas risueñas a sus lectores sobre estos otros textos que se mimetizan en el suyo y con los que éste construye su polifónica armonía. De allí el gesto carnavalesco de un Palemón de Costamota en *Umbral*, cuando recomienda al narrador Borneo provocar tal entrecruzamiento de voces autorales que sea posible, por ejemplo, expresar el Gargantúa que podría haber en *Wherter*.

Debido a lo anterior, Varetto critica el énfasis sostenido que la crítica ha puesto en el aspecto vanguardista de Emar, soslayando el hecho de que en virtud de la importancia capital que adquiere el «bricolage intertextual» en su obra, Emar adelanta parte significativa de la estética contemporánea. En efecto, dice Varetto, se trata de una estética que por la vía anotada disuelve los límites entre los géneros, a la vez que la figura del narrador, que se hace multiforme. Además de ello, se hace cargo de una concepción en la que la obra literaria es una construcción que recontextualiza una realidad literaria total, totalidad que no le impide metamorfosearse continuamente, y en la que la voz del escritor vuelve a decir lo ya dicho y lo que se dirá. Se trata, dice Varetto, de una concepción borgeana de la literatura en que el autor es todos los autores, el que escribe un libro infinito que contiene todos los libros.

Para Varetto, esta poética se une a la que Emar habría planteado en *Miltín 1934* como una búsqueda, y el consiguiente descubrimiento, de formas de crear «una vida paralela» a través de la apertura hacia dimensiones que permiten vislumbrar «lo otro». Debido a ello, la obra emariana estaría superpoblada de objetos nimios que esperan una transformación, mediante la cual son ellos los que llegan a percibirse en el narrador en tanto símbolos de la otra dimensión.

Interesante y sugerente me parece la perspectiva de Varetto con la que concuerdo en términos generales. Dos restricciones se me presentan como necesarias, sin embargo. La primera se refiere al tema de la intertextualidad que me parece uno de los rasgos más pertinentes de la poética emariana, pero sólo uno. La segunda consiste en visualizar la transformación de los objetos como subsidiaria, es decir, como algo que ocurre a expensas de la transformación del personaje narrador que es quien, sin duda, espera la metamorfosis de los objetos en tanto instrumentos de su propia metamorfosis.

7) 1996. La publicación completa de *Umbral*, y la reedición de *Un año*, así como los artículos laudatorios a los que dan origen estas iniciativas³⁶.

³⁶ Debe consignarse, en primer lugar, la presentación que Teitelboim hizo el día del lanzamiento en la Biblioteca Nacional, de título «En el umbral de Umbral». También Brodsky participó en esta presentación con su «Habitar Umbral». Risco anuncia la presentación del libro en su «En el Umbral», de 1996. Aquí, se refiere Risco al concepto de antinovela con que el pintor César Miró calificó *Miltín 1934* y con lo adecuado que este término resulta para referirse también a *Umbral*. Sin nombre de autor aparece el mismo año, «Juan Emar», nota que no tiene otra virtud que la de ser un homenaje a la edición completa de *Umbral*. Cabe destacar de esta nota dos errores: el primero es nombrar la novela *Un año* como «Un día» y el segundo consiste en decir que *Diez* es un libro de «relatos cortos». El 22 de agosto, día de la presentación de *Umbral*, aparece la nota de Iñiguez, «El deseo de ser póstumo», donde se destaca la creación de la ciudad ficticia «San Agustín de Tango», la que sería una utopía personal de Emar, vale decir, la existencia de una urbe literaria, cuyos sitios propician el ensueño, el sueño y el éxtasis. Pero la creación de esta ciudad daría también a Emar la oportunidad para referirse a su época y a su sociedad, ya que el espíritu de esta ciudad imaginaria corresponde al de una típica ciudad de la zona centro-sur de Chile. Cabe mencionar aquí que San Agustín de Tango había aparecido ya en la novela *Ayer* que data de 1935. Para Iñiguez, con *Umbral* Emar concluye literariamente su búsqueda del absoluto mediante una obra donde su autor se transfigura en forma múltiple y totalizante. De 1997 son dos trabajos de índole analítica: la reseña de Traverso, «*Umbral* de Juan Emar. Sorpresas de un lector frente a un escritor que escribió para no ser leído», donde la

El prólogo de esta primera edición completa de *Umbral* pertenece a Pedro Lastra. Junto a él aparece un intento de sistematización de la considerada difícil biografía de Emar, el de Brodsky, «Biografía para una obra». x-xv.

El prólogo de Lastra tiene de relevante la propuesta de formulación de una poética emariana, que puede denominarse como ‘poética del ciframiento’. Lastra sostiene que la poética que sustenta la escritura de *Umbral* estaría expresada en una parte de «Palabras a Guni», lo que Lastra considera como uno de los postulados básicos de una teoría emariana de la lectura: «Escribir es deformar; lo deformado pasa a ser una serie de símbolos. Leer es por lo tanto descifrar» (xiv). Desde este punto de vista, para Emar la obra era un trazado de signos, cuyas claves de sentido a él mismo se le escapaban.

Sin duda, desde mi perspectiva, esta sería la mejor llamada de atención con vistas a formular la poética emariana.

En torno a la publicación de *Umbral*, el mismo año el diario *El Mercurio* dedica su sección *Artes y Letras* del 1 de septiembre, a Juan Emar, que aparece bajo el título abarcador de «La tentativa infinita de Juan Emar». Allí se encuentran, de los estudiosos Brodsky, Piña y Lizama, «El silencioso cansancio de Pilo Yáñez» E24-25. Este es un escrito que traza un itinerario vivencial y literario de Emar, empezando por sus cambios de nombre, entendidos como desdoblamientos; siguiendo por su participación en la

estudiosa señala que no es difícil advertir las fuentes esotéricas en la obra emariana ni seguir los procesos transformadores de los personajes de acuerdo al esoterismo, sin embargo, lo esencial sería que estos procesos se interrumpen y la obra misma deviene proceso por el cual el lector tiene que pasar; y el artículo de Castillo, «'Armonía en pardo y oro': estudio de un fragmento de *Umbral* de Juan Emar». Aquí Castillo señala tres aspectos importantes que vinculo a *Diez*: los recursos metonímicos y sinestésicos; el recorrido por el proceso de transformación de Guni en tanto personaje femenino, que va de la mujer vestida de amarillo a la mujer-oro, con toda la carga arquetípica, emblemática y de guía espiritual que allí se concentra, y la de cómo no sólo en *Umbral* sino también en *Diez*, es posible advertir la convergencia entre arte escritural y arte pictórico en Emar. Castillo se refiere explícitamente a la sala de divanes del hermano Bertino en «Chuchezuma» como un ejemplo de estética pictórica vanguardista.

vanguardia chilena y parisina, y terminando en la publicación de sus novelas y cuentos en Chile, y su posterior refugio en la escritura de *Umbral*. Para estos autores, Emar se fue del mundo con la sensación de haber estado en algún sitio donde ha imperado el olvido (como anotó en su diario, poco antes de morir). Sus obras no se dejan catalogar, no se adaptan a las convenciones literarias, ya que Emar crea un universo cuyas leyes pueden ser tan rigurosas como arbitrarias, un universo que integra la poesía, que construye a la vez que destruye a los personajes, haciendo convivir a los más convencionales con otros salidos del onirismo, y donde irrumpen imágenes autónomas y, por lo mismo, inquietantes.

Otro escritos que se publican en este momento y lugar, son: una reproducción de parte del prólogo a *Umbral*, de Lastra, titulado «Juan Emar, el precursor de todos» E21; del escritor José Donoso, el texto de corte testimonial, «Emar, tía Mina y Gris» E21; en la misma página, otro de la misma índole, «Testimonio de una niña», de Ángela Riesco; del escritor y nieto de Emar, Juan Pablo Yáñez, «Un loco de la escritura» E1+, texto que supera su carácter testimonial a través de las reflexiones ya comentadas (ver *supra*, nota 24). Como suele ocurrir en estos casos, la perspectiva antológica se manifiesta en la publicación de dos textos: el conocido prólogo de Neruda a la reedición de *Diez*, y «Dos palabras a Guni», introducción de *Umbral*, de Emar.

La reedición de *Un año*, primera por la Editorial Sudamericana, tiene una presentación de Roberto Merino. En ella, Merino recoge una idea de Borges sobre Macedonio Fernández, para aplicarla a Emar, ya que observa cierto parentesco entre ambos autores. La idea borgeana es que a Macedonio no le interesaba publicar, porque él escribía sobre todo para pensar. Merino va más allá que Borges al sostener que a Emar parecía no interesarle la realidad, al menos, como la concibe un realista. De allí, Merino avanza todavía un paso más al sostener que a Emar tampoco le interesaba la literatura como podría concebirla un estilista. Ya de manera afirmativa, dice Merino que a Emar lo que

le interesaba era esa malla delgada en que lenguaje y realidad se confunden, se separan y se superponen transparentándose. En este sentido, Emar se plantea ante sus lectores como un contemplador de un proceso bastante obsesivo, el de la escritura misma. Esta escritura, dice Merino, produce un efecto de extrañeza notable. Los hechos narrados provocan un espejismo en cuyo reflejo se asoma la referencia del lenguaje. Merino se hace eco también de quienes remiten la obra emariana al antirrealismo y quienes la remiten a la numerología, diciendo que Emar buscó siempre el apoyo de formas cabalísticas. No obstante, este libro, como todos los de Emar, se deja leer fuera de sus fórmulas³⁷.

Nuevamente Varetto se hace presente con la publicación de su «Emar, la tradición literaria y los otros a través de ‘Un Año’». *Pluma y Pincel* 165 (1996): 36-37, donde desarrolla el tema de la poética intertextual en dicha novela. Varetto se refiere a la influencia de la lectura de Proust que se muestra en *Un Año* a partir de la del «sentido de la búsqueda», así como del sentido del viaje o del viajar de acuerdo a la sugestión que produce el significante de un término, los topónimos. Por eso, la obra emariana es un ejercicio constante de manipulación de signos tanto propios como ajenos. Como puede apreciarse, esta característica se relaciona con la idea de la escritura como una «transfusión», en virtud de la cual todos los autores son el mismo autor. No se trata, entonces, -dice Varetto- de pastiche y de parodia, sino de la construcción compleja de un pacto intertextual que liga la obra emariana a una sistemática concepción de la literatura desde la lectura y a los recursos de manipulación lúdica de otros textos. El texto emariano se construye al «parasitar» dialógicamente con la tradición literaria, por eso, la superficie aparente del texto aparece intervenida o interferida por el distinto grado de apropiación y distanciamiento entre él y sus «fuentes». En el origen de la realidad literaria hay una dependencia intertextual, es decir, hay otro texto.

³⁷ Con motivo de esta reedición, se publican dos escritos anónimos que tienen el mismo objetivo de saludar el texto: «El renacimiento del Kafka chileno», y «Otra vez Emar».

Para Varetto, sólo en la medida en que Emar usa otros textos para desconstruir su género (es así como *El Quijote* permite desconstruir el diario de vida que pretende ser *Un año*), se encuentra el componente irónico y polémico que lo lleva a ser juzgado como antinovelista, pero ésta es sólo la cara extrovertida y polémica de Emar.

Finalmente, señala Varetto que la poética de Emar sería la de practicar en prosa la teoría cubista, en una voluntad de apropiarse de la tradición universal del arte, para forjar a partir de allí una propia y nacional, donde los conceptos de orden y equilibrio están supeditados al número, a la manera de un collage en el que la tradición literaria adquiere una unidad macroestructural que queda cerrada por el número.

8) En abril de 1997, Pablo Brodsky edita *J'en ai marre. Un acercamiento virtual*, boletín en el que aparecen varios trabajos: el de Adriasola, «Recortes por encima de Juan Emar. 'Papusa', 'Chuchezuma' y 'Pibesa'», 1-2 (comentado aquí mismo, *infra*); de Brodsky, «El Chile de Juan Emar», 8-9, y «Habitar 'Umbral'», 12-13; el de Castedo, «Juan Emar y La Marquesa. Remembranzas en las contramemorias», 5-7; de Teiteiboilm, «Un exiliado interior», 4; de Varetto, «Notas sobre Juan Emar», 10 (comentado en *infra*, Capítulo tres, apartado 2.3); de Lizama, «Juan Emar: un intelectual alerta», 14; y de Wallace, «Cavilaciones (fragmento)», 11.

9) 1998. David Wallace da a conocer dos cuentos inéditos de Emar. En la revista electrónica *Cyber Humanitatis 2*, de la Universidad de Chile, se publica «CAV. B.N.», acompañado de un breve análisis por el que Wallace relaciona este cuento con *Aurelia* de Nerval³⁸. En la *Revista Chilena de*

³⁸ De 2001 es mi reseña del cuento «CAV. B.N.», donde muestro el uso sistemático de algunos procedimientos en los relatos emarianos, como el registro detallado de determinado tipo de sensaciones del personaje, que pueden vincularse a las vías de iniciación, en este caso, a la experiencia de fumar opio. Ver C. Rubio, «'CAV. B.N.' de Juan Emar» *Der Archipelagus 2* (2001): 91-92.

Literatura 52 (1998): 113-55, se publica «'Una carta': un relato inédito de Juan Emar (Estudio preliminar, edición y notas)». Se trata de un interesante y cuidado estudio desde el punto de vista de la retórica, que considera el texto como reescritura paródica de la carta de petición. El estudio se plantea explícitamente como parte de una labor de rescate de la obra emariana.

El mismo año se suceden dos iniciativas universitarias. La revista del Departamento de Letras de la Universidad Católica de Chile, *Taller de Letras*, dedica una parte de su número 26 a Juan Emar. La presentación es de Lizama, coordinador de la sección, y se titula: «De Álvaro a Juan Emar. Presentación», 121. A ésta le siguen: de Lastra, «San Agustín de Tango: De María Graham a Juan Emar», 133-136; de Lizama, «'Frente a los objetos': Fragmento de Juan Emar», 137-141 (que comento en, *infra*, Capítulo tres); de Piña, «El delirio biográfico de Juan Emar», 143-147; de Foxley, «La dislocación significativa en *Miltín 1934*», 127-131; y de Traverso, «Los personajes Martín Quilpué de Juan Emar y Belcebú de Gurdjieff: dos agentes del recuerdo cósmico», 149-153.

La Universidad de Chile dedica su número 6 de la revista *Cyber Humanitatis* a Juan Emar. Allí se presentan: «Juan Emar es la imbecilidad» de González, análisis de un fragmento de *Miltín 1934*; «Cavilaciones de Juan Emar». Selección, introducción y notas de David Wallace»; «Páginas de Juan Emar», de Zambras, texto que comenta el manuscrito *Cavilaciones*. Dos textos dedicados a *Diez*: el de García, «Aproximaciones a Chuchezuma de Juan Emar», y mi «Lo cómico-serio en 'Maldito gato' de Juan Emar» (comentados aquí mismo, *infra*).

10) También en 1998 Brodsky publica la segunda edición de su *Juan Emar. Antología esencial*, así como la correspondencia que Emar mantuvo con una de sus hijas: *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez (1957-1963)*. El propio Brodsky comenta esta experiencia en su

«Escrúpulos de un seleccionador». *El Metropolitano. Diagonal* 30 mayo 1999: 7. También Lizama comenta este libro en su «Cartas a Carmen (Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez, 1957-1963)», *Inti, Revista de Literatura Hispánica* 51 (primavera 2000): 153-158, interesante artículo al que hago alusión en el Capítulo tres de esta tesis (*infra*, apartado 2.2).

11) Del mismo año es el libro de José Luis Fernández, *Vicente Huidobro. Juan Emar. Vanguardia en Chile*, el que está concebido explícitamente como labor de rescate en lo que se refiere a Juan Emar. Este texto sigue en sus planteamientos y lineamientos dos libros anteriores que, por distinta razón, se constituyen en textos claves en el estudio de la figura emariana: el de Canseco-Jerez (*Juan Emar*) y la introducción de Patricio Lizama a *Juan Emar. Escritos de arte*.

El libro se divide en dos partes. La primera, titulada «Vanguardia en Chile», sin más preámbulos que una foto de Vicente Huidobro y otra de Juan Emar, en el lugar que corresponde, abren paso a una selección de textos de sendos autores. La segunda se ofrece como «Estudio de Vanguardia en Chile», y contiene una reseña de los cambios sociales, científicos, tecnológicos y artísticos con los que convive la vanguardia chilena. Le sigue a esta parte introductoria un capítulo dedicado a Huidobro y otro a Juan Emar, los que se estructuran de la misma forma.

En la primera parte, «Sobre la Vida y la Obra de Juan Emar», se nos ofrece una biografía y algunos juicios, de entre los cuales puede destacarse el de que en el texto inédito *Cavilaciones* de Emar, se encuentra el punto de partida de la «narrativa fantástica y metafísica» (234) que éste desarrolló en los años '30. En el apartado «Marco de comprensión para la obra», el autor sostiene que la producción emariana de los años '30 ofrecía una libertad imaginativa así como patrones de asociación que eran propios del Surrealismo, influencia a la que luego se añadiría la del Cubismo. Posteriormente, Fernández estipula aquellos rasgos de la escritura emariana en cuyo señalamiento la crítica

coincidiría: la propiedad dialógica de los relatos, intertextualidad en la que Emar se adelantaría a Borges; la disolución de los límites de los géneros literarios y el carácter cognoscitivo otorgado al relato, rasgos con los que se adelantaría a Cortázar; y la narración como virtualidad, en la medida en que las historias se desvían en la dirección de lo posible y hasta de lo improbable.

Finalmente, respecto del libro *Diez*, Fernández insiste en la idea de que Emar usa técnicas surrealistas que adapta a su sensibilidad propia. Al comentar el cuento antologado, «El unicornio», desgraciadamente Fernández se equivoca tanto como Canseco-Jerez -uno de sus modelos- en la dilucidación del argumento.

En el apartado «Análisis de la obra de Juan Emar», José Fernández adhiere a la postura de Varetto sobre la intertextualidad, sin mencionarlo, es decir, se refiere básicamente a la intertextualidad como forma emariana de manipulación de textos y lecturas. Aunque la base del planteamiento esté en el concepto de intertextualidad, se completa con la idea de una imaginación y una escritura emarianas que asumen lo literario como actividad instauradora, sentido en el cual anticipan lo real maravilloso. En su comentario a la novela *Ayer*, estas primeras ideas encuentran mejor desarrollo, ya que sostiene Fernández que para Emar no habría fronteras entre lo trascendente y lo cotidiano, de la misma manera que no las habría entre lo ficcional y lo reflexivo.

12) 1999. La revista *Qué pasa* publica el resultado de la encuesta realizada a escritores, críticos de arte y académicos chilenos (10 en total) con el fin de que éstos se pronuncien sobre los escritores nacionales más importantes del siglo XX. Dicho resultado fue el siguiente: 1) María Luisa Bombal, 2) Manuel Rojas, 3) José Donoso, 4) Joaquín Edwards Bello, 5) Juan Emar, 6) José Santos González Vera, 7) Alone (Hernán Díaz Arrieta). Me limito a citar los juicios de quienes dieron el primer lugar a Juan Emar en su listado personal. Ignacio Valente: «La prosa más chiflada, metafísica, visionaria». Patricia

Espinosa: «Figura postergada que realiza una mixtura muy arriesgada y persistente entre experimentalismo, vanguardia, patafísica y humor». Nain Nómez: «El primer vanguardista de la prosa chilena y un innovador casi desconocido». Ver «Siete magníficos». *Qué pasa* 1492 (13 noviembre 1999): 74-76.

13) El mismo año se publica el tercer libro dedicado exclusivamente a la figura y obra de Emar. Me refiero a *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*, de Soledad Traverso.

Revisaré a continuación las conclusiones de Traverso, de manera de dejar en claro cuál es la perspectiva del libro, reteniendo los comentarios sobre los cuentos que me ocupan.

En primera instancia, la época que Emar consideraba la más importante de su vida corresponde a la que él mismo denominó como «el entreacto», período que se extiende entre las dos guerras mundiales y que puede definirse como un *continuum* excepcional que rompe «el sin sentido» habitual del estar en el mundo. No obstante, el *continuum* se rompe a su vez, detención en la cual es posible crear, ya que se puede vivir con un sentimiento de que todo conforma una unidad y de que la fragmentación ha dejado de ser la base del pensamiento. Según Traverso, la obra de Emar reconstituiría continuamente este momento del entreacto, determinado en el plano vivencial por la estancia en París y la convivencia con el grupo Montparnasse.

Hay que destacar que para Traverso no sólo la vanguardia no puede explicar la obra emariana ni darle su dimensión verdadera, sino que, además, la noción de «entreacto» sería más apropiada que la de vanguardia. Los argumentos para justificar estas afirmaciones me parecen débiles, ya que más que explicar por qué la obra de Emar no encontraría su mejor interpretación en el concepto de vanguardia, destacan deficiencias de la crítica literaria. Por un lado, señala la estudiosa que «muchas veces se trivializa la importancia de este período» (199) y, por otro, que en el caso de Chile, «el estudio de las

vanguardias se reduce a una serie de ‘ismos’ de corta duración» (id.). No obstante, concuerdo absolutamente con Traverso cuando agrega que Emar requiere que se revise el concepto de vanguardia tanto en Chile como en Latinoamérica.

En segunda instancia, Emar crea la «teoría del ojo superior» (*Umbral*), es decir, un proceso que permite llegar a la clarividencia, donde el ojo superior es un ojo psíquico, instrumento de una visión completa del devenir, pues ve más allá de las coordenadas de tiempo y espacio. En última instancia, el ojo superior es un órgano psíquico que corresponde al plano creativo, así como el ojo físico corresponde al plano de lo físico.

Para la estudiosa, la teoría del ojo superior es un vehículo que permite a Emar recuperar el ‘entreacto’ a partir de la construcción de un absoluto humano, es decir, un estado de clarividencia en la percepción del Todo, a través del pasaje por un «punto sublime». Para lograr este estado es necesario pasar también por un vaciamiento de los sentidos, especialmente del ojo físico, lo que explica la concepción del entreacto como «vacío». Para Traverso, mientras el personaje se inicia en la clarividencia, el lector llega al desconcierto, lo que equivale a decir que mientras el primero experimenta la lucidez, el segundo sufre un extrañamiento.

Parece evidente que Emar se refiere al denominado «tercer ojo» en la teoría de los chakras, a la que alude también Traverso, y aunque ésta relacione el concepto de clarividencia con los postulados de Ouspensky y Gurdjieff, me permito señalar la comunidad de pareceres sobre este aspecto en las distintas corrientes ocultistas (ver, por ejemplo, Wilber, *Los tres ojos del conocimiento*). Para Traverso, de entre todos los textos emarianos, «Maldito gato» es el que mejor «ilustra la aplicación» (122) de la teoría del ojo superior.

El proceso que describe Traverso siguiendo lo expuesto por Emar en *Umbral*, condiciona que el personaje quede atrapado entre el *continuum* de la realidad objetiva y la percepción clarividente de la unidad, estado este último en el que el personaje debe permanecer ineludiblemente. Para Traverso, sin

embargo, el llegar a este estado no constituiría el final del proceso ni sería un propósito de la obra emariana. Desgraciadamente, la estudiosa no explica cuál sería para ella la finalidad de la obra ni por qué éste no sería el final del proceso. Respecto de la fugacidad de la clarividencia, debo acotar que en tanto momento exacto en que se produce la revelación es necesariamente fugaz, ya que constituye un clímax o un instante límite que debe ser superado para que comience a actuar como experiencia. No obstante, se parte de la base de que la clarividencia es un tipo de conocimiento que una vez aprendido puede ser continuamente vuelto a poner en práctica.

La consecuencia de este quedar atrapado es que el personaje se desinterese de la realidad, de allí que aparezca dominado por el hastío y la ira. El hastío es el resultado de vivir en un desajuste con la realidad; la ira, de sentir que es Dios quien impone este estado de clarividencia. Esto es lo que Traverso llama «la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca», y que conduce al personaje al único camino de la desesperación y el autoaniquilamiento. Para el escritor Emar, en cambio, el proceso es diferente, ya que es justamente su marginación lo que le permite liberarse de la angustia y crear un absoluto humano.

Al revisar el sistema de influencias que recibió Emar tanto desde el ámbito literario como del científico y filosófico de la época del 'entreacto', Traverso comenta la influencia de Baudelaire, Rimbaud, Jarry, Apollinaire, entre otros. El influjo de este último y sus caligramas, se dejaría sentir en «El vicio del alcohol», ya que en éste encontramos un juego de imágenes que se da entre el texto y la «construcción simbólica».

Ejemplos del sentimiento de estar harto «de vivir en medio del sin sentido» y de intentar escapar de este hastío, son, para Traverso, los cuentos: «El fundo de La Cantera», «El perro amaestrado» y «Chuchezuma», donde se asiste a «fugas» no duraderas, ya que lo que lo único permanente es la realidad de hastío. Es interesante el concepto que usa Traverso, pues recuerda la idea de «la fuga esquizo», una de cuyas formas es la transformación en animal, a la que

se refieren Deleuze y Guattari cuando analizan la obra de Kafka (Deleuze y Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*). Traverso está consciente de esta relación, como lo señala cuando comenta las figuras del lobo-garú y el vampiro negro en «Chuchezuma». Sin embargo, para Traverso, las fugas corresponden a una estrategia escapista, significado que de hecho ve en el postulado de Deleuze y Guattari. Interesante me parece también la cadena que traza Traverso y que va del hastío a la voluptuosidad, pasando por los sentimientos intermedios de absurdo y de angustia, como aparece en «El perro amaestrado» y en «Chuchezuma».

Lo que me resulta más problemático, es la extrapolación que hace la autora de lo expresado en la novela *Un año* a toda la obra de Emar. Me refiero a «la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca», en el sentido de que a Emar le correspondería «representar el rol de Dios», idea que estaría en la raíz del sentimiento emariano de lo absurdo. Ejemplos de este absurdo serían «Papusa» y el «El hotel Mac Quice».

En cuanto a «Maldito gato», Traverso muestra muy bien cómo el personaje va vaciándose de los sentidos para luego poder ubicarse en un punto en que le es posible construir un «absoluto humano», según la teoría del ojo superior, sentido en el cual se trataría de un cuento que está estructurado de acuerdo a un proceso iniciático, con lo que coincide en términos generales con mi interpretación del cuento. Importante es el momento en que la estudiosa realiza un paralelo entre lo ocurrido en el cuento y el proceso iniciático descrito por Papus en *L'Occultisme*. Para ella, el canto de la pájara pinta es una representación de la serpiente Kundalini.

Respecto de las consecuencias de alcanzar la clarividencia, señala Traverso que en «Maldito gato» el personaje describe su estado final como algo a lo que no se puede escapar, por lo que constituiría un rol impuesto. Según la estudiosa, Emar preferiría continuar con su papel anterior y no con éste que equivale a una imposición de Dios. Más adelante, y con el mismo sentido, Traverso vincula el seudónimo de Emar con su «estar hartos» de vivir en el sin

sentido, pero también con el de «estar harto» de «vivir con el dedo de Dios clavado en la nuca» (150), pues el estado permanente del personaje es el hastío. Como mostraré más tarde (*infra*, Capítulo tres), toda la experiencia del personaje se relaciona con su necesidad de salir del hastío, lo que logra de distintas maneras. Diferente es también mi interpretación del final de «El fundo de La Cantera», ya que para Traverso, es la noche la que cae dentro de la sucesión del tiempo. Al parecer, para Traverso los cuentos emarianos representan todas salidas precarias del estado de hastío, de manera que también lee «El hotel Mac Quice» como textualización de la idea de quedar atrapado en una red mental regida por leyes absurdas, uno de cuyos elementos es el azar.

Concordante con todo lo establecido, Traverso visualiza la escritura emariana como el único proceso que lo libera de «la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca». En este momento de su discurso, relaciona a Emar con filósofos como Kant, Heidegger, Fichte y Bergson, con los cuales Emar concordaría en su elaboración de un contraste entre una realidad verdadera y otra aparente, así como en el hecho de que la búsqueda del ser se realice a través de la experiencia. Emar construiría «absolutos humanos», como el triángulo de «Maldito gato» (lo que yo llamo «construcciones simbólicas», *infra* Capítulo tres) que le permiten aislarse del mundo (y para mí, le permiten aprehenderlo).

Para Traverso, en fin, al no traspasarse el umbral manteniendo el contraste con la realidad mundana, a través de un acto de transposición, el ser accede a la locura, como habría ocurrido con Artaud. La locura sería una transposición total, como lo era la escritura para Emar.

Me interesa destacar la insistencia de la autora en la falta de anécdota de los textos emarianos, hecho que me parece un imposible teórico y práctico. Como para compulsar estos juicios, Traverso agrega que lo que la obra emariana tiene de fragmentación, absurdo, dislocación y caos, en el ámbito de la relación de Emar con su obra resulta ser «el más coherente, verdadero, y

transparente acto de sobrevivencia en un mundo caótico y absurdo de suyo» (160).

Como se observa, uno de los presupuestos fundamentales de Traverso, que obviamente modula sus aserciones, es que el momento histórico que vivió Emar estaba dominado por el absurdo. En este contexto se explica la insistencia de la autora en ver tanto a Emar como a sus personajes sufriendo el «hastío», el «absurdo» y la «angustia». Lo cierto es que en lo que se refiere a *Diez*, la presencia de los dos primeros sentimientos suele constituir la situación inicial en que se encuentra el protagonista.

Según la estudiosa, su libro demuestra que no se puede entender a Emar «si solamente se busca dilucidar el entramado esotérico de su obra, porque se trata de un simple instrumento para pensar en torno al tiempo» (id.). Por cierto que la primera parte de la afirmación es indiscutible. Lo que no me lo parece es, primero, que el tiempo sea el centro de las preocupaciones emarianas, sino uno de los temas privilegiados, entre otros, y, segundo, que lo esotérico quede reducido a ser un instrumento. En definitiva, este es el aspecto en que mi propuesta resulta contraria a la de Traverso, pues, para mí, el ocultismo no constituye un medio, sino un fin. Ciertamente, las prácticas y ejercicios que el ocultismo propone se instrumentalizan, no sólo aquí, sino en toda experiencia ocultista, ya que ellos son los medios para alcanzar el fin de la iniciación: un conocimiento superior y un desarrollo espiritual acorde con dicho conocimiento, tal como lo pone de relieve Steiner.

Mi desacuerdo con la postura de Traverso respecto del tratamiento que da al aspecto esotérico de la obra emariana se refiere a formulaciones como la de que Emar usa el ocultismo como una forma de mantenerse alejado de las concepciones validadas por la sociedad y que se expresan en el *continuum*. Lo esotérico sería un vehículo para producir extrañamiento en la obra. Aquí la estudiosa realiza una interesante comparación, pues señala que si se lee a Emar desde el plano de la anécdota, se perciben únicamente fragmentos, como si al

observar un cuadro de Picasso no se fuera capaz de establecer conexiones entre las figuras y los planos.

Para Traverso, el lector potencial de la obra emariana es alguien que está preparado en lo esotérico, pues a Emar no le habría interesado entablar una comunicación con el lector, sino exigirle que pase por un proceso similar al que él ha seguido para que logre percibir la unidad a través de lo fragmentario de la anécdota, es decir, que despierte su ojo superior llegando a la clarividencia. A ello también se debe que el protagonista sea siempre autodiegético, pues es una especie de *alter ego* del autor.

14) 2003. Un libro que completa el anterior *Jean Emar. Escritos de arte (1923-1925)* de 1992, incorporando la última etapa periodístico-educativa que Emar realizó como director del diario *La Nación* en París (1926-1927), es *Jean Emar. Notas de Arte: (Jean Emar en La Nación: 1923-1927)*. Estudio y recopilación de Patricio Lizama. El libro incluye en formato facsimilar tabloide las páginas de las «Notas de Arte» de *La Nación*.

15) 2003. El último hito es el primer coloquio internacional sobre la obra de Juan Emar, titulado «Jean Emar: une poétique de l'intertextualité», organizado por el Centre de Recherches Latinoamericaines (CRLA-Archivos) de la Université de Poitiers, y la Fundación Juan Emar, que se realizó en la Universidad de Poitiers entre el 25 y el 27 de junio. Allí se presentaron 21 ponencias que, en su aspecto positivo, dejaron ver la multiplicidad de perspectivas para abordar la obra emariana, y en el lado negativo, pusieron en evidencia la persistencia de ciertos clichés críticos como el de «el caso Emar» y el de la dificultad de estudiar esta obra.

3.1. Tendencias de la crítica

En primera instancia, debe reconocerse la tendencia a comparar la obra emariana con manifestaciones de otros dominios artísticos, como el cine de Buñuel, la pintura de Picasso y Juan Gris, y aun con las acciones de los hermanos Marx (Teillier «Juan Emar, ese desconocido» 5)³⁹. Véase la presentación de Juan Emar que precede a «El pájaro verde» en la *Antología del cuento chileno* de Calderón, Lastra y Santander, libro de 1974:

Sus obras narrativas, *Miltín*, *Un Año*, *Ayer*, publicadas en 1934 [sic], y los cuentos de *Diez* (1937) configuran una producción literaria que puede fijarse en la dirección de las primeras películas de Buñuel -particularmente *La Edad de Oro*-, las pinturas de Picasso y Juan Gris y el desorden deliberado del cine de los hermanos Marx. (155)

Otra etapa comienza cuando se inauguran las comparaciones en el ámbito literario. Emar fue comparado con: Robbe-Grillet, Ionesco (María Flora Yáñez), Rabelais (Teillier y Lastra), Kafka (Neruda), Michaux (Valente), Jouhandeau (Anguita), Proust (Huneeus, Valente, Geel, Anguita y Varetto), Dostoievski (Quezada), Joyce y García Márquez (Valenzuela), Lautréamont (Delogu y León), Poe (Delogu), Cortázar (Araneda) y Villiers de L'Isle-Adam (Castedo)⁴⁰.

³⁹ En rigor, esta tendencia crítica no ha concluido. Léase la siguiente cita: «[. . .] el aire de extrañeza que envuelve [a] sus personajes, más parecidos, para mí, a las figuras de Magritte que a cualquier pariente escritural». Adriana Valdés, «Situación de Umbral de Juan Emar», *Composición de lugar. Escritos sobre cultura* (Santiago: Universitaria, 1996) 143-53. La cita es de la página 146. Este es el primer artículo académico que analiza *Umbral*, originalmente publicado en la revista *Mensaje* 264 de 1977. Además de lo dicho, Valdés se refiere aquí al contexto vanguardista de la obra emariana, a la compleja elaboración de la novela según las instancias narrativas, y a los procedimientos del humor negro y del grotesco.

⁴⁰ María Flora Yáñez escribe con el seudónimo de César Martínez la nota «Álvaro Yáñez», con ocasión de la muerte de Emar en 1964. El texto de Teillier es «Juan Emar, ese desconocido»; el de Lastra, «Rescate de Juan Emar»; el de Neruda, «J.E.» Prólogo a *Diez*; el de Valente, «Juan Emar: 'Diez'»; el de Anguita, «Dos de nuestros defectos»; el de Huneeus, «La tentativa infinita de Juan Emar»; el de Geel, «El gran escritor ignorado»; el de Anguita, «Sobre Juan Emar»; el de Varetto, «Juan Emar»; el de Quezada, «La resurrección de Juan Emar»; el de Valenzuela, «La historia del pájaro embalsamado que mató a picotazos a un hombre»; el de Delogu, Introducción. *Diez*, por Juan Emar; el de León, «El unicornio azul de Juan Emar»; el de

La crítica alcanza su etapa actual, por un lado, al revalorarse la participación de Emar en la vanguardia chilena⁴¹, línea que abre trabajos críticos sobre el surrealismo y el cubismo emarianos⁴², y, por otro, cuando se comienza a asumir que la clave para descifrar la obra emariana sería el ocultismo, como habían sugerido tempranamente Geel y Anguita («Juan Emar: nuestro Kafka, nuestro Michaux... y diferente a todos»), lo que a su vez da origen a aproximaciones tanto de tipo arquitectural, geométrico, matemático, como propiamente esotéricas y alquímicas⁴³.

Dentro de esta actividad crítica pueden distinguirse distintos tipos de escritos según se atiende a su origen, su contenido o su objetivo. Los orígenes de los escritos son básicamente dos. Hay un grupo importante de textos que surge en torno a alguna publicación que tiene como centro la figura y la obra emarianas. Considero aquí trabajos de índole paratextual, como prólogos, introducciones y postfacios, así como reseñas y comentarios sobre algún texto previo. Algunos de estos escritos sobrepasan esta demarcación para incursionar en aspectos de la obra emariana que no habían sido considerados, de manera que la publicación previa constituye un pretexto, en sentido lato. El segundo grupo está constituido por textos cuyo origen es independiente de circunstancias editoriales.

Araneda, «Juan Emar: el despertar de un gigante»; y el de Castedo, «Juan Emar y La Marquesa. Remembranzas en las contramemorias».

⁴¹ Este aporte al conocimiento de la figura emariana lo debemos a los estudios de Lizama que inician *Juan Emar. Escritos de arte (1923-1925)*, y *Juan Emar. Notas de Arte: (Juan Emar en La Nación: 1923-1927)*.

⁴² Véanse los trabajos de González, de García y de Wallace en *Cyber Humanitatis* 6 (1998). De ellos, el más explícito es Wallace: «no resulta extraño constatar la adhesión del autor a los postulados teóricos del cubismo. La idea de una obra de arte que responda a un modelo constructivo, autónomo, gobernado por sus propias leyes, animará de sentido su propuesta estética; además de vincularla íntimamente al creacionismo de Huidobro» (11).

⁴³ Con respecto al esoterismo, me refiero a los siguientes trabajos: de Traverso, «Umbral de Juan Emar. Sorpresas de un lector frente a un escritor que escribió para no ser leído» y «Los personajes Martín Quilpué de Juan Emar y Belcebú de Gurdjieff: dos agentes del recuerdo cósmico»; de Foxley, «La dislocación significativa en *Milín 1934*», y de C. Rubio, «Lo cómico-serio en 'Maldito gato' de Juan Emar» y «'CAV. B.N.' de Juan Emar». Con respecto a la alquimia: de C. Rubio, «El motivo de la boda alquímica en 'El unicornio' de Juan Emar».

Desde el punto de vista del contenido, pueden distinguirse tres tipos de escritos. Los testimoniales, ya sea sobre la figura de Emar, ya sea sobre la experiencia de leer su obra. En la mayoría de los casos, el énfasis está puesto en la experiencia del autor del escrito⁴⁴. Los valorativos, es decir, aquellos trabajos cuyo contenido privilegiado es el juicio (positivo o negativo) sobre la obra emariana; y los analíticos, cuyo contenido y desarrollo consiste en el análisis de alguno de los libros emarianos o de algún aspecto importante de ellos. Considero aquí aquellos escritos de gran valor interpretativo que han aparecido en medios periodísticos, como los de Valente y los de Varetto, principalmente. ¿Habrá que señalar como otra paradoja que aunque Emar haya sido denominado «escritor para especialistas» (Donoso, *Historia personal del Boom*) el trabajo crítico que lo aborda no abunda en las publicaciones académicas, sino en las de corte periodístico? Afortunadamente, esta situación también empieza a ser superada alrededor de 1977⁴⁵.

⁴⁴ Algunos de ellos son: de Anguita, «La mente en blanco», y «Colores y palabras». Del escritor Jorge Edwards, «Del Bulevar de Montparnasse a la calle Miraflores»; De Chandía, «Juan Emar: un autor para redescubrir»; de Gálvez, «Una Pibesa para Juan Emar», que contiene una entrevista a Gabriela Rivadeneira, segunda esposa de Emar. De Iturra, «La infinita fruición juanemariana».

⁴⁵ La crítica académica ha trabajado básicamente con dos novelas de Emar: *Umbral* y *Ayer*. Dos trabajos analizan *Umbral* desde la perspectiva de la narratología desarrollada por Genette: el de I. Carrasco, «La metalepsis narrativa en 'Umbral' de Juan Emar», y el de H. Carrasco, «Guni Pirque, narratario de 'Umbral'». Desde una perspectiva narratológico-lingüística, la nota «Sobre la situación narrativa de 'Umbral' de Juan Emar», de Urra, plantea que los personajes-fantasmas de la novela siguen un proceso análogo, por el cual pasan desde un conocimiento incierto, debido a la inexperiencia, a un final de conocimiento y experiencia, y constituyen máscaras del narrador básico. De la misma manera, éste se desdobra en varios personajes-narradores, de forma que el relato se duplica internamente. La novela *Ayer* dio origen a dos trabajos del mismo autor, el estudioso Esteban Vergara: «*Ayer* de Juan Emar: una propuesta narrativa vanguardista», y el que es, en mi opinión, uno de los mejores estudios sobre alguna obra emariana, «*Ayer* de Juan Emar: una escritura antilogocéntrica». También Lizama ha analizado estas novelas, en su «'Miltín 1934' y 'Ayer': retrato de un artista de vanguardia», *Mapocho* 34 (1993): 51-56, texto donde explora las distintas rupturas que caracterizaron el quehacer vanguardista de Emar. Para mi objeto, interesante es la postura de Lizama respecto de «El pájaro verde», cuento que menciona como elaboración de las disputas que se dieron en el interior del campo artístico chileno en los años '20 y '30. Otro de los ejes de la lectura que Lizama realiza es el que se refiere a la propuesta de Promis sobre la «novela del fundamento», lo que Lizama liga a la conformación del triángulo en «Maldito gato». Para Lizama, el retrato de Emar como artista de vanguardia es doble, pues, junto a las rupturas se tejen las propuestas. En efecto, las tres rupturas y las tres soluciones que el protagonista emariano propone, que en

Debo señalar aquí que la determinación de estos tres tipos no excluye la posibilidad, por lo demás, frecuente, de que algunos escritos participen de dos tendencias a la vez, originando cinco grupos: los testimoniales, los testimoniales-valorativos, los valorativos, los valorativo-analíticos y los analíticos.

Finalmente, desde la perspectiva del objetivo del escrito, se distinguen cuatro grupos. Los mayoritarios que se identifican con el objetivo de rescatar del olvido o de la incomprensión la obra emariana. Normalmente, son escritos de carácter general, en los que se mezcla lo anecdótico y la reflexión sobre el problema histórico-literario que plantea la obra⁴⁶. Un segundo grupo pretende poner de manifiesto los valores positivos de la obra en cuestión, de manera que son escritos dominados por la intención de celebrar a Emar. El tercer grupo es el de aquellos trabajos que se plantean el objetivo de analizar los textos emarianos. Un grupo minoritario está constituido por escritos cuyo objetivo parece ser participar, desde el circuito de la recepción, en el 'fenómeno Emar'.

De estas tres perspectivas, he privilegiado la que se refiere al contenido del escrito, por parecerme la que puede dar mejor cuenta de los aportes del texto en revisión. Los objetivos primeros de los trabajos están puestos de relieve la mayoría de las veces en los títulos.

Miltín 1934 se verán frustradas en distinto sentido, son: la vía de la creación literaria, la del viaje hacia otros espacios y la del encuentro de otro tiempo (las que se emparientan a lo que llamo mediaciones de la búsqueda, ver *infra*, Capítulo tres). En *Ayer*, de la misma manera que ocurre en *Miltín 1934*, el personaje incurre en la búsqueda de un tiempo distinto, pero esta solución esta vez no se verá frustrada. Por ello, la dualidad entre una postura rupturista del narrador y otra propositiva se muestra en su aspecto logrado en el dibujo final que se traza en la novela. Artículos de índole general son los de Varetto, «La libertad novelesca» (ver el comentario *infra*, Capítulo tres), y el de Lizama, «Emar y el deseo de otra esencia para la vida» (que comento en *infra*, Capítulo dos).

⁴⁶ Ejemplos de esta línea son: «Juan Emar: La vigencia de un escritor olvidado», de Erik Martínez; el anónimo, «Resucita escritor Juan Emar». *Noreste* (octubre 1987): 11, que es una reproducción de la única entrevista que Emar concedió a un medio de prensa, la revista *Zig-Zag*, en 1935; «Juan Emar: el gran olvidado», de Roblero; el prólogo de Lastra a *Jean Emar. Escritos de arte*: «Juan Emar y el rescate de sus escritos de arte»; y «Juan Emar fuera del mundo» y «Dos de nuestros defectos», de Anguita.

A modo de sistematización de una labor crítica parcial y dispersa, puede decirse que aparte de acercamientos generales a la obra de Emar, hay tres libros en los que se ha concentrado la atención: *Ayer*, *Un año* y *Umbral*. Las pocas y no muy acuciosas referencias a *Diez* aparecen sobre todo en el contexto de otros análisis particulares o generales. De este libro, que es el que me ocupa, «El pájaro verde» es el cuento más comentado.

3.2. La crítica ante *Diez*

3.2.1. Tendencia testimonial

En 1993 aparece una nota de Jorge Edwards, de claro contenido testimonial, aunque tenga por objetivo celebrar a Emar. Su importancia radica en que es el primer escrito en que se sugiere una relación entre «El pájaro verde» de Emar y «Un cœur simple» de Flaubert: «Reivindicación de Juan Emar». *La Segunda* 19 noviembre 1993: 8.

3. 2. 2. Tendencia testimonial-valorativa

La segunda edición de *Diez*, hecha por la Editorial Universitaria en 1971, contaba con un prólogo de Neruda, el que se convertiría con el tiempo en un referente obligado de todos los acercamientos que se han intentado a la obra emariana.

Aquí el poeta nos informa sobre su relación amistosa con Emar, traza una imagen de Chile como un país ingrato y mezquino, y levanta la figura de Emar más allá del tiempo histórico: hacia el pasado, al llamarlo el precursor de todos; hacia el presente, al compararlo con Kafka, y hacia el futuro, al vaticinar que a Emar se le daría lo póstumo, que es algo que en Chile no se mezquina.

La figura de Emar que traza este prólogo es la de un solitario descubridor, una especie de fantasma que pasó entre las multitudes sin ser visto, un hombre a quien nunca le importó el triunfo de los héroes y que vivía un

«tranquilo delirio», un ocioso que, no obstante, trabajó toda la vida. Al compararlo con la sociedad de su época, postula Neruda que mientras los sudamericanos eran vociferantes y «solocéntricos», Emar era callado y excéntrico.

Las ideas literarias que hay en este prólogo no son muchas. Primero, está la de que a Emar hay que descifrarlo; luego, la tan manida ocurrencia de que Emar fue «nuestro Kafka, dirigente de subterráneos, interesado en el laberinto, continuador de un túnel inagotable cavado en su propia existencia, no por sencilla menos misteriosa» (10). Finalmente, que Emar dejó en el testimonio de su obra un «mundo vivo y poblado por la irrealidad», que es siempre inseparable de lo que es más duradero.

Braulio Arenas celebra la reedición de los cuentos emarianos en su «Diez, por Juan Emar». *Plan* 82 (3 septiembre 1972): 19, texto en el que el contenido valorativo positivo se confunde con el testimonio.

3.2.3. Tendencia valorativa

La primera edición de *Diez* (1937) contó con una presentación de la editorial Ercilla, que a modo de documentación de una de las primeras manifestaciones críticas sobre la obra que me ocupa, reproduzco aquí, omitiendo los datos no pertinentes:

A Juan Emar, humorista sutil, hay que presentarlo, por lo mismo, con seriedad. Nada cuadra mejor en el preámbulo de un ironista que cierta apariencia de gravedad. Por lo demás, Juan Emar se lo merece, si es que uno se refiere a sus quilates de escritor.

De Juan Emar, espíritu observador y distante, dice Wilhelm Mann en su excelente panorama literario de Chile, inserto en «Chile luchando por nuevas formas de vida»: 'También ocupa, dentro de la literatura excéntrica, un sitio aparte **Juan Emar**. En sus libros inteligentes y amenos asistimos al fuego artificial de fenómenos maravillosos que son grávidos de significación simbólica y de tendencia satírica.'

‘Diez’, nuevo libro de Juan Emar, ratifica este concepto de Mann y demuestra que la orientación seguida por el autor no entraña ninguna concesión a moda alguna, sino un módulo fundamental de su espíritu. (s.n.)

Varios artículos se refieren a la reedición de *Diez* de 1971. Dos de ellos son coincidentes hasta en los términos: el de Gonzalo Pérez, «Diez, de Juan Emar». *La Prensa* 26 septiembre 1971: 2, y el de Carlos Ruiz Tagle, «Un escritor que resucita». *Qué pasa* 28 octubre 1971: 47. En primer lugar, ambos coinciden en sus preferencias por determinados cuentos, los de la sección «Cuatro Animales»; ambos también señalan la importancia que adquieren los animales en *Diez*, más allá de esta sección; ambos sugieren la relación entre los animales de Emar y el *Manual de Zoología fantástica* de Borges y Bioy Casares. En segundo lugar, los autores coinciden en señalar que Emar escribió sobre lo que los otros escritores eludieron, repitiendo casi los mismos términos de la idea.

El mes siguiente se publica la reseña, sin firma de autor, «Diez». *Eva* 1381 (12 noviembre 1971): 17. Aquí se desarrolla la idea de que el narrador emariano no es una voz angustiada, ya que más bien, todo en *Diez* parece un juego intelectual que se resuelve gracias a un lenguaje correcto en su forma y «desorbitado» en sus intenciones literarias. Por ello, para el autor de esta reseña hay en *Diez* un desborde de fantasía y un recuento de situaciones que podrían calificarse de anormales, pero que serían producto de la divagación y del sueño, así como de un humorismo sin estridencias. Citando un ejemplo de lo desorbitado (un fragmento de «El unicornio»), el autor se pregunta si se trata de «simbolismos», pregunta que queda sin respuesta. Finalmente, el reseñador sostiene que *Diez* es un libro que distrae por sus extravagancias inteligentes, justamente las que posibilitaron que Emar, con mérito indiscutible, se situara «en los primeros planos de la literatura surrealista».

No obstante mi acuerdo general con los juicios vertidos en esta reseña, debo cuestionar la última afirmación del reseñador. Como se sabe, no pudo Emar, en vida, al menos, situarse en «los primeros planos» de ninguna tendencia literaria.

De 1972 es «'Diez' de Juan Emar. Editorial Universitaria». *Paula* 105 (enero 1972): 23, firmado por M.S. El autor señala sin vacilar que se trata de diez cuentos surrealistas y que todos tienen el mismo sentido del absurdo. Luego apoya a Neruda, en la idea de que a Emar hay que descifrarlo, ya que treinta y cinco años después de su primera publicación, los cuentos de *Diez* siguen siendo, aunque fascinantes, difíciles, y siguen siendo también «asustantes, desconcertantes y angustiosos».

Del mismo año es «*Diez*». *El Magallanes* [Punta Arenas] 3 marzo 1972: 3, de Marino Muñoz Lagos. Este comentarista reivindica la nueva edición realizada por la Editorial Universitaria, que permitirá, dice, conocer a un escritor de espíritu precursor, inquieto y talentoso.

Sin duda, por su afán divulgador de la nueva publicación en el extremo sur de Chile, el autor cita largamente el prólogo de Neruda, acotando básicamente su acuerdo con él y el hecho de que Emar sería un escritor singularísimo, dueño de una exuberante fantasía, a pesar de su ligazón con la tierra. Juan Emar está al día en los aconteceres a través de la niebla de los sueños y su escritura exalta al lector más reacio.

Parece digna de recalcarse aquí la ligazón que este crítico ve entre la escritura de Emar y la tierra, elemento bastante olvidado a la hora de hacer la crítica de Emar. De la misma manera, la idea de que Emar está al día en los acontecimientos suele ser soslayada por la crítica. Ambos hechos no estorban en nada la fantasía de Emar, como lo señala esta sencilla reseña.

Destaco aquí tres trabajos de esta tendencia, cuyo objetivo parece ser el de participar del fenómeno Emar. El contenido prioritario de estos trabajos es el juicio no fundamentado sobre la obra que se comenta y su único aporte a la recepción de Emar es el hecho de hacerse presente en la recepción de un escritor no suficientemente conocido por el público lector. Comento a continuación estos tres escritos.

De 1978, es el artículo de Carlos Ruiz Tagle, «Diez de Juan Emar». *La Tercera* 26 noviembre 1978: 15, que hace gala de tres errores: el de que «seguramente» fue Neruda quien tituló el libro de Emar como «Diez», gracias a la simple operación de contar los cuentos. Este error, junto al de mencionar que *Diez* es una «antología presentada por Neruda», no tiene más alcance que el de desorientar al desprevenido lector. La tercera equivocación es la de nombrar a Pilo Yáñez como uno de los amigos de Juan Emar. Como se sabe, Pilo Yáñez era el seudónimo familiar de Álvaro Yáñez, o sea, Juan Emar en la vida literaria. Aparte de lo dicho, Ruiz Tagle sostiene que a la «prosa voladora» de Emar nada le era más lejano que la prosa criollista, ya que la emariana es la prosa de un poeta surrealista que muestra un humor un poco desilusionado de todo.

Ubico aquí el escrito «'El unicornio azul de Juan Emar'». *La Estrella* [Valparaíso] 14 octubre 1991: 48, de Carlos León, artículo en el que se habla del cuento «El unicornio» como si correspondiera a la figura utópica convencional de Silvio Rodríguez.

De la reedición de *Diez* en 1996, debe comentarse el Post Scriptum de Armando Uribe (173-176), escrito lleno de juicios sobre la literatura, el paso del tiempo, Chile, lo cacofónico de nuestro español, como lo probaría la prosa de Emar; en fin, juicios sobre un Juan Emar «sumamente chileno», el «más chileno de los parisinos», porque vivió en París y descubrió los nombres de personajes toponímicos. Basándose en la idea de que Emar «supone lo

indudable», llega Uribe a la ya establecida idea de que Emar fue un poeta sin versos (Valente, «Juan Emar: 'Diez'»). Dentro de los juicios más discutibles por su gran subjetividad, está el de que Emar sería un hombre desesperado para siempre, un hombre que no quiere ser, como habría quedado de manifiesto en sus novelas y en *Diez* y, magistralmente, en *Umbral*. No es posible escribir si se es chileno, concluye Uribe, y Emar lo sabía, escribió sabiéndolo.

En verdad, este texto podría bien ser considerado un escrito testimonial de la lectura de Uribe, quien, aunque no sea explícito en su negatividad hacia Emar, la deja traslucir en los juicios que he citado⁴⁷.

3.2.4. Tendencia valorativa-analítica

Mario Rodríguez realiza una breve presentación de Juan Emar en su *Cuentos hispanoamericanos*, donde publica «El pájaro verde», de la cual extraigo las principales ideas: junto con señalar que quizás de entre los narradores chilenos fue Emar quien más asumió el sistema de representación del surrealismo europeo, al referirse al cuento antologado, lo liga al discurso de lo maravilloso, debido a que el protagonista asume el ataque del loro a su tío como un hecho real, sin la duda ni ambigüedad que caracteriza el relato fantástico, ni tampoco con explicaciones racionalistas como ocurre en el discurso de lo extraño. Resulta evidente que Rodríguez se rige por Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*) para sus definiciones. El estudioso destaca cómo lo maravilloso aparece en un contexto absurdo, contaminado por la banalidad y lo inauténtico de la existencia.

Es interesante constatar que los textos de Emar dan lugar también a interpretaciones moralistas, como las que habitualmente se han aplicado a Kafka. Cito los juicios de Rodríguez respecto del significado de «El pájaro verde»:

⁴⁷ Otro escrito de esta tendencia es la nota de Vidal, «Editorial Universitaria. 25 libros en un mes».

No cabe duda que esta narración y los otros relatos de Juan Emar se proyectan como un símbolo o alegoría de la realidad contemporánea. El carácter absurdo de la vida, la derrota de una pretendida racionalidad, la falta de un vínculo humano, la irrupción de las fuerzas del mal en lo cotidiano, la nostalgia de valores superiores y trascendentales, configura esa compleja imagen del mundo que nos entrega este fascinante narrador. (139-140)

3.2.5. Tendencia analítica

Firmado por M. C. G. (María Carolina Geel), aparece el primer artículo sobre la reedición de *Diez*, también el primero que plantea el tema del ocultismo en la obra emariana. Se trata de un largo y justo trabajo, titulado «El gran escritor ignorado», publicado en *PEC* 424 (22 octubre 1971): 13, el que presenta, en primer lugar, una queja hacia la actitud de Neruda, quien dice en el prólogo a *Diez* haber tenido la dicha de respetar a Emar. Con justa razón, me parece, Geel se pregunta por qué Neruda guardó silencio tanto tiempo sobre la obra de Emar. Geel continúa señalando que es de mayor gravedad el silencio de «los grandes» como lo fue Neruda, ya que el poder «nada póstumo» de Neruda en la vida cultural del país pudo abrir a Emar una puerta que no fuera la de lo póstumo, la única que se le abrió.

Posteriormente, Geel se plantea la cuestión de la supuesta influencia kafkiana en Emar, sosteniendo que Emar podría emparentarse con Proust, salvo en cierto elemento que no deja de ser importante –también a mis ojos–: siendo más trascendental y más metafísica la prosa de Emar, él se sirve de detalles más triviales. No obstante, si de hacer parangones se trata, en cuanto a fuerza y originalidad, el libro *Diez* tendría un solo semejante en las letras nacionales, el de *La casa contigua* (1968) de Rosenrauch.

Para Geel, la característica más impactante de Emar es lo imprevisto de la continuación de los sucesos, lo que implica bifurcaciones y desvíos en el hilo de la narración, de manera que el lector reencuentra este hilo sólo después de un largo «paseo» o peregrinación a la que el texto lo ha obligado. Esta

riqueza «diversiforme» de episodios, podría emanar de una mirada terrible, burlona y angustiada que Emar posa sobre la nada del ser o, su contraparte trágica, la inmensidad del ser.

Al intentar definir la raíz de los extraños sucesos que ocurren en *Diez*, la autora sostiene que podría tratarse de un vivir interior en contacto inmediato con el vivir exterior y que ambos mundos se rendirían ante lo fantástico, lo extravagante, lo antilógico. Emar va lejos en la fantasía de la ferocidad, de lo imposible, de la inmaterialidad del amor, de la «percepción trans-humana eternamente trunca».

Reconoce Geel la atracción de Emar hacia las ciencias ocultas, que en *Diez* se va a mezclar con un hilo burlón y triste a la vez.

La estudiosa llama la atención sobre otro elemento importante, como lo es la sensibilidad de Emar hacia las mujeres, sensibilidad que en él se da de una manera irrealizada, trunca, como si se tratara de una permanente fuga, un ideal femenino inasible. Los ejemplos evidentes son el desdoblamiento de la mujer en el momento del acto sexual en «Pibesa», la relación entre Camila y el protagonista en «El unicornio», el sueño recurrente del protagonista con una gacela, cuya connotación sexual es clara en el cuento «El hotel Mac Quice», y, finalmente, la sensualidad que despierta Papusa en el narrador, la que es violentamente rota al final del cuento.

Junto con destacar la paronimia, rara en la prosa de esos años, que se produce con el abuso de la letra «a», en el relato del sueño de la gacela, Geel resalta otro factor importantísimo en cuanto al estilo emariano: la preeminencia de los colores y los olores. La gama de comparaciones en este terreno «va de lo poético a lo alquímico, a la distorsión y a lo cómico». Refiriéndose a este estilo, se pregunta si correspondió a una manera emariana de hacer literatura la realización de la «imagen» de una vida más brillante, rara e incluso terrible que la de un mundo monótono e insípido. En un paréntesis, con cuyo contenido concuerdo, la autora señala el alivio de no encontrar en la prosa de Emar ni obscenidades ni ideas sociales. Por todo ello, sostiene Geel que Emar, en tanto

productor de un desconcierto admirativo en el lector, puede ser considerado como el precursor del anticuento o, mejor, dicho, como un creador consumado y cabal. El cuento que más permite sostener su afirmación porque posee rasgos más notorios de absurdo, de inanidad y de circularidad, es «El fundo de La Cantera».

Termina este interesante artículo poniendo de nuevo el dedo en la llaga de los decires sobre Chile: país que es tierra de poetas y no de prosistas, en realidad es un país sin lectores, sólo así se explica la ignorancia que recayó sobre la obra de Emar, y sobre la de Gabriela Mistral, en el tiempo y el país que les tocó vivir.

Este artículo es otro de los antecedentes de la lectura que realizo en esta tesis.

Ignacio Valente dedica una nota a la reedición de *Diez*, titulada «Juan Emar: 'Diez'». *El Mercurio* 1 octubre 1971: 3. El contenido analítico del escrito se observa ya desde la primera afirmación, esto es, que los cuentos del libro emariano son diez realidades heterogéneas, a medio camino entre las visiones, los sueños y los delirios. Para Valente, la misma indeterminación se produce respecto de las secciones del libro, pues los animales tienen una fisonomía que los emparenta con el bestiario medieval, la fauna onírica y la zoología; las mujeres revisten la sustancia de los sueños; los lugares no pertenecen a este mundo y el vicio parece una alegoría. Insistiendo en el carácter onírico de los cuentos -clave de la coherencia del mundo narrado-, Valente pone en duda la filiación de esta obra con la de Kafka, cuyos personajes, ante todo, padecen la realidad como inocentes cargados de culpas, y sostiene la de un Michaux, por la «plasmación poética del sueño», así como por la presencia de un humor metafísico. Posible sería también ligar a Emar con Proust, en la medida en que ambos rodean y agotan sus mínimas impresiones en acercamientos tan exhaustivos como elípticos. Por lo demás, reconoce Valente, Proust es el único escritor que Emar menciona varias veces en su libro.

Me parece relevante de esta nota el que Valente sugiera que los cuentos mismos son un umbral hacia lo mágico, así como el movimiento de transferencia desde una odisea vulgar de un antihéroe vagabundo hacia una paralela aventura del espíritu, en la que este mismo antihéroe alcanza una visión del Todo. En estas experiencias se ponen en relación elementos que intervienen en una figura, la que resulta más honrada como experiencia vital que las figuras de Cortázar. De esta manera, el mundo se abre a las conexiones ocultas.

Posteriormente se refiere Valente al resultado de unidad y fuerza de los cuentos emarianos, que se produce a partir del uso de recursos veristas, documentales y científicos en el relato de hechos delirantes de un universo mágico. Se trata de un «realismo espontáneo» que aleja a Emar de los surrealistas, tanto como de la narrativa contemporánea, pues la naturalidad de su estilo proviene de su familiaridad con estas extrañas regiones en las que sin duda habitaba. Juan Emar no necesitó usar los formalismos de la construcción del relato, ya que los textos se bastan a sí mismos en su coherencia. Si no puede decirse que Emar fue un poeta ni un humorista, sí puede afirmarse que en estos textos existe el material de la poesía y el humor del ingenio.

Por su importancia sugestiva, retomo esta nota en, *infra*, Capítulo tres.

El tercer texto de esta época es el escrito por Luis Iñigo Madrigal para el diario *La Nación* del 24 de octubre de 1971: 3, titulado «Diez, de Juan Emar». Inicia su nota Iñigo Madrigal refiriéndose a la actitud de Neruda en tanto prologuista de esta segunda edición de *Diez*. Para el estudioso, Neruda oficia de «crítico con fervor», el cual, según una definición de T.S. Elliot, es aquel que intenta rescatar del olvido literario a un escritor que ha sido injustamente preterido. Para Iñigo Madrigal, la preterición de Emar en la historia literaria se debe a su originalidad, que sería una virtud que en Chile se paga cara. No obstante, intenta filiar la obra emariana con la de dos generaciones, la primera, que él llama «del '20», corresponde a los autores contemporáneos a Emar que propiciaron distintas renovaciones de las letras

nacionales: los poetas Vicente Huidobro, Ángel Cruchaga Santa María, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Juvencio Valle, Juan Guzmán Cruchaga y Pablo Neruda; los prosistas Manuel Rojas, Marta Brunet, Salvador Reyes, Benjamín Subercaseaux y Juan Marín. La segunda generación es la inmediatamente posterior a ésta, la del Surrealismo de La Mandrágora (Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Gonzalo Rojas, Enrique Gómez Correa). Lo curioso, para Iñigo Madrigal, es que Emar siga siendo original y parcialmente desconocido, aunque no discordante entre los primeros y aceptado como un «adelantado» entre los segundos. Esta preferencia que Mandrágora prodigó a Emar se explica, según el articulista, por una visión común y tendencias comunes: el ideal surrealista de crear una suprarrealidad, por un lado, y el gusto por el humor negro en cualquiera de sus manifestaciones, por otro.

Refiriéndose concretamente a *Diez*, Iñigo Madrigal sostiene que estos cuentos tienen rasgos en común que subrayan la unidad del conjunto: un decidido temple de ánimo irónico y un «proceso épico atectónico», por el cual un elemento cualquiera atrae a otros, de donde resulta cada vez una repetición del proceso de atracción, conformando una totalidad regida por la libre asociación de sus partes. Como consecuencia de ello, el argumento de los cuentos sólo tendría sentido en tanto parte de esta totalidad mayor, que bien podría ser el conjunto de los cuentos o incluso sobrepasar a éste. Iñigo Madrigal señala que la unidad de conjunto de *Diez* se deja sentir superficialmente a través de la repetición de los personajes entre uno y otro cuento, y a la «unidad del narrador» a lo largo de los diez cuentos; en un nivel más profundo, no obstante, esta unidad se manifiesta en una común «visión crítica, desconfiada, zumbona». La oscilación constante entre elementos puramente fantásticos y la casi obsesiva fijación de las condiciones cronológicas son rasgos que también sirven para diseñar el «general tono de burla que impregna el universo ficticio de Emar».

Para el articulista, ningún recurso narrativo es ajeno a Emar en este libro, las formas populares, las retóricas y las alusiones literarias, son elementos

que se integran en un lenguaje de factura cuidadosa, el que en sus momentos más brillantes recuerda la prosa borgeana y prefigura, a veces, la de Cortázar. Finalmente, el autor afirma que los cuentos de *Diez* de 1937 se conservan rigurosamente actuales en 1971.

La nota «Diez», *La Nación* 9 enero 1972: 10, de Manuel Espinoza Orellana, también aparece en el contexto de la reedición del libro de Emar. El crítico parte planteándose el aspecto surrealista de los cuentos emarianos para luego afirmar que éstos trascienden dicha corriente y se acercan a lo kafkiano, debido a su compromiso con una intención demoledora de mitos y tradiciones. En su comentario de «El pájaro verde», Espinoza afirma que se produce en el cuento un desplazamiento del tiempo que se enlaza con la premonición de un destino en el que el azar no ha dejado de jugar un papel.

No concuerdo con Espinoza en su conclusión de que el final de equilibrio estacionario del cuento plantea una protesta de Emar contra lo vegetativo y adormecedor. De la misma manera, el estudioso lee «Maldito gato» como un relato donde se subraya la enajenación, ya que los movimientos de armonía y quietud que se proponen al final de éste son contrarios a la vida.

Eduardo Anguita dedica un artículo a *Diez* en la revista *Recados* 2 (1974): 12-13, titulado «Juan Emar: nuestro Kafka, nuestro Michaux... y diferente a todos». Asumiendo la dificultad que implica definir *Diez*, critica a Valente en el predominio que éste le da al factor onírico. Cree Anguita, por el contrario, que lo onírico afecta algunas visiones, pero que otras deben ser leídas a partir de las ciencias esotéricas. Además, *Diez* parte de lo cotidiano, lo que es mostrado a través de un registro de sensaciones que por su riqueza puede serle atribuido a cualquier poeta simbolista o contemporáneo. Por exceso de razón, es decir, de una lógica extrema, una superconciencia lúcida y minuciosa en la elaboración, se llega hasta la locura.

En este sentido, y siguiendo implícitamente con la crítica a Valente, Anguita dice que lo subconsciente juega un papel secundario en Emar. Todo parece regirse por la reflexión, las premisas, las inducciones y deducciones. Todo ello, en su progresión, permite construir una «maquinaria matemática sensible que toca lo sobrenatural». No se trata de un sistema filosófico determinado, sino más bien de un mundo tan extraño al mundo de los sueños como al de una vigilia crítica. Por ello, para Anguita, la obra emariana excede lo literario y accede a lo filosófico hiperlógico, lo que es revelado en un estilo imperturbable y atarácico, que es vivificado por el goce estético. Según Anguita, este elemento es el que hizo a Neruda asemejar a Emar con Kafka, pero muy al contrario de éste, Emar no «padece la existencia» como Kafka (y aquí está citando a Valente).

Emar tendría la virtud de hacer sensible y concreto lo que los filósofos trazan en abstracciones. Por ello, Anguita define la actividad creadora emariana de una forma que vale la pena citar: «su intuir es poético, su cavilar es filosófico, su lenguaje es semejante al científico y su fruto es una participación de tipo místico, aunque de expresión profana» (13). Así, experiencias de vivir tiempos simultáneos, despersonalizaciones, «suspensión del yo en un vacío inter-temporal», la actividad de pensar sobre el pensar, son experiencias de las que nos hablan los filósofos y testimonian los místicos, y de las que da amplia y variada cuenta la prosa de Emar. Para el poeta Anguita, Emar revela su sentimiento poético en tres de sus acepciones: primero, «como inductor de estados de asombro»; segundo, «como instrumento cognoscitivo, en su progresión reflexiva», y tercero, «como revelador de belleza».

El humor de Emar tiene, por su parte, la virtud de intrigarnos, de empujarnos desde lo nimio hasta lo trascendental, camino en el cual Emar no nos defrauda nunca. El suspenso especulativo (ejemplificado con «Maldito gato») logra entretener gozosamente. Nuevamente recoge el pensamiento de Valente cuando éste señaló que Emar construye absolutos cerrados en sí mismos, los que conecta a través de «saltos», «hasta referirlos todos al Uno, a

Dios». Para terminar, añade Anguita que la lógica emariana se las arregla para realizar este trayecto de líneas y saltos, por donde circula una corriente de existencia que podría sustituir el circuito que suponemos rige en el cosmos.

Nótese que Anguita pone de manifiesto los movimientos polares de los textos: una superrazón conduce a la locura, una participación mística se realiza con una expresión profana. La constatación de estos movimientos está en la base de mi propuesta sobre el carácter heterológico de rasgos cómico-serios de la obra emariana.

El 2 de octubre de 1977, Anguita publica otro artículo sobre *Diez*, se trata de «Apuntes sobre Juan Emar». *El Mercurio*. II. El poeta explica más claramente aquí su idea de la «maquinaria matemática» que según él se presenta en *Diez*, al señalar que el tratamiento que Emar da al problema de la unidad remite a una «increíble teoría de los conjuntos». La sensibilidad de Emar pertenece a un ámbito que es parecido al de Proust, pero el emariano es mucho más intelectual. Emar es, además, más original, más personal y bárbaro, en el sentido de «de primera mano», que su homólogo francés.

Retomo estos dos escritos de Anguita en el Capítulo tres (ver, *infra*, apartado 1).

Debe comentarse aquí la introducción de Ignacio Delogu a la traducción italiana de *Diez* publicada en 1987. En ella, el autor se plantea el problema de la figura emariana en el contexto de las letras chilenas de vanguardia y la compara con la de Huidobro, con quien Emar comparte el deseo de una escritura universal, pero del que se diferencia en su fidelidad tanto a la lengua como a la «americanidad» y «chilenidad». En efecto, para Delogu, los personajes emarianos son indiscutiblemente chilenos, pues, por un lado, mostrarían nuestra «loca geografía» y, por otro, más que toponímicos parecen patronímicos que constituyen una también «loca historiografía». En tanto escritor americano, para Emar las lecciones de Poe y de Lautréamont serían

mucho más relevantes que las de Kafka y Proust, aunque sea más surrealista a lo Breton que a lo mandragórico.

Abordado en su conjunto, el libro *Diez* le parece a Delogu la concreción de un mismo proyecto narrativo, un proyecto expositivo en el que los cuentos constituyen una forma de mostrario, inventario e incluso de ejemplos de variantes que van de lo más realista a lo más fantástico. El estudioso destaca los aspectos del tiempo y el espacio, en cuya encrucijada se producen las historias. Para Delogu, estas categorías serían de hecho los verdaderos protagonistas de los cuentos a la vez que serían puntos de encuentro y de fuga. Sin categoría de espacio, dice Delogu, «Maldito gato» sería impensable, de la misma forma que sin categoría de tiempo «El hotel Mac Quice» no podría existir, ni podrían funcionar como recuerdo o sueño las construcciones verticales en «Pibesa». La navegación y el viaje por una fina red de meridianos y paralelos que son espacio y tiempo caracterizan este libro.

Junto con ello, y más claramente que otros críticos, reconoce Delogu una intención lúdica en los cuentos, así como el papel preponderante de Eros por sobre Tánatos, con lo que concuerdo plenamente. La crítica, en general, ha destacado una actitud lúdica del narrador, pero no ha especificado que se trata de una intención narrativa y escritural, es decir, de una motivación principal del relato, en el caso del narrador, y de la escritura, en el caso del autor Emar, motivación que gobierna y selecciona el material narrativo, así como se manifiesta en las constantes transgresiones al sentido del mundo.

Delogu se detiene en «Maldito gato» y «El pájaro verde». Respecto del primero, Emar aparece como un escritor humboltiano, preocupado del cosmos e interesado en la naturaleza, como si sustentara una filosofía en la que domina la transgresión a las leyes y al sentido común. En el segundo cuento, el destino del personaje se concentra en el pájaro, el que funciona como una especie de *super ego* de aquél, que está entrampado en la encrucijada de espacio-tiempo que constituye su demora en reaccionar frente el ataque al tío.

Finalmente, para Delogu Emar ostenta la misma cualidad artística que Neruda, la de poematizar lo real y lo imaginario.

Concuerdo con el estudioso y traductor en todos los aspectos señalados por él. Debo destacar entre estos acuerdos el de que los cuentos de *Diez* constituyen un muestrario de carácter ejemplar de experiencias, así como el del reconocimiento de puntos de fuga.

En 1997, «El pájaro verde» da origen a una nota, la de Rubén Adrián Valenzuela, «La historia del pájaro embalsamado que mató a picotazos a un hombre». *La Tercera* 11 noviembre 1977: 3. En cuanto a la propuesta de lectura que realiza Valenzuela, es interesante que éste se plantee que el lector del cuento se ve compelido a aceptar como realidad la ficción del cuento, cuya fuerza y pulcritud permiten afirmar que «la fantasía de Emar podría resultar más real que la realidad fantásica del lector». Por ello, las personas comunes y corrientes no tienen por qué poner en duda los hechos narrados: en el mundo de Emar estos hechos deben de haber ocurrido en la misma forma patética y alucinante que él los relata. Para Valenzuela, efectivamente Emar se parece a Kafka, pero no sólo en lo «alucinado, patético, sarcástico y trascendente», sino también en lo fuerte y original. Da también la razón Valenzuela a Ignacio Valente en su idea de que Emar es el único narrador chileno del siglo XX que merece ser traducido, editado y leído con interés fuera de Chile. Refiriéndose a los otros cuentos, Valenzuela señala con acierto dos ideas importantes, una es que el lector va de asombro en asombro al leer los cuentos, y la segunda, es que, pese a ello, hay partes de los cuentos que deben ser leídas con detención, pues se corre el riesgo de no penetrarlas. Para este comentarista, el libro está lleno de «sofismas» y de silogismos que «tienden a convencer de la realidad del mundo irreal de Emar». Finalmente, para Valenzuela, Emar tiene algo de Proust, de Joyce y de García Márquez, pero tiene también lo propio.

Objetivos más ambiciosos tiene Guillermo Gotschlich en su «El pájaro verde de Juan Emar, proposición de una poética». *Revista Chilena de Literatura* 32 (1988): 91-107, artículo en el que analiza el cuento que indica el título, como un relato en el que historia y discurso desarrollan una poética emariana, que consistiría en una reflexión implícita sobre el sentido de una nueva forma narrativa. De esta manera, el cuento sería un espacio de reflexión o de discernimiento sobre lo que debe ser el texto artístico, como había ocurrido antes en *Miltín 1934* y en *Un año*.

Según Gotschlich, -y aquí prefiero citarlo- el cuento «genera internamente la autorreflexión de un código poético implícito en la estructura del mundo representado» (93). «El pájaro verde» sería un texto que enfrenta dos posiciones o sistemas históricos, el realismo y el antirrealismo de tipo creacionista. El estudioso destaca como procedimientos del cuento el humorismo y lo lúdico, mientras la parodia sería un objetivo de la representación.

Adriana Castillo se propone un análisis del cuento «Chuchezuma» en su «Texto e intertexto en 'Chuchezuma' de Juan Emar». *Revista Chilena de Literatura* 40 (1992): 123-128. En este artículo, la estudiosa explora las posibles razones del olvido de Emar. Lo interesante es que una de estas razones la adjudica directamente a los textos emarianos, postura con la que concuerdo. Para Castillo, el texto emariano se distingue por su carácter abierto, de propuesta constante. Las historias son más que nada un abanico de posibilidades de varias historias. De allí que la textualidad sea calidoscópica, metamórfica y travestista. En este contexto, el lector debe adaptarse a un pacto textual distinto al habitual. Se trata de la exigencia de un lector modelo que actúa frente al texto despojado de los convencionalismos; un lector que, por esta vía, se transforma en cómplice que rehace las actitudes del autor respecto de la historia.

Luego de estas reflexiones preliminares, la estudiosa ofrece su lectura del cuento «Chuchezuma» en tanto ejemplo de «relato inquietante». Primeramente, Castillo pone de relieve el hecho de que por su ubicación en el libro (es el segundo cuento de la segunda sección), «Chuchezuma» puede considerarse un relato «central».

Castillo destaca a continuación que la anécdota del cuento es de aprehensión difícil debido a los cortes y digresiones que se producen en el relato. La mayor parte de ellas son minianécdotas que acompañan y se deslizan por entre los intersticios de la anécdota en cuestión, esto es, el encuentro, desencuentro y encuentro final entre el protagonista y la muchacha que da nombre al cuento. Castillo relaciona esta actitud del narrador con una feliz apropiación de la escritura automática surrealista, subrayando el goce de la voz narrativa por el espacio de la escritura donde el «azar objetivo» mueve la mano, pero no menos que el placer y la pulsión de la escritura, pero también relaciona esta estructura quebrada y superpuesta con la pintura cubista.

Junto con ello, también el espacio de la historia, París, se desplaza para evocarnos en el recorrido nocturno cualquier otro lugar. Con esta afirmación, la autora subraya el mecanismo de la fuga, al que ya me he referido y que desarrollaré más tarde (ver, *infra*, Capítulo tres). De hecho, el narrador sería la única instancia fija del texto, tanto así que los otros personajes del cuento, marginales a la anécdota, pueden considerarse sus criaturas. Por ello es que Emar se le revela a la estudiosa a partir de este narrador. Se trata –dice– de un cosmopolita y chileno ante todo, gracias al nombre de la muchacha, que los lectores chilenos no pueden dejar de reconocer como versión apocopada de la expresión que figura como el mayor de los insultos en la lengua coloquial chilena.

A partir de estas constataciones, Castillo sostiene la índole femenina del relato en el que la expresión deviene ámbito mestizo (recordemos que Chuchezuma descendería de Moctezuma, según dice ella) que atañe sobre todo a la mujer, una mujer cuya condición mágica realiza lo maravilloso en el texto.

De acuerdo con sus contornos surrealistas, ella sería un reflejo mestizo de Nadja de Breton, además de representación de un absoluto esencial, el azar feliz que conduce a la libertad, pero también al miedo. Como Alicia, Chuchezuma incita y excita al protagonista para que traspase el espejo. Si ella provoca fascinación y miedo es porque encontrarla (encontrar su cuerpo, dice Castillo) es encontrar el camino de la transgresión. Más que una mujer real, Chuchezuma es un mito o un ensueño femenino.

Para Castillo, los intertextos de «Chuchezuma» son «indiscutibles»: *Nadja* (1928) de Breton, la pintura cubista y el cine surrealista de Buñuel, explicitado en el texto con la mención a «La edad de oro» (1930). Con ello, Emar entronca con la literatura vanguardista europea y logra poner el cuento chileno a la altura de la poesía nacional.

Entre los textos críticos publicados en 1997 en *J'en ai marre. Un acercamiento virtual* (ver Brodsky, ed.), figura uno que tiene por objeto la sección «Tres mujeres» de *Diez*. Se trata de «Recortes por encima de Juan Emar. 'Papusa', 'Chuchezuma', 'Pibesa'», de María Teresa Adriasola.

En primera instancia se plantea la autora que *Diez* fue escrito bajo la influencia de Freud, en quien ve la inspiración de los temas de la sexualidad y del cuerpo, incluidos en éstos los cuerpos animales del lobo-garú y el vampiro negro, así como el cuerpo exiliado del sujeto que narra.

A partir de esas premisas, Adriasola se detiene en «Tres mujeres» como «una tipología de mujer/cuerpos fetichizados». De Papusa destaca su falta de pensamiento respecto de su sexo; de Chuchezuma, la relación entre su conducta sexual y su nombre. Según la autora, hay adoración y no posesión sexual por parte del protagonista hacia la joven, de allí tal vez que ésta suba al cuadro de Vargas Rosas y baje a la expresión chilena de carácter negativo ya citada. Finalmente, de Pibesa retiene el rasgo de la juventud, lo que la haría ir muy rápido en los asuntos del amor, pues la muchacha encarna diferentes paisajes, se desdobra y se aleja a gran velocidad. De nuevo ve aquí Adriasola a

la mujer como inalcanzable; en estas condiciones, el protagonista sólo puede correr hacia el subsuelo para ver pasar sus pies.

Uno de los trabajos que *Cyber Humanitatis* 6 (1998) publica sobre un cuento de *Diez* es el de Natalia García, titulado «Aproximaciones a ‘Chuchezuma’ de Juan Emar».

Este trabajo está dividido en tres partes. La primera, «Construcción y disposición de *Diez*: algunas proposiciones», contiene varias ideas interesantes. García comienza vinculando la obra de Emar a la vanguardia para luego adentrarse en lo que sería, a su juicio, la poética emariana. Una de sus características, dice García, es que se basa en una concepción arquitectónica de la literatura y el arte. En este sentido, las obras emarianas exhiben la mediación del sujeto autoral en la construcción de la obra. El principio constructivo que rige la construcción de obras como artefactos es el del montaje sobre fragmentos, lo que determina una actitud activa por parte del lector, quien debe identificar los componentes significativos que muestran la armazón del texto. Una segunda idea importante es que el universo emariano está fundado por la palabra, de manera que afirma la autonomía del mundo creado.

En cuanto al título del libro, García sostiene que éste obedece a una ordenación numérico-simbólica que tiene como principio constructivo el de una matriz de orden numerológico. García liga este principio con el Cubismo pictórico, que, según ella, habría sido el movimiento de vanguardia que más influencia tuvo en la obra de Emar. García relaciona también la matriz numérica presente en *Diez* con el pitagorismo. Por esta vía, el número diez simboliza la totalidad del universo.

A partir de allí, la estudiosa se preocupará de demostrar el carácter unitario del libro, el que podría relacionarse con una inversión de la tétrada pitagórica, una de cuyas representaciones sería la pirámide invertida. A continuación, se dedica a revisar los sentidos simbólicos de los números comprometidos en *Diez*, ya que sólo se podría acceder al significado no dicho

de los textos mediante la interpretación de símbolos: el cuatro simbolizaría lo terrenal, representado por los animales; el tres, la síntesis espiritual, representada por las mujeres; el dos, la confrontación y el doble, representado por los lugares, y el uno, la esencia del ser, representado por el estado de embriaguez que propicia el alcohol.

Continuando con la demostración de la unidad de *Diez*, García propone que junto a la matriz pitagórica se da un carácter circular del libro, ya que «El pájaro verde» alude a un trago artesanal hecho con alcohol en estado casi puro en la tradición popular chilena, lo que une este cuento con el último del libro, al referirse ambos al estado de embriaguez, mediante el cual «lo maravilloso es posible». García pretende que este estado alcanza a todo el libro, de manera que *Diez* viene a ser «aquella caja que contiene ‘diez’ botellas de alcohol a la que se refiere el narrador de ‘El vicio del alcohol’».

García se aboca luego a atribuir números a los cuentos con el fin de acceder al significado simbólico de éstos. Comienza por asignar a cada cuento el número que corresponde al lugar que ocupa en la sección respectiva. Evidentemente, el único cuento en que coinciden número atribuido y número correspondiente al título de la sección en que aparece es «El vicio del alcohol», único cuento al que, entonces, le corresponde un número fijo en todo el libro. Redundando en la idea de que el número uno representa el ser, sostiene García que como tal es «inamovible e inalterable».

García ofrece una segunda posibilidad de asignación numérica desde el punto de vista del mecanismo de la inversión presente en la obra de Emar. La estudiosa alude, de hecho, al «tópico del mundo al revés» que encuentra sus representaciones en el motivo del espejo o del *alter ego*, así como en la inversión de la tétrada. En este sentido, los cuentos podrían seguir una ordenación numérica decreciente del diez al uno. Insistiendo en la idea de que la embriaguez regiría el libro, García piensa que los cuentos deben ordenarse no linealmente, sino en «una estructura que permita acceder a todos los cuentos desde todos los cuentos». De acuerdo con ello y según la secuencia invertida,

García propone una formación triangular también invertida, en cuyos vértices se ubican los números uno, «El pájaro verde»; diez, «El vicio del alcohol»; y siete, «Chuchezuma». Para García, «Chuchezuma» constituye el centro del libro, de allí que funcione como un microcosmos que contiene el universo de *Diez*.

En la segunda parte, «'Tres mujeres': síntesis y trascendencia», la estudiosa se refiere al carácter de síntesis que presentan las mujeres en el proceso que llevaría a Emar al ser. Ellas son guías a la vez que umbral. En este sentido, el personaje accede al cambio al pasar por este mundo femenino. García liga el nombre de Papusa tanto a uno de los seudónimos familiares de Emar (Papo), como al ocultista Papus.

En la tercera y última parte del artículo, «'Chuchezuma': la creación de lo maravilloso a partir del lenguaje», García comienza el análisis del cuento señalando su desacuerdo con Adriana Castillo cuando ésta liga «Chuchezuma» al Surrealismo. Para García -como para mí-, Emar supera los métodos de dicho movimiento, particularmente en lo que se refiere a la escritura automática, pues Emar actúa con plena conciencia al intentar atraer significados inusuales o nuevos a través del uso de significantes conocidos.

García relaciona este mecanismo con el nombre del personaje, pues a partir de la expresión ofensiva se crea un nombre de mujer, construcción en la que los dos significados entran en tensión y actúan en conjunto. De esta manera, lo maravilloso entra en la textualidad gracias a la palabra que lo crea, de forma que Chuchezuma se convierte en creación por el lenguaje, esto es, creación imaginaria.

Interesante es el momento en que García se refiere al procedimiento de construcción de la realidad a partir del lenguaje que utiliza Emar, por el cual el mapa de París crea la ciudad, así como el cuadro de Vargas Rosas crea a Chuchezuma. Ahora bien, a partir del hecho de que tanto el protagonista como Chuchezuma se han presentado mutuamente, la estudiosa se plantea la

posibilidad de que también ambos se hayan creado en forma recíproca, y de allí pasa a la idea de que ambos son como el vampiro que extrae la sangre del otro.

García termina sosteniendo que «Chuchezuma» ofrece una metapoética que confirmaría la autonomía de la obra emariana, pues el texto exhibe tanto sus mecanismos como su teoría de la interpretación, es decir que el cuento no sólo se autoexplicaría, sino que también explicaría *Diez* como un texto que crea su mundo en tres sentidos: como lenguaje y como imaginación que se generan y regeneran, y como lenguaje que mantiene una tensión de significantes.

La perspectiva de García es interesante y sugerente en lo que se refiere al uso de procedimientos. Por su propuesta de una matriz numérica, retomo este trabajo en el Capítulo tres (*infra*, apartado 2).

También de *Cyber Humanitatis* 6 (1998) es mi análisis de «Maldito gato» a partir de la tradición de los géneros cómico-serios, titulado «Lo cómico-serio en 'Maldito gato' de Juan Emar» (que se publica también en *Revista Chilena de Literatura* 53 (1998): 37-45).

Soledad Traverso analiza la relación entre «El pájaro verde» y «Un cœur simple» de Flaubert, en su «'Pájaro verde' de Juan Emar: un manifiesto vanguardista». *Acta Literaria* 26 (2001): 155-159. Según la estudiosa, el cuento emariano es una reescritura paródica del texto de Flaubert, que tiene por objetivo apartarse de la narrativa realista, medida en la que el cuento de Emar se plantea como un manifiesto de la vanguardia.

Comienza Traverso reconociendo dos núcleos temáticos en «El pájaro verde», el que se refiere a la historia del loro al pasar por distintos dueños y el que atañe a la expresión «yo he visto un pájaro verde», la que va evolucionando a lo largo del texto para terminar fundiéndose con la historia del loro al final del cuento.

Traverso ve en los nombres que aparecen en el texto de Emar su raíz significativa en la lengua francesa. En efecto, el doctor de la Crotale alude al crótalo; La Gosse, a la mentira; Silure, a un pez semejante a la anguila; Portune, a una especie de cangrejo; Rascasse, al pez escorpina; Désiré, a deseado. Para la estudiosa, el uso de este recurso tiene por objetivo ridiculizar una rancia aristocracia.

La propuesta de lectura de la estudiosa puede sintetizarse así: el loro de Emar evoca «inevitablemente» a Loulou, el loro de Félicité de «Un cœur simple», empezando por el hecho de que ambos pájaros pasan de mano en mano antes de llegar a pertenecer a sus dueños definitivos, proceso que también sería semejante en ambos relatos debido al abolengo aristocrático de los primeros dueños de ambos loros, el carácter burgués de los mediadores entre éstos y los últimos dueños, y la marginalidad de éstos, pues Félicité es una criada y Juan Emar un incomprendido artista latinoamericano. En segundo lugar, ambos loros hablan. También forma parte de este paralelo el hecho de que Loulou desaparezca debido al maltrato de que es víctima por parte de algunas personas impertinentes, maltrato del cual el más relevante es que Paul le lance el humo de su cigarrillo. El loro de Emar, por su parte, muere a causa de las emanaciones de pintura de su último dueño en vida, y, además, es ofendido por el tío José Pedro, lo que motiva el ataque a éste. Para Traverso, en el texto de Flaubert se produce un quiebre de la realidad en la medida en que Félicité ensordece, pero no por ello deja de oír al loro, al igual que ocurriría en el cuento de Emar, pues allí el loro sufre una recuperación de la vida.

Debo hacer notar que si Félicité sigue escuchando al loro, del mismo modo que en el momento de agonizar la mujer ve como última imagen un gran pájaro que alza el vuelo, ello se debe al dolor de la protagonista que va a separarse de su mascota, a la que amaba como si fuera su hijo. El título del texto de Flaubert se explica de hecho por la índole «simple» de la mujer que dota de vida imaginaria a dicha mascota.

Finalmente, señala Traverso que así como Loulou adquiere un sentido espiritual para su dueña, quien sufre una alucinación como la recién descrita, el poder de la expresión «yo he visto un pájaro verde» es mágico en el cuento emariano, donde la resurrección del loro equivale a la locura. Traverso parece olvidar que al final del cuento de Emar lo que podría considerarse como un mecanismo mágico no atañe a la expresión antedicha, sino más bien a la fórmula de saludo «¿el señor Juan Emar?», pronunciada por el loro y la reacción que ésta provoca en el protagonista.

Después de realizar este paralelo, Traverso sostiene que «El pájaro verde» es un cuento crítico-paródico tanto de la historia contada por Flaubert como de la escritura de este último, ya que se sabe que el escritor francés poseía un loro que habría inspirado la historia de su «Un cœur simple», de la misma forma que el pintor del cuento de Emar hacía posar al loro para retratarlo.

La conclusión de Traverso es que el loro de Emar representa el paso de mano en mano de una concepción del arte de imitación (como el de Flaubert) que llega finalmente a la innovación vanguardista. Para la estudiosa, junto con ello, Emar da a Loulou una realidad autónoma en la que actuar, a través de la resurrección del loro de «El pájaro verde».

Finalmente, de 2002 es mi «El motivo de la boda alquímica en ‘El unicornio de Juan Emar’», publicado en formato electrónico en la revista *Litterae* 5, de la Universidad de Concepción. El objetivo del trabajo era el de demostrar, mediante el análisis, que el cuento «El unicornio» puede leerse en clave alegórica hermético-alquímica, según la cual cumple a cabalidad el motivo de la ‘boda alquímica’, presente en la Tradición bajo la alegoría del matrimonio del rey y de la reina. Al tratarse de una alegoría de una alegoría, «El unicornio» pretende resolver tanto el problema amoroso del personaje reinterpretando el modelo del bestiario de amor y el de *Hamlet* de Shakespeare, así como el problema artístico-amoroso de Proust en «À l'Ombre des jeunes filles en fleur» (de *À la recherche du temps perdu*).

En síntesis, la crítica, que ha sido acuciosa respecto de algunas de las novelas emarianas, no se ha concentrado suficientemente en *Diez*. Los escritos que abordan este texto son de carácter general, aunque contienen alusiones y breves comentarios a «Maldito gato». En los análisis particulares se han privilegiado dos cuentos: «El pájaro verde» y «Chuchezuma». Sin embargo, no son estos trabajos más específicos los que me han ayudado a orientar mi propuesta de lectura, sino los generales de Anguita («Juan Emar: nuestro Kafka, nuestro Michaux... y diferente a todos» y «Apuntes sobre Juan Emar»), Delogu, García, Geel, Valente («Juan Emar: 'Diez'» y «Juan Emar, nuestro genio desconocido») y Varetto («Un ser en libertad (Reseña de *Antología Esencial* de Juan Emar)»).

CAPÍTULO DOS

MARCOS DE COMPRENSIÓN HISTÓRICA

Il n'y a de progrès ni en philosophie ni en art. Dans l'une comme dans l'autre et en présence de l'une comme de l'autre, c'est autre chose qui importe: accéder à la participation. (Gadamer, «Philosophie et littérature», *L'art de comprendre* 192)

Introducción

En este capítulo, parto por situar a Emar en su contexto vital-artístico, esto es, el campo de la vanguardia poética y pictórica chilena de los años '20 y '30, lapso de tiempo en el que Emar actuó públicamente y en el que produjo toda su obra publicada en vida.

Desde mi punto de vista, básicamente son tres las problemáticas que se desarrollan en este período: la de la búsqueda por construir los fundamentos de la autonomía del arte, lo que se expresa en la creación de una nueva lengua poético-literaria; la de los sentidos que se imprimen a la obra artística, vinculados a una trascendencia; y la de la rearticulación de la tradición hermético-simbólica del Romanticismo y del Simbolismo, con el fin de proveerse de una línea de continuidad distinta del realismo dominante. La consideración de estas problemáticas en el trazado histórico del campo de la vanguardia chilena permite reordenar el panorama literario nacional en sus jerarquías y exclusiones⁴⁸.

El capítulo se divide en dos apartados. En el primero analizo el papel de los grupos vanguardistas chilenos en las polémicas vinculadas a cada una de las problemáticas señaladas, incorporando la comprometida labor de Emar como promotor del «arte nuevo». El segundo apartado constituye una exploración de las variables que conforman el sentido de una 'trascendencia vanguardista' y específicamente emariana.

⁴⁸ Aunque uso el concepto de campo en los términos en que lo define Bourdieu, es decir, como un área disciplinaria (espacio de juego) que se articula sobre la base de intereses comunes de los agentes productores, quienes se relacionan entre sí de acuerdo a sus posiciones en dicho campo, dando lugar a luchas por la afirmación diferencial, el concepto de problemática al que me refiero no es plenamente bourdiano, ya que para este estudioso, la problemática es el conjunto de las tomas de posición de los agentes del campo. Para mí, las problemáticas consisten en cada uno de los temas que están en discusión en ese espacio de juego y que difícilmente logran cristalizar en un conjunto de tomas de posición. Ver Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*.

1. Emar en la vanguardia: entre centralidad y marginalidad

La participación de Emar en la vanguardia chilena presenta una dinámica polar, pues se realiza a través de una (auto)marginación en el centro mismo de la vanguardia, para la que trabajó y a la que adhirió sin ofrecer ni aceptar complacencias. Como se advertirá en este capítulo, las complejas circunstancias histórico-políticas, cultural-estéticas y cultural-simbólicas dibujan un escenario de intensas participaciones, tomas de posición y luchas por la palabra definitiva, orientadora o correctora, a lo que sigue un movimiento de repliegue y de reconversión adaptativa. En el caso de Emar, este segundo movimiento tuvo rasgos de ensimismamiento y retiro, lo cual resultó ser más determinante para el desarrollo de la historia literaria que el movimiento anterior, aunque este último haya estado destinado a perdurar en la constitución de una generación de artistas que se consolidó con un nombre que ya designaba su razón de ser en la efímera contingencia: vanguardia.

Esta dinámica de centralidad y marginalidad es advertida por la crítica que se ha ocupado de estudiar la vanguardia chilena. En primera instancia, no ha faltado quien afirme la supremacía de Emar sobre Huidobro. Véase, por ejemplo, María Ester Roblero, «Emar, un guía de los vanguardistas chilenos», *El Mercurio* 11 julio 1993: 6, artículo que destaca la preeminencia de Juan Emar en el tiempo y en la audacia sobre la acción huidobriana en Chile: Emar fue el guía de los vanguardistas chilenos y su propuesta contestataria abrió el camino para el cambio⁴⁹. En otro de sus artículos, Roblero destaca el aspecto

⁴⁹ Teiller y B. Rojas opinan lo contrario. El primero, en su nota de 1967 señala las *Novelas Ejemplares* de Huidobro como el único antecedente de la escritura emariana. El segundo reivindica la figura de Huidobro en un libro dedicado al estudio de la producción narrativa del poeta, donde destaca las grandes innovaciones huidobrianas respecto del género. En efecto, la obra narrativa de Huidobro, aunque posterior a la obra poética, es también temprana, ya que se inicia en 1921-1922, con la publicación en revistas de fragmentos de su *Cagliostro* (1931-1934), continúa en 1923 con *Finnis Britannia*, en 1927 con *Cuentos diminutos*, en 1929 con *Mío Cid Campeador. Hazaña*, en 1934 con *La próxima* y *Papá o el diario de Alicia Mir*, para terminar en 1939 con *Sátiro o el poder de las palabras*. Ver B. Rojas, *Vanguardias y Novelas en Vicente Huidobro*.

marginal de la participación de Emar en el campo artístico de su época: «Vanguardista, sin duda. Pero tanto, que estuvo al margen de las vanguardias de la época. Su proyecto creador no es surrealista, ni futurista, ni dadaísta, ni creacionista... Prueba de esto es que sus propios amigos no entendían demasiado lo que hacía» («Juan Emar: el gran olvidado» 4). Esta última idea es compartida por Canseco-Jerez (*Juan Emar* 19), quien sostiene que «Emar fue minoría incluso en el seno de las vanguardias».

Para comenzar a analizar este problema, es necesario considerar el proceso de la vanguardia chilena con los siguientes parámetros temporales. Por un lado, el año 1922, en el que se publica *Los gemidos* de Pablo de Rokha, y, por otro, 1938, en el que se produce la polémica por el «verdadero cuento», y se crean los grupos «Mandrágora» (1938-1943) y «Poetas de la claridad» (1938). No menos importantes son los momentos intermedios del proceso: los años 1923-1927, que delimitan los escritos de arte emarianos; 1928, que marca el inicio de la polémica entre criollistas e imaginistas y los manifiestos de los runrunistas, pasando por los años claves de 1934-1936, en que se publican las revistas creacionistas dirigidas por Huidobro, *Vital*, *Omblijo*, *Pro*, *Total* y *Primero de Mayo*, y se publica la *Antología de poesía chilena nueva*, a cargo de los poetas Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim (1935).

El aporte más certero en lo que se refiere a la labor de Emar como promotor de la vanguardia en Chile, lo ofrece Patricio Lizama en la introducción a *Juan Emar. Escritos de Arte*, estudio desde el punto de vista de la articulación del campo cultural chileno entre fines del siglo XIX y principios del XX, y en el estudio preliminar a *Juan Emar. Notas de Arte*, donde vincula la labor emariana -la que denomina acertadamente como «una intervención calculada»- a los cambios que se generaron en el campo de la plástica, incluidos entre éstos los que favorecieron la concreción del proyecto vanguardista, a expensas -y quizás a pesar- del nuevo gobierno de Carlos Ibáñez (1927). Lo importante de destacar aquí es la formación de un movimiento cultural que al

generar discursos y acciones contestatarias presiona de tal manera el campo político que termina por romper con las expectativas de la clases hegemónicas.

En el primer estudio, Lizama se aboca a las tendencias que en el campo de la plástica sostenían la hegemonía (el arte académico, expresado en la práctica por los Consejos de Bellas Artes y la Escuela de Bellas Artes), y a las que la quebraban (la Generación del 13, el grupo de Los Diez y el grupo de estudiantes universitarios).

Visto este contexto, Lizama destaca la polarización del campo pictórico en dos grupos, el de los incumbentes, es decir, los grupos establecidos y dominantes (Consejo de Bellas Artes), y el de los pretendientes y contendientes, esto es, los grupos emergentes y contestatarios. Dentro de este último grupo se articulan a su vez dos tendencias que luego de unirse en una etapa de rebeldía se separan en propuestas diferentes que se asentarán también en entornos geográficos distintos, Santiago y París, respectivamente: el grupo que impulsado por Álvarez de Sotomayor adhiere al costumbrismo español y a un arte social, y el que sigue el influjo de Juan Francisco González y que posteriormente se identificará con la vanguardia. Con este último, me refiero a los pintores Henriette Petit, Luis Vargas Rosas, Camilo Mori, Herminia Yáñez y Álvaro Yáñez (Juan Emar), todos los cuales se encontraron en París en 1919, donde estuvieron en contacto directo con la vanguardia allí radicada. Varios de ellos formaron en 1923 el grupo Montparnasse, grupo que marca el surgimiento de la vanguardia pictórica en Chile.

Como señala Lizama, el grupo Montparnasse produjo un reordenamiento en el campo de la plástica, ya que, por un lado, se convirtió en un nuevo grupo contendiente, disidente tanto de los «incumbentes» como de los «contendientes» de raigambre social, y, por otro lado, instauró una ruptura en el sistema académico, al erigirse como «formación autónoma» en todos los planos ligados a la producción cultural: enseñanza, difusión, crítica, institucionalidad.

Es en este contexto que Emar aparece como promotor de la vanguardia mediante sus escritos sobre arte en el diario *La Nación*. Lizama demarca bien

las etapas de esta labor: se inicia con los artículos sobre arte que se publican entre el 15 de abril y el 3 de junio de 1923, luego de lo cual, desilusionado por la resistencia que el medio le opone, Emar deja de escribir en el diario. La segunda etapa se extiende entre el 22 y el 27 de octubre de 1923, cuando Emar retoma su labor escribiendo críticas de arte para apoyar la exposición del grupo Montparnasse. La tercera etapa se inicia el 4 de diciembre del mismo año y termina en agosto de 1925. Esta es la etapa más fecunda, durante la cual se instituye una sección del diario *La Nación*, titulada «Notas de Arte», y un equipo de trabajo, que estaba formado por Emar, Herminia Yáñez, Sara Malvar y Luis Vargas Rosas, el que abordó no sólo la pintura, sino también la literatura, la música, la arquitectura y el cine, de allí que Lizama sostenga que se trataba de una «pugna por la legitimidad de los contenidos vanguardistas» (Introducción. *Jean Emar. Escritos* 16). Una de las importantes actividades que se organizaron y promovieron a través de estas páginas fue la exposición «Salón de junio» de 1925. La última etapa es la que corresponde al período en que Emar, nuevamente trasladado a París a fines de 1925, se hace cargo de la sucursal que el diario *La Nación* abrió en esa ciudad. Allí, Emar organiza junto a un grupo de colaboradores la página «Notas de París», a partir del 21 de enero de 1926, que luego se transformó en el semanario «La Nación en París», que apareció desde el 23 de noviembre de 1926 hasta el 5 de julio de 1927. La prensa francesa acogió favorablemente esta nueva tentativa de Emar, quien a los ojos de *París Midi*, aparecía como «el mensajero de nuestras artes y letras contemporáneas» (Lizama, «Emar y el deseo de otra esencia para la vida» 28). La empresa cultural termina abruptamente debido a que don Eliodoro Yáñez, director de *La Nación* y padre de Juan Emar, pierde la propiedad del diario por orden del nuevo presidente del gobierno de Chile, Carlos Ibáñez.

Entre las últimas fases del proceso que estudia Lizama, éste evalúa el impacto de los escritos y las actividades que Emar y sus colaboradores produjeron en el marco del diario *La Nación*. Los frutos de este trabajo vienen a sumarse a las complejas circunstancias de reordenamiento del campo de la

plástica que se produce como consecuencia del ya señalado cambio de gobierno. En ese reordenamiento debe destacarse el momento de institucionalización de la vanguardia pictórica. En una primera instancia (1927), se crea la Dirección general de Enseñanza Artística, que vendría a suplantar a los Consejos; poco tiempo después, deja de funcionar la Escuela de Bellas Artes como tal y se convierte en una entidad dependiente de la Universidad de Chile. La tendencia vanguardista, ya devenida oficial, cuenta en 1930 con el acceso al Museo y a la organización de los salones de arte, y crea sus propios organismos de difusión, la *Revista de Educación*, *Primera Revista de Arte* y *Segunda Revista de Arte*, donde se forman nuevos críticos: Carlos Humeres, Alberto Rojas Giménez y Víctor Bianchi. La conclusión de Lizama es altamente significativa para demostrar la dinámica de centralidad y marginalidad de Emar en el proceso de instauración de la vanguardia en Chile: «El resultado para Emar fue muy distinto. Como él no era pintor, no accedió a ninguna posición en el campo pictórico, no participó de los beneficios de la transformación que, en gran medida, él había originado» (Introducción. *Jean Emar. Escritos* 18).

Sin embargo, la vinculación entre Emar y los pintores vanguardistas no termina aquí. En una exposición de septiembre de 1934 se da a conocer el Grupo Septembrista, que será reconocido como representante de la «pintura nueva» y, más específicamente, como realizador pictórico de la poética creacionista. De hecho, la revista *Vital* (1934-1935), dirigida por Huidobro, anuncia la exposición de los jóvenes artistas chilenos «más vitalizados» (S. Vergara, *Vanguardia* 75), entre quienes se cuenta Gabriela Rivadeneira, a la fecha, segunda esposa de Emar, quien aparecerá firmando como Gabriela Emar algunos de los dibujos que se encuentran en las novelas y cuentos del escritor. S. Vergara se encarga de vincular este grupo con Montparnasse, ya que -dice- la reacción que en la crítica promovió la exposición de los Septembristas es parangonable a la comentada por Emar en su nota de arte sobre el «Salón de junio» de 1925.

El espíritu crítico a toda prueba que siempre manifestó Emar lo sitúa, en la valoración de Lizama, como un «intelectual contendiente con el campo artístico» (19). Aun más, sostiene Lizama otra paradoja que debe sumarse a las que ya he venido señalando: «Emar ensanchó los límites del campo cultural, pero ignoraba que este trabajo se volvería contra sí mismo» (id.), ya que al rechazar abiertamente tanto en su obra periodística como en la literaria, las posturas ortodoxas de los críticos de arte, habría reducido para sí las posibilidades de contar con críticos dispuestos a tratar su obra.

En una relectura de la historia literaria chilena, Lizama sostiene que Emar y no Manuel Rojas debe considerarse como el puente entre los criollistas y la generación de 1938, ya que Emar era un ideólogo que aportó teóricamente a la superación del realismo, así como al concepto de la autonomía de la obra artística, con lo cual puede decirse que se insertó en el campo cultural de su época a partir de una «apropiación del paradigma artístico contemporáneo» (20). Para Lizama, entonces, el conocimiento de la contribución de Emar, que fue tanto teórica como práctica, permitirá «establecer una nueva línea de continuidad en nuestra historia cultural de la primera mitad del siglo [XX]» (21).

Estas dos últimas afirmaciones llaman a la reflexión. Es cierto que tanto Manuel Rojas como Emar hicieron un diagnóstico de la literatura de su época e intentaron ensanchar sus perspectivas y alcances, de manera que ambos pueden considerarse legítimamente como «puentes» entre la tradición criollista imperante y la renovación contemporánea. Puede decirse que ambos produjeron esa apropiación, cada uno desde su particular punto de vista, el del fundamento de lo humano, en el caso de M. Rojas (Promis, ver *supra*, Capítulo uno), y el de la autonomía de la obra artística, en el de Emar⁵⁰. No es menos cierto que

⁵⁰ Como ya he señalado (ver, *supra*, Capítulo uno, nota 45), Lizama sigue la propuesta de Promis sobre la búsqueda de un nuevo fundamento como modalidad escritural de la generación de Emar, en «'Miltín 1934' y 'Ayer': retrato de un artista de vanguardia», *Mapocho* 34 (1993): 51-61. Analizando este aspecto, Lizama sostiene que la obra emariana puede leerse tanto desde el punto de vista de las rupturas como de las propuestas de nuevos

ambas líneas se consolidaron con el avance de la producción artística del siglo; sin embargo, si una de ellas produjo continuidad, lo fue la de M. Rojas. Esto se vincula, muy probablemente, a la problemática de la búsqueda de una nueva lengua poético-literaria que asumió Emar junto con toda la vanguardia, pero adoptando una singularísima resolución.

La contribución de Emar y de su grupo al dinamismo cultural chileno a partir de los años '20, cumple la importante labor de ayudar a construir una elite intelectual-artística que se afirmará en la producción y defensa de un arte alejado de los modos y prerrogativas de las clases dominantes, la pequeña aristocracia de las familias 'fundadoras' y la burguesía de los letrados. El arte se convierte en una producción estética y valórica autónomas. Lo que en este contexto se llama «arte autónomo» encuentra así sus determinaciones bien específicas en el campo cultural de la época. Se trata de una forma de producción desligada de los aparatos del Estado y de las clases que en él intervienen, producción que se afirma en un cosmopolitismo que la aleja de cualquier prejuicio nacionalista y de clase. Por el contrario, el arte autónomo funda sus propios referentes, contenidos y valores, de manera que amplía su radio de alcance a toda la cultura. De allí el universalismo y el desarraigo social del arte vanguardista, formación autónoma, pero complejamente interdiscursiva, polémica y abierta a las disciplinas humanistas y científicas. Por lo demás, el sentido trascendente que algunos vanguardistas asociaron a su quehacer artístico establece otras líneas de relación con las disciplinas que, como el arte, se enfrentan a la dimensión espiritual del ser humano. El «arte autónomo», creación del campo cultural chileno del siglo XX, y donde la función de los vanguardistas y de Emar fue fundamental, no es una ficción

fundamentos. Así, mientras en *Miltín 1934* las rupturas del narrador con el mundo en el que está inserto provocan en él un profundo hastío que lo llevará a la búsqueda frustrada de un nuevo fundamento de su vida, en *Ayer*, el narrador encuentra un fundamento que logra aprehender y comunicar. Aunque sin desarrollo, Lizama plantea, finalmente, que el cuento «Maldito gato» elabora también un nuevo fundamento de la existencia a través de la figura triangular que traza el protagonista, figura que incorpora un espacio y un tiempo distintos, y una clara noción del equilibrio.

teórica que los estudiosos debamos abandonar, como piensa Grínor Rojo (*Diez tesis sobre la crítica*), sino un fenómeno histórico-cultural que funda las bases de una diferente concepción del arte, y que no entra en contradicción –al menos en lo que se refiere a la obra emariana, que es la que me ocupa– con la producción de una escritura ampliamente conectada con el universo, las disciplinas que se ocupan del conocimiento de éste, las que se ocupan de la dimensión espiritual, y la que intenta fundar no sólo conocimiento sino recrear sus procesos de reelaboración: el arte, lo que yo creo que era el arte para Juan Emar.

Deben considerarse dos hechos representativos del estado de la situación a partir de 1928. Por el lado de la poesía, las ideas y prácticas de una renovación se sistematizaron, aunque en forma efímera, con la aparición del Runrunismo, movimiento asociado estéticamente al Dadaísmo, cuya primera manifestación, el así llamado «Cartel Runrúnico», se publica en Santiago en abril de 1928, firmado por los poetas Clemente Andrade, Alfredo Santana, Raúl Lara y Benjamín Morgado.

Respecto de esta experiencia renovadora, es importante destacar que la polémica por el sentido del quehacer poético se expresa, por el lado de los runrunistas, en una poética que defiende los temas banales, intentando recuperar la cotidianeidad del hecho poético, mientras que por el lado de los detractores críticos, esta tentativa aparece marcada por juicios que resaltan el carácter de juego, humor, nihilismo, anarquía e insensibilidad. Lo interesante es que esta negativa recepción de la experiencia runrunista establecerá como norma de juicio de valor para toda la vanguardia, mediante la operación de una reducción sintética, los conceptos de 'juego gratuito y efímero', 'vanguardia infructífera' y «arte deshumanizado»⁵¹. Dada la 'seriedad' de la literatura institucionalizada, la

⁵¹ Véase la siguiente cita que hace S. Vergara de la nota crítica «El Runrunismo», firmada por A.L.V., y que apareció en *El Mercurio* del 18 de diciembre de 1932: «[El Runrunismo] comenzó a burlarse y muy pobremente de la literatura seria, de aquella que habla

acusación de «juego», mucho antes de que lo lúdico adquiriera la valoración que hoy conocemos, acecha a los jóvenes poetas como una acusación de inmadurez vital y literaria que emparenta el quehacer poético con una actitud infantil⁵². Por su parte, la cuestión de lo efímero puede entenderse también en oposición a los valores que la crítica defiende, vale decir, la idea de la perdurabilidad del arte por sobre el experimentalismo contingente.

Explicación aparte merece el concepto de «deshumanizado», el que depende del impacto de la propuesta que Ortega y Gasset hizo en su ensayo «La deshumanización del arte» (1925). En una primera instancia, hay que reconocer que cuando el filósofo se refiere al concepto, está más cerca de realizar una constatación diagnóstica de las prácticas artísticas que un designio programático. Lo segundo que debe aclararse es que no se trata aquí de un olvido de la 'humanidad' inherente a todo arte, sino de una suma de procedimientos que mediatizan al máximo la correlación entre obra artística y vida real. De hecho, Ortega y Gasset enfoca el tema de la deshumanización en función de una retórica y estructura artística antirrealista, en abierta contraposición al arte decimonónico que sería para él, en su totalidad, arte realista, al que califica de «impuro». Como se observa, la problemática de la «humanización» versus «deshumanización del arte» es otra forma que adquiere

al espíritu, de la que trae palpitación de humanidad y vida (esta escuela desprecia el motivo humano)». Ver S. Vergara, «El Runrunismo. Presentación de un grupo literario de vanguardia de 1928», *Acta Literaria* 18 (1993): 53.

⁵² Por lo demás, los mismos runrunistas parecen reclamar para sí este parentesco, toda vez que el nombre del grupo deriva del «run-run», juguete artesanal-popular de los niños chilenos. La acusación de practicar un arte 'no serio' también encuentra su relativa responsabilidad en el propio grupo: lo antirromántico de la poética runrunista se define por el postulado de una poesía despojada de la melancolía, de la gravedad y pesadez parasitarias de la poesía tradicional, vista como poesía sentimental que da origen a «versos burgueses» (S. Vergara, «El Runrunismo. Presentación de un grupo literario de vanguardia de 1928» 51). Con todo, lo medular de la propuesta debe considerarse un impulso de reacción ante la poesía de los contemporáneos del grupo, de allí que los runrunistas se posicionen en contra de la «retaguardia épica» y la «vanguardia pacifista» -léase Neruda- (50), y que sus textos pretendan provocar extrañamiento en los lectores.

la rivalidad más abarcadora entre un arte dependiente del realismo y un arte autónomo que con la vanguardia empieza a perfilarse.

Recordemos que el filósofo parte del planteamiento de la impopularidad del arte nuevo, la que al adquirir ribetes de antipopularidad, designa una voluntad y un destino, el de efectuar una operación selectiva en la recepción, es decir, volver la obra antimasiva y exclusivista, en la medida en que sea ininteligible para una mayoría. Es al explorar las condiciones de esta ininteligibilidad, que Ortega y Gasset sostiene la falta de resortes humanos en el arte nuevo, vale decir, el hecho de que afecte a una sensibilidad artística y no a una sensibilidad humana común a la especie. Intentando definir la nueva sensibilidad, Ortega y Gasset considera como uno de los nombres más certeros de los grupos vanguardistas, el de ultraísmo, ya que el artista actual trabajaría con sentimientos estéticos, con emociones de orden secundario que producen «ultra-objetos» y ya no copias de lo natural. En consecuencia, la percepción de la forma artística requiere una acomodación del aparato perceptor que, para el artista, está dado por la estilización o, lo que es lo mismo, la desrealización deformadora, es decir, en última instancia, la deshumanización. Debido a ello es que el arte nuevo aparece vinculado a la primacía de las facultades intelectuales, facultades mediante las cuales se alejaría del contagio psíquico que afecta la relación entre obra realista y público.

La evaluación histórica que hace S. Vergara del grupo runrunista implica reconocer que el campo poético se reordenará de acuerdo a un reposicionamiento en el que la postura lúdica sustentada por el grupo será minoritaria dentro del campo literario y dará paso a una poesía que acogiendo el espíritu vanguardista se abocará a una búsqueda por asir la realidad a partir de visiones metafísicas de un poeta convencido del poder de su palabra reveladora, postura que está en la línea del Surrealismo y ya no del Dadaísmo.

Este es un típico caso de conciliación de contrarios en el vanguardismo, lo que explica por qué se observan en los estudios

especializados tantas afirmaciones contradictorias, a saber: por una parte, y pese a lo recién afirmado, S. Vergara («El Runrunismo. Presentación de un grupo literario de vanguardia de 1928») sostiene que la poesía vanguardista, en su conjunto, habría intentado romper con la herencia del Romanticismo, en lo que se refiere a la sustentación de un sujeto poético dotado de rasgos que lo diferencian cualitativamente de los demás, en una suerte de sacralización tanto del quehacer poético como del creador dedicado a éste. Nómez (*Pablo de Rokha*) es de la misma opinión, ya que se apoya en Jiménez Frontín para sostener que la nueva poesía tiene como uno de sus rasgos la disolución del yo, que sería el último enclave romántico. Un tercer estudioso que desarrolla esta posición es Federico Schopf («La Antipoesía y el Vanguardismo»), quien al estudiar la relación entre la vanguardia y la antipoesía, bajo el título de «Contra la sublimación» se refiere a una actitud vanguardista programática, que puede considerarse antisimbolista, de destruir la concepción sacral del arte, a través de la integración en el poema de un estilo conversacional. Por otra parte, el mismo Nómez, al analizar la obra de Pablo de Rokha, reconoce una actitud neorromántica que se pone de manifiesto en un culto al profetismo y al genio poético, que habría circulado durante la segunda mitad del siglo XX. Personalmente, pienso que los gestos neorrománticos, de entre los cuales me interesa particularmente el sentido sacralizador de la poesía bajo la representación de un sujeto poético demiurgo, se observan poco después de iniciada la vanguardia, expresión de lo cual la propuesta huidobriana de «el poeta es un pequeño Dios» («Arte Poética», *El espejo de agua*) es una indiscutible muestra.

Si fuera necesario resolver esta contradicción, habría que decir, con S. Vergara («El Runrunismo. Presentación de un grupo literario de vanguardia de 1928»), que se trata de dos tendencias vanguardistas. Una antiromántica, sustentada por los runrunistas, dará origen a la antipoesía parriana. La otra, neorromántica, rechaza del Romanticismo la teoría de la inspiración, pero se adscribe a la idea de una interiorización del poeta en el proceso creador, a la

manera del Simbolismo. Esta última es la postura de Teitelboim en el Primer Prólogo de la *Antología de Poesía Chilena Nueva* de 1935. Cabe insistir, entonces, en que esta actitud es simultánea y convive con su contraria, incluso en el mismo sujeto, como iré mostrando a lo largo de este capítulo.

Por el lado de la prosa narrativa, la «polémica entre imaginistas y criollistas» demuestra en todos sus alcances la tendencia que defendía la vigencia del realismo y la que lo daba por superado. Hay que considerar aquí que el 'retraso' que experimentaba la narrativa chilena explica que los cambios en ésta hayan sido menos efectivos que los que se produjeron en poesía. Por cierto, el asincronismo que se da entre estos géneros se relaciona con el grado y con el tipo de institucionalización de cada uno. Como se advierte en los documentos y comentarios críticos, el sistema poético chileno ha sido mucho más permeable y dinámico que el de la prosa, sistema éste que tiende a ser más permanente y arraigado en sus convenciones.

Una revisión de la posición de los críticos sobre la narrativa del siglo XX puede dar una mejor idea de la situación del género. Para el caso de la literatura en lengua española, el parámetro temporal que maneja Antonio Risco (*Literatura y fantasía*, y *Literatura fantástica de lengua española*) es bastante tardío, pues éste extiende la vigencia del sistema realista, incluidos sus parámetros de lectura, hasta la década del 60. Anderson-Imbert y Lawrence Kiddle («El cuento en España»), por su parte, se refieren muy negativamente al «cuento vanguardista» español, por lo que prácticamente éste desaparece de su análisis.

En el plano del continente, Nómez sostiene que mientras la poesía se renueva entre los años 1916 y 1930, la novela no lo hará sino hasta la década del 40, por lo que considera como antecedentes de esta renovación, pero como hechos aislados y sin obtener relieve editorial, la obra de Juan Emar de 1935; las novelas de Roberto Arlt, *Los Siete Locos* y *El Lanzallamas*, de 1929 y 1931, respectivamente; y *El Museo de la Novela Eterna*, de Macedonio Fernández, escrito mucho antes de su publicación en 1967. De manera similar, Pupo

Walker en su «Notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano» traza la línea divisoria respecto del regionalismo criollista también en 1940, sin mencionar a los narradores vanguardistas.

Dentro de este panorama historiográfico llama la atención la posición de José Miguel Oviedo. Es seguramente para dar real cabida a autores y obras excepcionales desde este punto de vista, como los mencionados por Nómez, que Oviedo comienza su *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX* en 1920, pues sería alrededor de esta fecha que se produce el cambio en el sistema literario vigente y comienza una etapa radicalmente diferente para el género cuento. Dentro de esta etapa, se habrían desarrollado cuatro orientaciones fundamentales: la de «la tradición realista» (criollistas, indigenistas y neorrealistas), la de «la innovación» (cuento fantástico, vanguardista, especulativo y humorístico), la de «la gran síntesis» (hacia el Boom) y la de «otras direcciones» (desde el Boom). Manteniendo los debidos márgenes del aspecto inclasificable de la producción emariana, habría que relacionarla con la línea de la innovación⁵³.

Oviedo sostiene que los rasgos comunes a las obras de este tipo son la experimentación, el elemento extraño y el carácter inventado de la materia narrativa. Obviamente, el último rasgo señalado debe comprenderse como una falta de referentes inmediatos en la realidad respecto de la materia narrada en los cuentos. Oviedo aclara su pensamiento cuando contrasta el carácter esencialmente mimético de la primera tendencia (realista) con el marcadamente artificial e incluso artificioso de la segunda: los cuentistas que la siguen demuestran la condición «inevitable» del relato como ficción, mientras buscan lograr en el lector el asombro y la extrañeza ante lo inexplicable. El módulo principal de esta tendencia es la literatura fantástica, pero de manera más

⁵³ Aunque me interesa más la caracterización que hace Oviedo que la clasificación misma, conviene saber que los autores por él considerados en esta segunda tendencia son los siguientes: Macedonio Fernández, Pablo Palacio, Felisberto Hernández, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, «Bustos Domecq», Virgilio Piñera, Juan José Arreola, Augusto Monterroso y Salvador Garmendia.

general, puede decirse que colinda tanto con la filosofía y la metafísica, como con el juego, el humor negro y la paradoja intelectual. Siguiendo la orientación abierta por el Surrealismo, esta obra explora el mundo del inconsciente, los estados parapsicológicos, el mundo onírico, y la percepción extrasensorial. Para Oviedo, esta exploración produjo obras de «estructura onírica», «tono lírico» y personajes «de contextura larval» (22).

Pensando, sin duda, en las narraciones altamente intelectualizadas de un Borges o un Bioy Casares, Oviedo señala como rasgo muy singular de esta tendencia «el alto desarrollo del arte de la trama» (23). En este tipo de narraciones, la trama presenta la perfección de una maquinaria minuciosamente construida, de donde resulta el carácter inevitable de los hechos, por extraños que éstos puedan ser. La trama usurpa el protagonismo de los personajes; se trata de una construcción rigurosa que otorga un efecto de irrealidad, ya que se mueve entre lo fenoménico y la especulación. Para Oviedo, esta tendencia no excluye una vertiente aleccionadora que encuentra su influencia en Kafka. Así, se acerca tanto al juego y al ejercicio gratuito como a la alegoría que advierte sobre la imperfección del mundo.

Varios son los rasgos que la obra emariana comparte con esta tendencia (el privilegio del elemento extraño, la estructura onírica, el tono lírico, el carácter metafísico-intelectual de la trama, los aspectos lúdico y humorístico, y el moverse entre lo fenoménico y lo especulativo). Habría que discutir, no obstante, la rigurosidad de la trama en tanto urdimbre intelectual que otorga inestabilidad a los personajes enmarcados en ella. La trama es más sutil en Emar y sus alcances provienen de una suerte de fatalidad que no está sujeta a un mecanismo impecable, sino a ciertas certidumbres que los personajes portan de manera indiscutible. En este sentido, hay que decir que los rasgos del personaje cobran en la obra emariana bastante importancia, ya que su presencia no sólo actuante, sino, y sobre todo, pensante, totaliza el relato. A consecuencia de este designio narrativo, los cuentos de Emar poseen rasgos novelescos: la preeminencia del decir y del pensar del personaje, el proceso de

transformación de éste, la bifurcación de la anécdota y la presentación de varios personajes circunstanciales a la experiencia que se narra (personajes de «contextura larval», éstos sí), son algunos ejemplos. Pero poseen, además, rasgos líricos, lo que se evidencia en algunos pasajes donde se privilegia la imagen poética y el tono retórico.

Todo lo anterior contribuye a dar a estos cuentos la dimensión de una experiencia vivida en los límites de la conciencia, conciencia que se revela así, altamente codificada, especulativa, creativa y simbólico-figurativa. Se trata, sin duda, de una modalidad de cuento vanguardista que no llegó a institucionalizarse sino más tarde, con los trabajos de Borges y Bioy Casares, aunque los de Emar carezcan del elemento efectista que poseen los finales de los cuentos de éstos.

La situación en Chile era menos promisoría que la del continente. Ya en 1930 el novelista y cuentista Manuel Rojas (1896-1972) se planteaba la crisis de la narrativa chilena en el artículo «Acerca de la literatura chilena»⁵⁴, donde asumía el dicho del crítico Raúl Silva Castro de que en nuestra literatura estaban ausentes todos los grandes problemas de la vida. Rojas va más allá, al afirmar la ausencia de «todo problema».

Para Rojas, la senda del roto y el campesino es, con contadas excepciones, el gran camino por el que ha optado el escritor chileno, entre los cuales se cuenta él mismo. Autocríticamente, Rojas sostiene que todos los escritores del momento tienen más o menos el mismo público lector al que durante veinticinco años se le ha venido dando una escritura que en el «fondo» habla de lo mismo y que en la «forma» no ofrece mayor variación, lo que tiene como resultado la fatiga de una o dos generaciones de lectores, así como una literatura inmadura, que no ha logrado cristalizar aún en alguna obra maestra. Por todo lo anterior, Rojas hace una invitación a los escritores chilenos a seguir

⁵⁴ El artículo de Rojas se encuentra en José Promis. *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*, entre las páginas 296 y 314 (ver Promis).

el ejemplo de los europeos, para quienes la literatura es una forma de expresar ideas sobre los problemas y no sólo una forma de narrar sucesos; de esta manera, los escritores nacionales podrían beneficiar la creación literaria liberándola de la uniformidad en que yace. Rojas confiesa su esperanza en que su llamado será oído. Resulta interesante que el autor haya añadido una nota en 1938, para decir que en ese año —el inmediatamente posterior a la publicación de *Diez*— «se ha perdido» esa esperanza.

El diagnóstico de Rojas parece certero en cuanto se refiere a la prosa chilena de la época. No obstante, las dos situaciones denunciadas por él, la falta de una buena instrucción y de una intuición profunda, están superadas en la obra de Emar, a la que Rojas no hace referencia alguna. ¿Dónde ubicar a Emar, según la evaluación de Rojas? Sin duda, entre los poetas que, en verso o en prosa, muestran una «cultura universal», preocupación por los grandes problemas del ser humano y una intuición metafísica aguzada. Inevitablemente, entonces, el contexto de Emar es el que puede trazarse en el itinerario de la vanguardia pictórica y poética chilena.

Posiblemente sea el problema de la institucionalización el que explique que, para S. Vergara, el Runrunismo sea una manifestación vanguardista anterior a la vanguardia («El Runrunismo. Presentación de un grupo literario de vanguardia de 1928»), de la misma manera que considera la «polémica entre criollistas e imaginistas» como el contexto en que se da la vanguardia en Chile (*Vanguardia*)⁵⁵. Para mí, ambos movimientos constituyen parte esencial y, de hecho, el origen de la búsqueda por producir los cambios necesarios para

⁵⁵ S. Vergara (*Vanguardia*) considera como iniciación del proceso vanguardista en Hispanoamérica la presencia de los grupos Estridentista de México (1921) e Ultraísta de Argentina (1924) y, en general, siguiendo a Verani, localiza la vanguardia entre 1916 y 1935, cuyo año central sería el de 1922. En el caso de Chile, para S. Vergara, sólo a inicios de los '30 estas expresiones participan de un contexto que les da organicidad y presencia pública, afirmación que desconoce el movimiento que se genera en torno a los escritos sobre arte emarianos.

institucionalizar unas prácticas literarias plenamente contemporáneas. Veamos el asunto.

El concepto de 'Imaginismo' se formó a partir de la oposición al realismo de corte criollista. La tendencia nace hacia 1925 con el libro de cuentos *El último pirata* de Salvador Reyes, y se afianza en 1928 con «la polémica entre criollistas e imaginistas», que surgió a raíz de la publicación del libro de relatos de Luis Enrique Délano, *La niña de la prisión*, cuyo prólogo es del mismo Salvador Reyes. La postura imaginista, representada por Reyes y por Alone (Hernán Díaz Arrieta, 'crítico oficial' del diario *La Nación*), defiende un arte donde lo real y lo imaginario se confundan, y acerquen al lector a lo maravilloso, a una sensación semi-alucinatoria que lo libere de las coordenadas realistas.

De esta polémica cabe destacar lo que se refiere al tema del humanismo literario, así como algunos aspectos que permiten relacionar la poética imaginista con la emariana. Respecto del primer tema, es interesante la forma en que éste adquiere nuevas connotaciones debido a su concomitancia con el problema de lo fantástico. En efecto, aparte de repetir conceptos con los que se había atacado a los runrunistas, cuando el crítico Manuel Vega rechaza los cuentos de Délano, lo hace en los siguientes términos: «son evocaciones fantásticas, juegos malabares de la imaginación escritos en el aire, sin consistencia ni sentido humano» (Oelker 103). Salvador Reyes, por su parte, responde defendiendo la «verdad de vida» que tienen los cuentos de Délano, pero, además, introduce como determinante del problema del humanismo literario la cuestión del dolor: «Tal vez lo que ha llevado al crítico a negar la calidad humana de *La niña de la Prisión* ha sido la ausencia de dolor en este libro» (106). La respuesta de Vega a este artículo de Reyes deja en claro desde el título la relevancia del tema del humanismo, sin embargo, redundando en una particular vinculación entre éste y el del realismo: «Yo no niego la importancia de la imaginación [. . .] siempre que esa imaginación, imaginación de creador,

venga de la realidad y vaya hacia la realidad, surja de lo humano y tienda a lo humano» (109).

Respecto de las convergencias entre el Imaginismo y la narrativa emariana, el problema es difícil de dilucidar y podría pensarse que se trata de uno de los problemas idiosincráticos chilenos más estables: la relación entre proceso y proyecto histórico, por un lado, y contingencia y oportunidad, por otro. Me refiero a lo siguiente: ambos defensores del Imaginismo volverán a formar parte de los escritores polemistas en el año 1938, en contra de Miguel Serrano, cuando éste dé comienzo a la serie de artículos que inician la discusión sobre «el verdadero cuento en Chile» y publique la antología homónima, donde se encuentran dos textos de Emar. Si las palabras de Reyes y de Díaz Arrieta nos parecen ahora notoriamente convergentes con el arte practicado por Emar, la distancia de nueve años que separa la tendencia imaginista de la publicación de *Diez*, resulta ser determinante en el rechazo que los defensores del Imaginismo hicieron sentir sobre los cuentos emarianos. Esto quiere decir que si Reyes y Díaz Arrieta estaban dispuestos en 1928 a defender el Imaginismo como tendencia anticriollista, en 1937, con la multiplicación de prácticas orientadas en el mismo sentido, su disposición hacia una narrativa 'imaginista' había cambiado.

Puede decirse entonces, que la obra emariana no encontró su oportunidad dentro del proceso que se desarrollaba, se dio a destiempo, acircunstanciada, esto es, fuera de un proceso colectivo. Su aquí y su ahora corresponde a una utopía y a una ucronía, como lo confirma el diferimiento que el mismo Emar le impuso como destino.

El caso de Díaz Arrieta podría comprenderse mejor si se toma en cuenta el rechazo del crítico a las posturas extremas -y extrema es la producción emariana-, el que se complementa con una particular valoración del «término medio, no sólo hoy, sino ayer y mañana, no sólo aquí sino en el resto del planeta» (119). Lo curioso es que para condenar el extremo del realismo, Díaz Arrieta incurre en explicaciones casi 'emarianas', por su designio de

abarcabilidad cosmológica. Véase la siguiente cita de uno de los artículos con los que participó en la polémica:

El más minucioso de los artistas jamás llega a la copia íntegra de las cosas y de los hombres; volúmenes enteros no bastarían para reproducir con exactitud lo que contiene un minuto de tiempo o un centímetro cuadrado de espacio; porque el universo gravita sobre cada molécula, y de todos los puntos, remontando la cadena de las causas, se llega a Dios, o a lo desconocido. *Ulyses*, de James Joyce, relata en setecientas páginas apretadas, sucesos que abarcan veinticuatro horas; seguramente, no agotó el tema y se podrían escribir setecientas veces más setecientas páginas sin conseguirlo. (118)

Por el contrario, para condenar los extremos de una postura antirrealista, se sirve explícitamente de su visión negativa del Creacionismo, en particular, y de la vanguardia, en general. En este caso, sólo se contenta con descalificar la práctica vanguardista con términos que revelan la incompreensión de la alteridad: «Los dementes y los jóvenes vanguardistas tienen sólo una manera distinta de encadenar sus sensaciones y de presentar sus sentimientos; distinta de los predecesores inmediatos, no de sus congéneres ni de otras escuelas o individuos remotos que costaría trabajo desterrar» (119).

Muy probablemente, la explicación de este rechazo vaya más allá de un problema de oportunidad de la práctica emariana y más acá de la aveniencia de Díaz Arrieta con el término medio. Recordemos que entre los críticos que Emar ataca preferentemente en su *Miltín 1934* se encuentra precisamente él⁵⁶. No obstante, en 1955 el crítico retoma sus argumentos en defensa del término

⁵⁶ Véase el comienzo del tema de la crítica, específicamente de Díaz Arrieta (Alone) en *Miltín 1934*: «Pero todo lo del señor Alone me aburre. Es como una planicie interminable, sin árboles, sin arroyos, sin seres, sin ondulaciones, sin cielo. [. . .] Puede ser que en crítica literaria haya que hacerlo así: alinear un sinnúmero de personajes, cada uno detrás del otro, todos pintados casi en igual forma, casi del mismo tamaño, casi con el mismo traje, casi en la misma actitud [. . .]» (37-38). Canseco-Jerez (*Juan Emar*) deriva de este ataque explícito la escasa recepción que tuvo la obra emariana por parte de los críticos.

medio y descalifica de manera excluyente los cuentos que no siguen esta preceptiva. Es Bosch quien lo cita:

Junto al cuento tradicional, al cuento 'que puede contarse', con principio, medio y fin, el conocido y clásico, existen otros que flotan, elásticos, vagos, sin contornos definidos ni organización rigurosa. Son interesantísimos y, a veces, de una extremada delicadeza; superan a menudo a sus parientes de antigua prosapia; pero ¿cómo negarlo, cómo discutirlo? Ocurre que no son cuentos; son otra cosa: divagaciones, relatos, cuadros, escenas, retratos imaginarios, estampas, trozos o momentos de vida; son y pueden ser mil cosas más; pero, insistimos, no son cuentos, no deben llamarse cuentos. Las palabras, los nombres, los títulos, calificaciones y clasificaciones tienen por objeto aclarar y distinguir, no oscurecer o confundir las cosas. Por eso al pan conviene llamarlo pan. Y al cuento, cuento. (Bosch, «Apuntes sobre el arte de escribir cuentos». *Teoría cuentística*. Comp. De Vallejo. 90-91)

En la postura imaginista había un germen de cambio que de haberse desarrollado en la línea de la vanguardia habría otorgado un marco de producción legitimado para la obra emariana. La dinámica del campo literario de la época no se desarrolló de esta forma, ya que el Imaginismo desapareció luego de la polémica y encontró su relevo en una narrativa de vanguardia que sólo vino a concretarse cuando las problemáticas del campo literario estaban resolviéndose por el retorno del realismo.

Entrado ya el año 1935, las discordancias dentro del campo vanguardista se hacen manifiestas, lo que se observa claramente en los casos de Huidobro y Neruda. Mientras la crítica veía en el primero al promotor de un arte nuevo que fue calificado de «deshumanizado», en el segundo mantenía su esperanza de construir un arte humanizado, cercano a los problemas del 'hombre real', lo que explica el carácter de síntesis entre la poesía moderna y la tradición poética chilena (la situación existencial del hombre en el mundo), que, según S. Vergara (*Vanguardia*), Neruda adquirió sobre todo a través de su *Residencia en la tierra* (1933).

A este respecto, cabe señalar que los poetas que luego se agruparán en torno a la *Revista Nueva* (1935), Carlos Pedraza, Jorge Millas y Nicanor Parra, se mostrarán a su vez partidarios de una humanización del arte, oponiéndose así a la poesía vanguardista. Para S. Vergara (*Vanguardia*), esta manifiesta adhesión significa una preocupación por conciliar el arte con las perspectivas sociales, de manera que los adjetivos de «humano» y «humanizado» harían referencia directa a un aspecto social.

Según S. Vergara, no obstante el desacuerdo Huidobro-Neruda, la *Antología de poesía chilena nueva* de 1935 ofrece un espacio de sistematización y globalización del proyecto vanguardista al incluir no sólo a los poetas que estaban en la línea de Huidobro, sino también a Neruda. De esta manera, la antología representaría un momento de síntesis que asienta los principios vanguardistas, en medio de la confusión.

En realidad, esta iniciativa integradora tampoco estuvo exenta de polémica, justamente en lo que se refiere a «los principios vanguardistas», pero el debate no movilizó a los dos poetas más importantes de la antología, Huidobro y Neruda, sino al primero y a Pablo de Rokha.

Éste hizo evidentes las contradicciones entre su proyecto y el de Huidobro, a partir de la publicación de una serie de artículos y cartas que con posterioridad a la aparición de la antología tuvo lugar en las páginas del diario *La Opinión* de Santiago. Al parecer, la intención de de Rokha era dar a conocer sus comentarios críticos a la antología, como se desprende de los cuatro artículos, titulados todos «Marginal a la antología» (I, II, III y IV), y publicados entre el 10 y el 13 de junio de 1935. Pero, posteriormente, de Rokha añade dos cartas dirigidas a Huidobro, en las que la discusión toma otro cariz. En efecto, más allá del tema discutido entre de Rokha y Teitelboim, del que el primero da cuenta en su primer artículo, a saber, la negativa de Huidobro a aceptar la propuesta rokhiana de incluir en la antología a Winétt de Rokha, así como a otros once poetas, la animadversión hacia Huidobro sólo tiene como punto de partida este tema. Con términos emparentados con la crítica antisemita, de

Rokha acusa a Huidobro de dirigir el Sanhedrin de los maestros de Sión, y a Anguita de ser el sacristán del «Sumo Sacerdote de la Sinagoga» literaria, donde bajo el solo criterio de pertenecer al grupo de amigos de Huidobro, se habría gestado la «verídica historia de la antología» (cf. «Marginal a la antología»).

Autoerigiéndose en crítico de Huidobro, de Rokha sostiene que «Creacionistas son los himnos rúnicos y el Apocalipsis», y que, siendo así, el Creacionismo no es más que una «mascarada» que pone en evidencia el conflicto dramático que se verifica en Huidobro entre el poeta y el taumaturgo. Para de Rokha, la preponderancia de las corrientes que él llama míticas y metapsíquicas de los poetas de posguerra se explica como «contra-ataque del mito» al decaimiento del orden del imperialismo capitalista, cuyo correlato espiritual sería un impulso «religioso-fascista» («Marginal a la antología, II»).

De esta manera, las dos fuentes de rechazo que motivan a de Rokha son, por un lado, la falta de real compromiso político con el proletariado, fuente de la cual Neruda es la principal vertiente, y, por otro, la adscripción literaria a corrientes religioso-esotéricas, de la cual Huidobro es el más preocupado. Aunque esta segunda fuente se nutra también de argumentos antiburgueses, lo interesante, para mi propósito, es la presencia indiscutible de estas tendencias en los poetas ligados a la antología y, en consecuencia -si hemos de creerle a de Rokha- vinculados a Huidobro. Después de éste, los primeros poetas atacados son Rosamel del Valle, en quien de Rokha ve a un predicador de «su religión singular de alquimista», y Juvencio Valle, quien sería un panteísta («Marginal a la antología, III»).

Una tercera fuente de disgusto rokhiano, relacionada con las dos señaladas, es lo que podría llamarse la falta de compromiso poético. Ahora bien, lo relevante de este aspecto es que para de Rokha el oficio poético en ese momento está condenado a una difícil lucha, cual es la que debe sostener contra el nuevo imperio de los magos, *médiums*, sibilas, taumaturgos, iluminados, posesos y locos que abundan en el campo poético vanguardista («Marginal a la

antología, IV»). Más explícito aun en sus acusaciones en su «Carta al poeta Vicente Huidobro», de Rokha vincula la poesía y la figura huidobrianas a tendencias deíficas y de sublimación que afirman el contenido religioso de la poesía⁵⁷.

En este intercambio epistolar, llama la atención el hecho de que la cuestión de la relación poético-estética de los escritores vanguardistas con corrientes místico-esotéricas se exprese en acusaciones recíprocas. Ninguno parece defender la legitimidad de estas tendencias, las que, no obstante, formaban parte de sus fundamentos poéticos. Así, el mismo Huidobro se burla de de Rokha por su inconciencia de estar supeditado a las mismas doctrinas que imputa a otros: «Tú, modelo de confucionismo, hombre cómico, te dices marxista y en tu graciosa estética de la Antología, citas a Kant y 'lo Santo' de Otto. Te faltó citar el catecismo de Astete» (Huidobro, «Respuesta a la carta de Pablo de Rokha»).

En la evaluación que en 1958 hace Volodia Teitelboim de la vivencia poética de su generación, la antologada en 1935, reaparecen los temas que habían sido relevantes durante el proceso vanguardista. Comentando la experiencia de los jóvenes poetas de aquel entonces y el influjo que en ellos tuvo «el maestro» Huidobro, Teitelboim recuerda: «A veces ser ininteligible era sinónimo de ser profundo. Despreciábamos a los poetas claros, oportunistas, animales de otra ralea. Vendían su alma al diablo los que escribían con la esperanza de ser leídos por el gran público. Orgullosos del hermetismo, afectábamos una suerte de diabolismo o perversidad literaria» («La generación del 38 en busca de la realidad chilena» 193). Por cierto que a la hora de

⁵⁷ Para S. Vergara (*Vanguardia*), de Rokha imputa a Huidobro una actitud mesiánica que sería tributaria del idealismo reaccionario, una de cuyas premisas sería la de que el arte es un «acto mágico». Huidobro sería para de Rokha un fascista literario, y su revista *Ombliigo* (1934), así como la editorial Zig-Zag que la cobijó, se situarían en esta misma línea política. Esta valoración histórica de la editorial Zig-Zag resulta ser muy importante para el análisis que realizo, ya que los tres primeros libros de Emar fueron publicados por dicha editorial. Posteriormente, los poetas «comprometidos» se van a apoyar en la editorial Nascimento, que estaría más acorde con su perspectiva de clase.

referirse a Augusto D'Halmar, Teitelboim reconoce las acusaciones que el grupo de jóvenes prodigaba al escritor. Los términos de cierto apenado desprecio y marginación poseen connotaciones de una evaluación sobre el esoterismo de D'Halmar, que en el fondo no les interesaba:

Lo hallábamos falto de profundidad, ganado por el pintoresquismo hindú o sevillano, fabricante esotérico de la niebla escandinava en Valparaíso, experto en alegoría y avatares. [. . .] Quizás no caíamos en la cuenta de que había envejecido con los pecados que fueron nuevos en su mocedad: el amor de lo raro, su sentido de lo refinado y lo exquisito, la 'Religión del Arte' con mayúscula, el fantaseo del esteta, la manía iniciática, la moda de los signos y de los ritos. (195-6)

Como se observa, al calificativo de «deshumanizado» se unen ahora los de «esotérico», «ininteligible» y «hermético». Lo interesante es que mientras el primero proviene de la crítica antivanguardista, los últimos tienen su origen en los propios escritores. Teitelboim vuelve a plantearse el tema del hermetismo, para él vinculado exclusivamente a la ininteligibilidad y a una intención de profundidad, en «¿Cómo nació la antología?», palabras fechadas el 2001, y que forman parte de los preliminares a la reedición de la antología: «El abstruso estilo del Primer Prólogo y ciertos versos míos revelaban que, queriendo ser trascendentes solía [sic] recurrir a un lenguaje barroco, a trechos ininteligible. Pagaba el precio del noviciado. Tal vez incurría en el error de creer que escribir en difícil era sinónimo de profundidad» (Primer Prólogo. *Antología* 14). Él mismo cita parte de la intervención de Nicanor Parra en el Primer Encuentro de Escritores Chilenos realizado en 1961 por la Universidad de Concepción, donde refiriéndose a la emergencia de los Poetas de la Claridad, Parra se sitúa en relación a la antología de 1935 con estas palabras: «A cinco años de la antología de poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales [. . .] representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público» (12).

Muy de acuerdo con la dinámica que se observa en todo el período, la propuesta de 1935 generó reacciones de distinto tipo. Es así como en 1938

surgen cuatro grupos que convergen en la agudización de las contradicciones vanguardistas: los «Poetas de la Claridad» se agrupan en torno a la *Antología 8 nuevos poetas chilenos*, a cargo de Tomás Lago; el grupo surrealista Mandrágora, en torno a la revista del mismo nombre; Miguel Serrano, quien pretende crear un movimiento con su *Antología del Nuevo cuento en Chile*, y, finalmente, la revista *Aurora de Chile* (1938), fundada por Neruda y Raúl González Tuñón, órgano de la AICH («Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura»), que se define como americanista y antiimperialista, y en cuyo número 9, de abril de 1939, da cabida al artículo de Juan Godoy, «Angurrientismo y cultura», en el que Godoy declara su inserción en el proyecto angurrientista, que está en la línea del neocriollismo antivanguardista, cada vez más conservadora en lo que a estética literaria se refiere⁵⁸. De hecho, el Angurrientismo implica un avance de las corrientes que de una u otra manera tendían al realismo social, tendencia que va a caracterizar la literatura del '38 en Chile, con Nicomedes Guzmán y su novela *Hombres oscuros* (1939), como representante máximo de la llamada novela social⁵⁹.

⁵⁸ Según Muñoz (Muñoz y Oelker, *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos* 262), el concepto de Angurrientismo deriva del chilenismo «angurriento», derivado a su vez de «angurria», es decir, «hambre del pueblo». Juan Godoy, inventor del concepto, traspasa este significado de angurria al plano espiritual, donde «angurrientismo» se define como un término comprensivo de lo humano, una «apetencia vital de estilo». Además, como el término se relaciona con lo específico del ser humano en Chile, «el sentido del Angurrientismo es la marcha de lo vernáculo hacia lo cósmico». Esta nueva tendencia de carácter neocriollista va a centrar su atención en la figura del roto chileno, desplazando el centro de interés desde el campo (el huaso) a la ciudad. Por ello, los angurrientistas recuperan poetas y obras, como Carlos Pezoa Véliz (1879-1908), el Pablo de Rokha de *Los gemidos* (1922), y el Neruda de *Residencia en la tierra* (1933), obras cuyo contenido social ('humano', en este contexto) es indiscutible. La lista de narradores recuperados por los angurrientistas es elocuente en cuanto a la vocación estética del grupo: el romántico-realista Alberto Blest Gana (1830-1920), y los naturalistas-mundonovistas Mariano Latorre (1886-1955) y Joaquín Edwards Bello (1886-1968).

⁵⁹ En 1938 asume la presidencia de Chile don Pedro Aguirre Cerda, por el Frente Popular. Dicho frente era un conglomerado de fuerzas de centro-izquierda, que encontró un amplio apoyo entre los intelectuales chilenos, a los que favoreció con iniciativas culturales. Puede hablarse, entonces, de estrecha cooperación entre el gobierno y los intelectuales. En el plano internacional, la guerra de España estaba conmoviendo a los partidarios de la República en Chile, mientras que la Segunda Guerra, que se iniciaría en 1939, ayudó al contexto de discusión en nuestro país sobre los nacionalismos.

Antes de esta radicalización del campo literario, la vanguardia hizo sus últimos esfuerzos por imponerse. Mandrágora (Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa) intentó proponer una rebeldía frente a los valores morales establecidos, apelando al mal, al crimen y al suicidio, en una actitud no sólo anticonvencional, sino también misteriosa. Todo un léxico que expresa una concepción sustancialista de la poesía es utilizado por los mandragoristas: «gracia», «don», «elegido», «nobleza espiritual de la raza», «dictado profético» y «ser llamado por Mandrágora», entre otros. Su concepción de la «poesía negra» como palabra develadora de lo oscuro del ser se acerca más a este segundo aspecto; no obstante, la incitación al mal y a la muerte aparecían como una afirmación juvenil un poco descreída de todo.

Me interesa recordar aquí que en el decir de Gómez-Correa una suerte de determinismo telúrico aporta los elementos constituyentes del grupo Mandrágora: «Arenas [proveniente del Norte Chico] aportaba los metales, Cid [proveniente del sur] el elemento vegetal y el agua y yo [proveniente del centro] el alcohol y la violencia telúrica. ¡Misterio, misterio alquímico del que saldría Mandrágora!» (Citado por Muñoz y Oelker 205).

Por lo demás, Mandrágora se acerca a ese afán personalista tan conocido en Huidobro. Sus postulados son de tal modo explícitos que la actitud misteriosa se ve contrarrestada por la fuerza expansiva hacia lo social de la palabra programática. Mandrágora, como Huidobro, lucha por constituirse en una voz validada por la acción social, siguiendo un itinerario de actuaciones públicas que bajo el estandarte de la «higiene social» pretende influir o intervenir la realidad de manera efectiva, autoerigiéndose en paladín de la honestidad poético-política. Con ello, se aparta categóricamente de la trayectoria vital-literaria de un Juan Emar, a la fecha ya retirado de la escena pública. De hecho, la única adhesión -y no sin reservas- que prodiga a un escritor chileno no mandragorista afecta a la figura de Huidobro.

Mandrágora afirma su único nexo con las letras ya establecidas a manera de tradición literaria, en la literatura europea: Shakespeare,

Swedenborg, Lautréamont, Swift, Lewis, Sade, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry. En América, los únicos escritores dignos de ser nombrados son Darío, Whitman y Poe. Este desarraigo en la cultura nacional es comentado por Enrique Lihn, quien sostiene que Mandrágora se convirtió en un epígono extremo de Breton y la escuela francesa: «nuestro surrealismo duplicó, pero a la manera de una sombra, el hermetismo de aquél; pues comunicaba el rompimiento con la comunicación en un lenguaje de escasa o ninguna resonancia cultural en nuestro país, ni aún en el medio ambiente literario, si se exceptúa el círculo de Vicente Huidobro [. . .]» («El Surrealismo en Chile» 95).

Políticamente, Mandrágora se declara abierto partidario de la revolución proletaria y envía desde las páginas de la revista un saludo de reafirmación en el compromiso a los republicanos españoles. Anticapitalistas y antirreligiosos, respetuosos del Frente Popular y del Partido Comunista chilenos, los miembros de Mandrágora ejercen una crítica lapidaria y despiadada contra los llamados poetas comprometidos, en cuya actuación no ven más que oportunismo literario y político.

Para S. Vergara (*Vanguardia*), en la línea general de la vanguardia debe entenderse la idea de Mandrágora de ser un movimiento anticipador de una poesía que será comprendida sólo en el futuro. En este sentido, Mandrágora se consideraba como un grupo que preparaba un camino, que serviría de punto de unión en un ambiente de incomprensión y «una competencia de caracoles» en la que él estaba ya lejos. Debe tenerse en cuenta que el sentimiento de ser un «elegido» que se enfrenta a la incomprensión del medio y el tiempo histórico que le toca vivir encuentra su máxima expresión en momentos de la disolución del grupo en la idea de que «Mandrágora quizás haya sido una voz demasiado elevada para oídos tan pobres, como los de América» (Vasallo, Barrientos y Artigas, eds. *Mandrágora* 7).

Cabe señalar que este rasgo particulizador de la vanguardia se presenta aguzado en los manifiestos huidobrianos de 1921-1925, y, a su manera, en la obra y decir de Juan Emar. En efecto, en una entrevista concedida a Canseco-

Jerez (*Juan Emar* 117) en 1987, la ex pareja de Emar, Alice de la Martinière (más conocida como Pépêche o Tomba), cita así unas palabras que Emar le habría dirigido: «Siempre me decía: Tomba, ne sois pas si pressée... Les gens ne sont pas prêts».

Dentro de la actitud rebelde y libertaria debe comprenderse el amor de Mandrágora hacia la palabra «revolución», así como las continuas descalificaciones de que son objeto otros decires poéticos del momento. Tal es lo excluyente de su posición, que en un breve comentario dedicado a la publicación de la *Antología del Verdadero Cuento en Chile*, el desprecio hacia los autores y textos allí presentados es manifiesto, con la sola excepción de lo que atañe a los dos miembros del grupo antologados por Serrano, Teófilo Cid y Braulio Arenas. Cabe hacer notar que el comentario está firmado por este último, quien, sin ningún pudor, escribe:

Debemos señalar en esta antología -que es un verdadero compendio de la estupidez humana, llevada hasta sus exageraciones de cursilería y rebuscamiento de ideas podridas desde un siglo o dos- los trabajos de Braulio Arenas (Gehenna) y de Teófilo Cid (Los despojos). El resto pertenece al más asqueroso género literario que no se salva siquiera por la ingenuidad o la ignorancia o la presunción de sus autores. (*Mandrágora* 1 (dic. 1938): s/n)

Así las cosas, no veo razones para sostener la simpatía de Mandrágora hacia Juan Emar, no al menos en este año inicial del grupo, en todo caso, un año después de que Emar hubiera publicado toda su obra dada a conocer durante su vida. S. Vergara (*Vanguardia* 208) ve la relación entre Emar y Mandrágora de la siguiente manera: «algunos poetas de la vanguardia, sin embargo, son incorporados en la Mandrágora y encuentran allí un espacio posible para sus realizaciones literarias. Eduardo Anguita, Huidobro, Juan Emar, simpatizan con la Mandrágora tanto por razones de índole literaria como

por sus así declaradas posiciones políticas»⁶⁰. En este contexto, el juicio de Manuel Espinoza es interesante: «El grupo Mandrágora de los surrealistas chilenos podría reclamar con cierta razón un grado de hermandad atrayendo hacia su seno la figura y memoria de Juan Emar, no obstante hay rasgos fundamentales en su prosa que demuestran la asimilación y posterior trascendencia de elementos surrealistas» («Diez» 10).

A mi parecer, Emar habría mantenido con el grupo surrealista una simpatía distante. Las palabras de Braulio Arenas son elocuentes a este respecto: «Estábamos nosotros viviendo la dorada experiencia de la juventud, la experiencia de la poesía, la experiencia de la mandrágora [sic]. Con todo, sabíamos que Juan Emar hacía su obra aparte, y nunca intentamos que colaborara en la obra nuestra. Pero le admirábamos profundamente» («Diez, por Juan Emar» 19).

La experiencia de Mandrágora encuentra una forma de reafirmación en la revista *Leitmotiv*, que alcanzó a publicarse en tres números en el lapso de un año, el que va de 1942 a 1943. De autoría de Braulio Arenas, la revista coincide en el tiempo con el último número de *Mandrágora*, escrito totalmente por Gómez-Correa. De estos simples datos puede desprenderse la escisión del grupo original hacia fines de 1943, la que se confirma en el tono nostálgico y de relativa clausura que se observa en los textos de Gómez-Correa. Cabe pensar, entonces, y así parece estimarlo Foote («El Surrealismo en Chile y la revista *Leitmotiv*»), contra la opinión de S. Vergara (*Vanguardia*), que en momentos en que Gómez-Correa está escribiendo las últimas páginas de *Mandrágora*, Arenas pretende la continuación del proyecto surrealista del grupo en su *Leitmotiv*, aferrado a un sueño –el dogma de Breton– en una coyuntura histórica en que el realismo social estaba ganando la partida. Foote, con quien concuerdo, observa

⁶⁰ No me parece que Emar haya sostenido «declaradas posiciones políticas». Con todo, se sabe que dio refugio en su fundo Lo Herrera a republicanos perseguidos durante la Guerra Civil española, y que, según Pépêche, en 1957 manifestó sus intenciones de ingresar al Partido Comunista, para lo cual pidió consejo a Neruda (ver entrevista a Pépêche en Canseco-Jerez, *Juan Emar* 19).

que en esta determinante contingencia, Arenas produce un discurso cuyo énfasis ya no está en la poesía negra, sino en el aspecto rebelde y libertario que caracterizó los primeros escritos de *Mandrágora*. Recuérdese que ya he señalado la dualidad de lo místico y lo contestatario del proyecto.

Pero, de la misma manera que este dualismo no es privativo de *Mandrágora*, el movimiento de readaptación que acabo de comentar se presenta también en vanguardistas como Huidobro. De hecho, si se revisa el artículo de S. Vergara («Presentación de la revista *Actual*, de Vicente Huidobro») sobre la última revista que se conoce de autoría de Huidobro, la revista *Actual* de 1944, se percibirá que allí Huidobro retoma su anterior preocupación de su manifiesto y revista *Total*, vale decir, la de la integralidad del ser humano. Considero como manifestación de la ya señalada reconversión adaptativa, el hecho de que el tema de la totalidad aparezca aquí ligado discursivamente con tres problemas, cuyo rendimiento en este contexto es distinto al que tenían en el pasado: humanismo, americanismo y organicidad del universo. Veamos la cita del artículo de Larrea, «El pan y la palabra»: «[. . .] Y creo en el destino general del orbe. No en el de Hispano-América, no en el de Latino-América, sino llanamente en el de América, tierra del espíritu y parte constitutiva de la unidad orgánica del mundo» (35). Este pensamiento se refuerza con los artículos de Huidobro, uno que data de 1938, «América para la humanidad. Internacionalismo y no americanismo», y otro de 1940, «Sobre Brasil y sobre América». Del primero destaco el sentido del humanismo huidobriano: «todos los hombres para el hombre, toda la tierra para el hombre, toda la cultura de todas las razas» (36), y del segundo, la expresión de las utopías vanguardistas que no se contradice con el espíritu del modernista José Martí: «América está llamada a crear un hombre distinto [. . .] un hombre de una cultura que sea capaz de resolver las antinomias de las culturas más contrapuestas [. . .]. Este es el hombre nuevo que debe nacer y que esperamos que encuentre su cuna en nuestra América» (37).

La conclusión de S. Vergara va en el mismo sentido que he señalado: «La serie obedece a la necesidad de estar 'a la altura de los tiempos' y sobrepasa la intención de la vanguardia artística, ya que ahora se pretende 'cambiar la vida' más allá o más acá de una actitud puramente experimental» (38).

Mi impresión, sin embargo, es que la proclama de Rimbaud estuvo siempre viva en la vanguardia, de allí las posturas irreconciliables con la cultura burguesa que sostuvieron los vanguardistas, independientemente de que para este ataque se situaran desde dentro de la intelectualidad de la propia burguesía, como es el caso de Huidobro y de Emar.

La totalidad es, para mí, otra vertiente de la espiritualidad vanguardista, pues se emparenta con la crítica socio-histórica de la parcelación y fragmentación del ser humano en la ideología burguesa. De esta manera, el burgués va a simbolizar en el pensamiento huidobriano, pero sobre todo en el de Emar, el gran obstáculo para la evolución del espíritu humano, del arte y de la sociedad. Para Huidobro, gracias al desarrollo de la técnica, debía producirse una «selección artificial», de raíz darwiniana, por cierto, que permitiera la evolución de la sociedad. Para Emar, se trataba de la necesidad de un cambio de sensibilidad, necesidad que se afirmaba en la convicción de que el ser humano es siempre susceptible de renovarse y de alcanzar un estadio superior. Por ello, Emar creía en la posibilidad de instaurar una tradición nueva, a partir de la noción, obligatoria en su sistema, de la continuidad. Una obra que crea continuidad permite formar una nueva tradición siempre superior a la anterior; precisamente, lo que no ocurrió con la obra de Emar.

La imagen del burgués remite también a la concepción de un mundo que ha devenido caótico, en el sentido de que ha perdido su fisonomía de universo primordial, que es la de la organicidad. Por ello, para los vanguardistas, la creación artística parecía ser el único medio para devolverle al mundo lo que el predominio del racionalismo le había arrancado. Si pretendiendo construir un cosmos, los vanguardistas crearon un nuevo caos, es algo que queda fuera del marco de mi preocupación. En términos analíticos, lo

importante para mí es el rechazo de la modernidad, no obstante la exaltación de la técnica por parte de futuristas y creacionistas⁶¹.

Este rechazo tiene en la América hispánica sus raíces poéticas en el Modernismo rubendariano, lo que explica por qué, más allá de cualquier manifestación programática, los vanguardistas hispanoamericanos no rompieron definitivamente con el Modernismo. La recuperación de Lugones por parte de Borges, y de Darío, por parte de Huidobro, así lo evidencia. En el caso de Huidobro, el homenaje rendido al poeta nicaragüense a través de la revista *Azul* debe compulsarse con la disputa por el predominio artístico del ruiseñor vanguardista que insta en contra del ruiseñor y del cisne modernistas.

Probablemente, la razón esté de parte de S. Vergara, en última instancia: la reconversión fue imposible de lograr para Mandrágora, quien terminó por desaparecer del escenario al igual que Emar y, en cierto sentido, Serrano, es decir, tres figuras e instancias productivas que pueden considerarse radicales en sus posiciones literarias y filosóficas. Dejando de lado el particular y controversial caso de Serrano, veamos el de Mandrágora y el de Emar. Su convicción en los principios vanguardistas, no sólo en los planos propiamente artísticos, sino también filosófico-mistéricos y éticos parece haber sido lo que ellos no transaron ante la contingencia histórica. Me refiero específicamente a su aspiración de encontrar en la antinomias (y recuérdese el último texto citado de Huidobro) no sólo una forma de pensar la realidad, sino también una solución ética desde donde ubicarse. En última instancia, el conflicto entre arte y vida que ellos querían reconciliar a través de un proyecto poético totalizante,

⁶¹ Octavio Paz (*Los hijos* 62) lo interpreta como un rechazo a la modernidad dentro de la modernidad, y lo expresa así: «[. . .] la poesía moderna, desde los prerrománticos, busca fundarse en un principio anterior a la modernidad y antagónico a ella. Ese principio, impermeable al cambio y a la sucesión, es el comienzo del comienzo de Rousseau, pero también es el Adán de William Blake, el sueño de Jean Paul, la analogía de Novalis, la infancia de Wordsworth, la imaginación de Coleridge. Cualquiera que sea su nombre, ese principio es la negación de la modernidad. La poesía moderna afirma que es la voz de un principio anterior a la historia, la revelación de una palabra original de fundación».

no se resolvió a su favor, como lo prueba lo dramático (es decir, conflictivo) de su situación en el momento de desaparecer de la escena literaria. Como se observa en *Leitmotiv* todavía hay allí la afirmación de una voz –aunque un poco ronca- confiada en la poesía como acto de síntesis.

Como ha dicho acertadamente Marta Contreras («Surrealismo en Chile»), el Surrealismo parece encerrado en el dualismo y en las antinomias. Desde mi perspectiva, el drama surrealista y vanguardista en general se relaciona con una dinámica de pensamiento que negando los dualismos irreversibles, pero reconociéndose incapaz de escapar a ellos, propone la poesía como ese espacio de síntesis que conjuga la oposición.

El aspecto religioso de la vanguardia se relaciona con esta dinámica. En efecto, la elevación deílica de la poesía (Rodríguez, «Algunas (re)visiones del Surrealismo») responde a este problema no menor que he trazado. Si hay una instancia que puede aceptar predicados que se rechazan recíprocamente, es la de la divinidad. Los enunciados y principios herméticos son una prueba de ello.

Como fin del proceso vanguardista debe comentarse la polémica sobre «el verdadero cuento en Chile», la que fue amparada por la revista *Hoy*, y se desarrolló entre el 13 de febrero y el 23 de junio de 1938.

Ésta comienza con la publicación por parte de Miguel Serrano del artículo «Algo sobre el cuento en Chile» en el diario *La Nación* del 13 de febrero de 1938. Serrano incurre aquí en calificaciones que dependen de su pensamiento mágico-telúrico, cuando sostiene que el cuento como género es representativo de Sudamérica a causa de las analogías entre este espacio geográfico, el cuento y el habitante sudamericano: el cuento estaría –dice- «más de acuerdo con su idiosincrasia, con su abulia hacia lo muy extenso en el espacio» (ii). Posteriormente, Serrano propone su idea de que «el cuento nace hoy» en Chile, ya que es un género aún inexplorado, debido a la apatía de las casas editoriales, así como del público lector. Pero Serrano piensa también que

el propio cuentista no parece tener conciencia de tal y no asume un papel reivindicador del género.

Para ilustrar estos tres factores, Serrano se refiere a *Diez* de Juan Emar como el único libro de cuentos publicado en el último tiempo, el que no recibió crítica. Además, Serrano dice no saber si Emar es un cuentista o si él sabe que este género existe, a lo que añade que Emar no habría hecho hasta ese momento una profesión de cuentista, en el sentido «religioso de iniciación» (iv). Con todo, *Diez* merece atención, porque hay en él un arte que es «completamente original», «moderno» y «natural». Para Serrano, lo moderno del arte es haber puesto su naturalidad fuera de la vida, tal como lo han hecho la física y las matemáticas, que «con Einstein se deshumanizan casi totalmente»⁶². Como se observa, Serrano juzga la obra de Emar como una práctica que se ubica en la línea, ya anotada, de una vanguardia deshumanizante. Su sensibilidad y el hecho de utilizar el símbolo como procedimiento, aunque puesto «al yugo» del cerebro, coincide en lo cerebral con lo que Bergson entendía por ironía. Finalmente, Serrano denomina a Emar «ameno y alucinante asesino», mostrando su acuerdo con una frase de Mellors, personaje de *El amante de lady Chatterley*, quien al contemplar un cuadro cubista, exclama: «¡es un asesinato puro!»

La defensa que hace Serrano del género cuento en desmedro de las otras prácticas y sus intentos de justificar su particular visión de mundo son los elementos que contribuirán a crear el ambiente para una nueva querrela literaria que será, en realidad, sobre todo ideológica. En efecto, las respuestas a Serrano no se hacen esperar. La polémica en torno al género cuento finaliza en medio de descalificaciones de tipo personal-ideológico entre Serrano y Carlos Droguett.

⁶² Según S. Vergara (*Vanguardia*), esta idea situaría a Serrano en disidencia con las vanguardias, con lo que no concuerdo. Luis Muñoz entiende, como yo, la adhesión de Serrano a las ideas deshumanizantes (Muñoz y Oelker). Es cierto, en todo caso, lo que señala S. Vergara cuando dice que lo peculiar de este artículo es que Serrano intenta volver a la taxonomía de los géneros después de que la vanguardia había intentado abolirla.

Al parecer, es la creciente polarización política del país la que explica la reacción de Droguett hacia los términos un tanto confusos de Serrano para referirse al cuento. De allí que en la carta «El cuento: cuentistas y cuenteros» (*Hoy* 340 (25 mayo 1938)), Droguett acuse a Serrano de hacer y propugnar una «literatura de manos blancas», descomprometida con la realidad nacional. Serrano responde (*Hoy* 342 (9 junio 1938)) con el artículo «Literatura de manos negras», en el que redundará sobre la influencia «mágica» que el paisaje ejerce sobre el hombre que lo habita, provocando profundas resonancias en el inconsciente. Por ello, dice Serrano, el cuento en su «dimensión concreta» tiene correspondencia con la psicología y carácter del hombre de América del Sur.

Con posterioridad a esta polémica, Serrano publica en el diario *La Nación* del 2 de octubre del mismo año, el artículo «A propósito del cuento en Chile y de las antologías», texto cuya relevancia es, por un lado, que Serrano anuncia allí la próxima publicación de su *Antología del verdadero cuento en Chile* y, por otro, que distingue explícitamente entre el criollismo y su propia cosmovisión nacionalista: «Yo creo que la tierra especial se refleja en la obra por resonancia de mitos y leyendas en el alma del autor de la obra, precisamente cuando el alma pasa a ser la Vara de Moisés. El duro y profundo contacto del inconsciente del ser con la extraña roca de la tierra...» (citado por Muñoz y Oelker 226)⁶³.

La antología de Serrano se publica en diciembre de 1938 a continuación de la polémica. En el prólogo, Serrano hace un diagnóstico de la cultura chilena y habla en nombre de una generación, a la que exhorta a ser americanista, aunque no use jamás este término. Como se hace evidente en el desarrollo del discurso, la cuestión del carácter nacional afincado en

⁶³ El alcance filosófico de esta definición puede comprenderse a la luz del hermetismo, sistema en el que la vara de Moisés representa el péndulo de los zahoríes, capaz de descubrir en la entraña de la tierra la resonancia del agua y de los minerales por una simple exposición vertical del objeto pendular en la base de la tierra. Así, de la misma manera que el péndulo descubre una presencia oculta a través de resonancias energéticas, el alma del escritor recoge las resonancias de los mitos y, de esta manera, los actualiza.

certidumbres de tipo telúrico y geográfico constituye parte importante de la ya señalada cosmovisión nacionalista de Serrano.

Habría que destacar cuatro elementos de este prólogo, a saber: 1) el criterio generacional, que tiene una sola excepción, Juan Emar; 2) la intención de dar por establecida la carta de nacimiento del cuento, negando que haya existido en Chile una tradición cuentística hasta ese momento, lo que explica tanto el atributo de «verdadero» presente en el título de la antología, como el de «chileno», que se desarrollará en el prólogo a partir del ya mencionado determinismo telúrico; 3) la idea de que un estado de conocimiento precario del mundo provoca el desarrollo de un imaginario de 'trasmundo', y 4) la analogía entre esta última idea y la situación geográfica de Chile, analogía que funciona en virtud del mismo determinismo por el cual el paisaje chileno influye en el inconsciente de sus habitantes, dando origen a sentimientos de límite y de cerrazón del mundo, fuente de fantasías que permiten poblar el vacío que se encuentra al otro lado del mar o al otro lado de la montaña.

Estas ideas, si se me comprende, reniegan de un criterio realista y nacionalista en sus sentidos más convencionales, aunque dependan de una concepción del mismo tipo, vale decir, el sistema de creencias de Serrano es nacionalista y realista en la medida en que hace depender la creatividad de los autores por él seleccionados a una pertenencia geográfica materialmente reconocible. En otro sentido, sin embargo, este sistema permite comprender, aun dentro de las enigmáticas explicaciones de Serrano, el porqué Juan Emar está incluido en esta antología y no lo está, por ejemplo, en la de Nicomedes Guzmán (1941)⁶⁴. El carácter irrealista y anticriollista de la obra emariana sólo pudo ser valorado como positivo por un escritor como Serrano, en un contexto marcado por valoraciones de compromiso social. «El unicornio» y «Pibesa»,

⁶⁴ La antología *Nuevos cuentistas chilenos* sigue un claro programa de lo que se llamó «realismo social». Los términos con que se expresa Guzmán para explicar el criterio antológico son elocuentes: se trata de escritores de clase media, con estilo de clase media, que están preocupados por la «honda humanidad, azotada de miseria», y que tienen la «conciencia abierta al anchuroso paisaje de la verdadera vida chilena». Muñoz y Oelker 229.

los cuentos seleccionados por Serrano, ofrecen muy poco en materia de imágenes de la realidad social chilena, aunque presenten la «resonancia» de otras tradiciones y lo que Emar llama «color local» en su particular acepción.

En cuanto a la recepción crítica de que fue objeto la antología de Serrano, deben considerarse los siguientes momentos. En la revista *Atenea* de Concepción, de diciembre de 1938, Benjamín Subercaseaux escribe que el prólogo de Serrano a la antología es «especialmente críptico», ya que «siendo hermoso y de excelente calidad literaria no basta para dar una luz a las mentes no iniciadas» (S. Vergara, *Vanguardia* 218-219). Como se ve, reaparecen aquí los conceptos que se habían usado para desestimar la obra vanguardista. Otro elemento interesante de la crítica de Subercaseaux es la que atañe a los rasgos genéricos. Para él, los cuentos antologados pertenecen a una categoría específica de cuento y no son, por lo tanto, representativos de todo el género. Se trata de cuentos «subjetivo-oníricos», que se caracterizarían por regirse por la lógica del ensueño y por producir sensaciones incoherentes debido a una «orgia imaginativa». Para Subercaseaux, esta es materia de psicoanálisis y no de literatura, ya que esta práctica implicaría anomalías mentales sufridas por los autores seleccionados.

En lo que a mi interés respecta, Subercaseaux niega la influencia de Huidobro en este tipo de cuentos, a la vez que niega justificación a la presencia de Emar y de «otros grandes» que junto a él participaron en esta «masacre literaria» de tantos jóvenes (*Vanguardia* 219). Sin duda, se refiere Subercaseaux a la presencia en la misma antología de jóvenes con poca trayectoria artística, así como de otros, ya no tan jóvenes y con cierta obra madura, como es el caso de Braulio Arenas, el propio Serrano y Juan Emar. Pero insistiendo en la ligazón entre este tipo de cuento y patologías de orden mental, Subercaseaux cita como ejemplo de «alienación» y absurdo» «El unicornio» de Emar.

En este recuento, no puede faltar la crítica de Alone, quien el 18 de diciembre de 1938 publica en el diario mencionado una reseña de la antología.

Alone culpa de «resentido» a Serrano, debido a su desconfianza frente a las editoriales y a los críticos, así como frente a la literatura del momento: Mandrágora, la AICH y los «Poetas de la claridad». Para Alone, estas prácticas responden con legitimidad a las inquietudes de un vasto público, de manera que no es de extrañar que Serrano, al apartarse de estas corrientes, sienta que su «generación está desamparada» (S. Vergara, *Vanguardia* 221).

En cuanto a los cuentos antologados, Alone dedica sus habituales términos de descalificación: se trata de «divagaciones», no de cuentos. No obstante, y sin intención positiva alguna, Alone atribuye a la antología un carácter de cuerpo que podría darle la razón a Serrano en cuanto a que se trata de una nueva generación de cuentistas. Alone dice: «el libro entero se diría pensado y escrito por una sola persona», los autores correrían una «carrera loca, alucinante», en un «permanente quedarse suspendido en la nada». Finalmente, para Alone no hay relación entre los títulos y el cuerpo de los textos ni entre éstos y la «chilenidad» (citado por S. Vergara, *Vanguardia* 221). Como señala S. Vergara, con esta mención, Alone se hace cargo de las preocupaciones del momento y del léxico que las expresa, aun en contra de sus propias preferencias personales, ya que se le sabe adepto al cosmopolitismo y lo 'universal'. Termina Alone su crítica refiriéndose con duros juicios a la vanguardia surrealista en la que engloba los cuentos de la antología.

De esta manera, la crisis de identidad que experimenta la literatura chilena a partir de 1928, va cerrando cada vez más el círculo con el retorno de las tendencias realistas. Como se ha visto, 1938 es un momento de profundo cuestionamiento de lo que debía ser la literatura nacional. Cada tendencia intenta institucionalizar sus prácticas en un sistema que parece excluyente y que, sin embargo, no lo era, ya que soportaba todas las discrepancias que se han visto y que caracterizaron el proceso. La literatura social ganará en adeptos y logrará institucionalizarse precisamente en este momento, ocultando, de cierta manera, las querellas literarias e ideológicas que terminaron por cristalizarla. Puede decirse que tanto Serrano como Mandrágora se situaron en la perspectiva

de una vanguardia más o menos ortodoxa, lo cual los condenó al aislamiento, ya que ambos fueron recibidos como manifestaciones del más puro Surrealismo, única exclusión que soportó el sistema literario al afianzarse como «Generación de 1938».

Para S. Vergara, si bien Serrano pretendió dar respuesta a la exigencia de «nacionalismo», lo hizo desde premisas confusas y desde prácticas que no eran coherentes con el programa de «chilenidad». S. Vergara sostiene que el de Serrano es un «'nacionalismo esotérico' y de secta (con dosis de fanatismo) [que] condujo a su propia aporía y [que] estaba lejos de satisfacer las expectativas de un amplio público que no se reconocía en la práctica de cuentos de factura de todos modos vanguardista y europea» (*Vanguardia* 224).

En relación con Mandrágora, dice S. Vergara que ésta pudo encontrar alianza en Serrano, pero su negación extrema no hizo posible compatibilizar ambos proyectos, ya que al menos Serrano, desde su perspectiva, habría intentado un programa de arraigo social.

En este contexto, la obra de Emar perdía toda su validez, apenas percibida por escritores y críticos de la época, ya que no siguió el camino de la radicalización hacia lo social y, más bien, se vio encerrada en las tendencias menos populares a la fecha: la de Serrano y la de Mandrágora.

Me explico: para S. Vergara, la escasa y negativa recepción contemporánea de Emar, se relaciona con la complejidad del proceso por él trazado. Por una parte, Emar habría sido leído en el contexto marcado por Mandrágora y Serrano, de manera que habría tenido como única recepción la que se dio a ambos representantes de la vanguardia. Por otra parte, debido a la abierta defensa y al lugar privilegiado que Serrano le otorgara en su antología, Emar no habría podido eximirse de los airados juicios que dicha recopilación provocó en el medio nacional. Las acusaciones de «hermético», «críptico», «oscurantista» y «deshumanizado» de que fue objeto Serrano, alcanzaban implícitamente a Emar, además de que eran juicios inaceptables en un año tan politizado como el de 1938.

No había contexto para que Emar se sacudiera el peso de las doctrinas, incluidos sus alcances ideológicos, de quienes lo apoyaban⁶⁵. No había contexto ni había interés -me atrevo a decir. Emar nunca respondió estos juicios ni se mostró abiertamente aliado ni de mandragoristas ni de Serrano. Cito a Braulio Arenas, poeta mandragorista, prologuista de la primera versión editada de *Umbral* (1977), y conocido de Juan Emar:

¿qué se proponía este Juan Emar publicando estos cuatro libros, casi simultáneamente, él que no se ufanaba de literato, ¡de ninguna manera!, estos cuatro libros que parecían recién escritos el día anterior, tan límpidos y novedosos se nos presentaban?

Ya que no era posible contar con una pormenorizada y razonable explicación por boca del propio interesado (o del propio desinteresado), teníamos que intentar una comprensión de sus propósitos -si es que los tenía- únicamente guiados por lo que buenamente los textos mismos quisieran anticiparnos, concluyendo nosotros, después de la lectura, que era todo un sector oscuro del *alma americana* [sic] el que estaba titilando en el enigma de las páginas. (Prólogo a *Umbral* vi)

Si el tema del americanismo literario vuelve a aparecer aquí, es porque Arenas y Serrano comparten un espíritu nacionalista que en su vertiente política chilena se vincula con el ministerio de Portales, cuya clásica expresión de que Chile vive «bajo el peso de la noche» ha merecido tantas interpretaciones confusas como la obra de Emar. Veamos la explicación del «americanismo» emariano que intenta Arenas en el citado prólogo a *Umbral*: «Vuelvo a insistir: esta *manera americana* subyacente en la obra de Juan Emar es para mí de toda evidencia -aunque no sé si tendrá la misma luminosidad para los demás

⁶⁵ En realidad, suele desconocerse, o simplemente ignorarse, que hasta la matanza de jóvenes nazis en el Seguro Obrero por parte del gobierno, hecho que ocurrió el 5 de septiembre de 1938, durante el gobierno de Arturo Alessandri Palma, Serrano escribía en medios de izquierda. Pero, como cuenta él mismo en su *Adolf Hitler. El último Avatara* (1983), ese mismo año se afilia al partido nazi chileno dirigido por Jorge González von Marées, al que renuncia cuando Von Marées ingresa al partido liberal liderado por el mismo Alessandri Palma que había ordenado la matanza de los jóvenes. Sólo en 1978, con *El cordón dorado. Hitlerismo esotérico*, Serrano se declara explícitamente como el hitlerista-esotérico que es hasta el día de hoy.

lectores- y la entendía como uno de los instrumentos requeridos para pesar ese famoso 'peso de la noche' portaliano» (iv)⁶⁶.

Para los mágico-telúricos Arenas y Serrano, «el peso de la noche» no fue otra cosa que la fuerza trágica de la naturaleza y de la tierra americana, de allí que para Serrano el cuento como género deba conjurar la influencia del paisaje, encerrarla en el espacio exiguo del cuento, que es territorio estrecho y escritura. En el fondo, la propuesta mandragorista y la de Serrano consiste en reanudar la vinculación con el paisaje en una reapropiación espiritual del mundonovismo. Lo americano de Serrano y de Arenas es raza, es geografía y es ideología autoritaria. Nada más lejos de Juan Emar.

No obstante, el tópico portaliano estaba gravitando por esos años, como ocurre, después de todo, con preocupante frecuencia en nuestra historia. Lo cierto es que Serrano no sólo prefiere un espacio cerrado, ese Chile que es «una larga y angosta faja de tierra», prefiere un cuento que a su imagen y semejanza nos diga que la Tierra no es redonda, que la Tierra no es más que este largo y exiguo territorio, que el mar se acaba en el Océano Pacífico y la montaña en la Cordillera de los Andes, y que ambos pesan con su presencia ineludible, como la noche. Todo lo demás son fantasmas de un sueño extraño, de un afuera que no existe, porque lo único que existe es el interior azotado por fuerzas errantes que de pronto encarnan. En la única entrevista que concedió, este «enigmático» Juan Emar es meridianamente claro cuando es interrogado sobre la literatura chilena del momento:

Puedo decirle -así en globo, no lo olvide- que considero que la poesía chilena avanza francamente sobre la prosa chilena. Encuentro que la primera ya mil veces ha abandonado sus fondeaderos para lanzarse a alta mar, 'sin temor de perder de vista la costa'. [. . .] Los prosistas me parece que prefieren

⁶⁶ Recordemos la expresión en su cotexto: «El orden social se mantiene en Chile por el peso de la noche y porque no tenemos hombres sutiles, hábiles y cosquillosos: la tendencia casi general de la masa al reposo es la garantía de la tranquilidad pública. Si ella faltase, nos encontraríamos a oscuras y sin poder contener a los díscolos más que con medidas dictadas por la razón, o que la experiencia ha enseñado a ser útiles». (Portales, carta del 16 de julio de 1832. Citado por Jocelyn-Holt, «*El peso de la noche*». *Nuestra frágil fortaleza histórica* 148).

costear, prefieren ir atisbando de caleta en caleta, volviendo la espalda a lo desconocido detrás del horizonte. No creo que sea sólo temor al océano. Creo más bien que es nuestra redonda cordillera costina la que les tienta demasiado, porque en ella, a cada paso, puede encontrarse la 'anécdota' —ellos dirán 'nuestra anécdota', yo insisto: 'la...' indefinida. Noto un deseo, casi una voluntad firme de no salir de lo que podría llamarse 'anécdota novelada'. Y esta voluntad ha de tener su origen en la creencia que tras una de ellas o tras otra, va de pronto a aparecer ese miraje tentador que se espera y se ha dado en llamar la novela chilena⁶⁷. Creo que así no se encontrará. Creo que ninguna caleta la esconde. Creo que será infructuosa toda búsqueda mientras el color o el acento local sea, conscientemente, puesto como punto de partida y de llegada a la vez. Creo que la hallarán quienes volviendo justamente la espalda a los colores y acentos colocados 'fuera' de ellos se lancen lejos, lejos, olvidando que estamos en Chile, recordando que estamos en un punto del mundo, sea en el mundo, en una época que —tanto en nuestra íntima interioridad como en el exterior, es decir, en nuestra relación con los demás— está llena de tragedias y de esperanzas.

Los poetas ya partieron.

Me pregunta usted, ¿son ellos los primeros de nuestra lengua? No lo sé ni me importa. Sólo sé que cada día se levanta una nueva vela y se aleja sin miedo hacia lo desconocido, hacia el infinito, y eso me basta. (Entrevista a Juan Emar, revista Zigzag, 16 de agosto de 1935, reprod. «Resucita escritor Juan Emar», *Noreste* (octubre 1987): 11)

En una lectura comprensiva de la historia, no importa que Emar haya escrito estas palabras tres años antes que Serrano presentara su antología. Podemos pensar que Emar le responde a Serrano, pues en las versiones y reversiones que posibilita la hermenéutica, para mí, «el peso de la noche» que se cierne sobre los «díscolos» son las instituciones y las llamadas superestructuras, esa misma inercia conservadora de la que hablaba Portales, que nos moviliza hacia el encuentro ineluctable de la tradición literaria chilena, que carga los hombros y la imaginación del narrador chileno de esos años, pero también de los inmediatamente posteriores. *La antología del nuevo cuento*

⁶⁷ «Miraje»: del francés «mirage», espejismo, ilusión.

chileno publicada por Lafourcade en 1954, cuyo referente antitético es la de Serrano, que a su vez se oponía a la de Silva Castro de 1937, tendrá su propio eslabón antitético en la polémica de los años '90 impulsada por los nuevos narradores chilenos, con Gonzalo Contreras a la cabeza. Y mientras Silva Castro decía que el cuento chileno vio la luz en 1843 con Lastarria y que nuestros verdaderos cuentistas son los criollistas, Serrano sentenciaba que el cuento chileno nacía en 1938 con los escritores mágico-telúricos y Lafourcade, con la generación del '50, llamada irrealista, Contreras desencadenaba la última versión de la «tradición de la ruptura», al decir que su generación nada debía a la del '50, pues había cometido el parricidio contra Donoso y proclamaba la fraternidad distante con Skármeta, el hermano mayor que se fue de la casa-familia chilena. Un mismo hilo recorre esta cadena, sea campesino, proletario (Silva Castro), de clase media (Nicomedes Guzmán), americano (Serrano y Arenas), burgués (Donoso y Lafourcade), infrarrealista (Skármeta), cotidiano de clase alta (Fuguet), me atrevo a decir que el cuento chileno antes y después de Juan Emar ha sido uno solo: cuentos de familia, de clase, de espacio y de tiempo históricamente constituidos.

Sin ser fantásticos ni kafkianos ni blanchonianos, los cuentos de Emar evocan las palabras iniciales de Sartre en su «Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage»: «Thomas traverse une bourgade. ¿Qui est Thomas? D'où vient-il? Où va-t-il? Nous n'en saurons rien» (122). Es ese aspecto 'presentista' que Serrano advierte en los cuentos emarianos y que él eleva a carácter, cuando opone su preferencia por el arte que es «visión de lo que debe ser» al de Emar, que «sólo muestra lo que ahora es» («Algo sobre el cuento en Chile» iv). Pero también es esa vocación de errancia a la que se refiere Glissant, como característica del pensamiento de la «totalidad-mundo» (*Poétique de la relation*).

Refiriéndose a Emar y con la distancia histórica necesaria, S. Vergara, fiel a los planteamientos de la teoría de la recepción, señala que es discutible que una obra pueda adelantarse a su tiempo, idea que completa con

afirmaciones como la que sigue: «Es claro, por lo menos, que los potenciales de sentido de sus obras no fueron explotados suficientemente en su momento [. . .]. No es la primera vez que se asiste a la dilución del potencial crítico por la cultura institucional, celosa de sus interdicciones, que sólo deviene en acto por una operación de integración o de apropiación ideológica» (*Vanguardia* 258). Para S. Vergara, en todo caso, Emar funcionó en su contexto como un «puente conciliador» de tendencias, en virtud de la pluralidad y sincretismo de su obra, en la que es posible encontrar elementos cotidianos, de Surrealismo, de absurdo, así como rasgos de lo que llegará a ser con el tiempo «la nueva novela».

Por mi parte, me atrevo a ir más allá, y esto por razones que no dejan de tener relación con el contexto rearmado por S. Vergara. Me permito sostener que los epítetos de «críptico», «hermético» y «esotérico» que recibieron Serrano, Mandrágora, y, de paso, Emar, no eran falsos en sus acepciones más profundas. Críptico y hermético es el universo de Emar, pero no sólo cuando se le aplican estos adjetivos bajo las exigencias de claridad y populismo, sino que también porque Emar adhería a los principios herméticos que toman su nombre de Hermes, maestro de iniciados de corrientes ocultistas⁶⁸. Ya en *Diez* se encuentran referencias a *El libro de la magia* de Éliphas Lévi y *Las plantas mágicas* de Rodolfo Putz, así como menciones al poder de la telepatía (en «Chuchezuma»), por nombrar las más evidentes referencias al mundo del pensamiento ocultista. Con la publicación por Brodsky de la correspondencia entre Emar y su hija Carmen, la vinculación de Emar al pensamiento ocultista queda documentada. En carta del 12 de enero de 1956, procedente de Cannes, Emar dice: «[. . .] He querido dejar entender con la palabra ‘ocultismo’ lo que yo, personalmente, entiendo: la comprensión profunda de cualquier religión, sea ella la que sea. Es con esa palabra que diferencio a los verdaderos de la

⁶⁸ En la entrevista de Canseco-Jerez (*Juan Emar* 117) a Pépêche, ya señalada, ésta revela que Emar «En el año 1916, a los 23 años, comienza a iniciarse en filosofía oriental».

falsa religión, los magos negros. Como usted ve se puede muy bien ser ocultista» (*Cartas* 19).

Vale la pena citar a S. Vergara en su paráfrasis de la crítica que Guillermo Koenenkampf hace del libro *Línea del alba* de Juvenal Ortiz, en la revista *Atenea* 84 (febrero 1932), para mostrar que junto con las problemáticas sobre la opción social de la literatura y la superación de la vanguardia, el marco discursivo de la época otorga un lugar predominante a la cuestión del ocultismo⁶⁹:

Koenenkampf insiste en que ‘hay también cierta renunciación en estos poetas vanguardistas que se malogran dogmáticamente en celdas de ocultismo... quisiéramos luz, más luz’. Al final se pregunta el reseñista por el valor ‘substancial’ del arte vanguardista y sostiene que el tiempo probará su valía, ‘por ahora como consecuencia de este arte de ocultismo, va a ser necesaria una crítica de adivinación’. (*Vanguardia* 43)

En este contexto de ideas, resulta altamente interesante que el propio Emar utilice el concepto de «hermético» para referirse a sus contemporáneos. En la nota «Arte Sudamericano» (*La Nación* 23 marzo 1925), Emar usa el término irónicamente, como puede observarse aquí: «Pareciéndome de bastante interés esta cuestión, he tratado de sondear, de averiguar lo que sobre ella opinan los herméticos artistas que he podido encontrar a mi paso [. . .]» (*Jean Emar. Notas* 165), y en «Por los artistas», se refiere a los creadores según la clásica definición que alude a la «torre de marfil»: «Sólo la voz de los artistas no se ha levantado, cosa que no me extraña mayormente, pues, por lo general,

⁶⁹ Mignolo (*Teoría del texto*) llama «marco discursivo» de una época al sistema que forman los discursos asociados en un momento determinado de la historia cultural. En el caso que trato, los discursos sobre la vanguardia se asocian con los discursos que enmarcan sus significados históricos, como los de «deshumanizado», «ininteligible», «ocultista», etc. Con todo, debe tenerse en cuenta que no es posible determinar el sentido exacto que en la época tenían los vocablos «hermético», «esotérico» y «ocultista». Por un lado, los dos primeros pueden haber sido usados como sinónimos, en su sentido de «ininteligible». Por otro lado, resulta difícil pensar que el calificativo de «ocultista» no haya tenido la carga filosófica que vincula los tres vocablos a su sentido originario, esto es, como palabras que remiten a la asociación o simpatía con ideas que provienen de la filosofía de Hermes.

los artistas chilenos son hombres de templos silenciosos, si no lo son de grutas ocultas» (169). Ciertamente, lo único que puede afirmarse con seguridad es que los términos destacados son centrales en la discusión actual sobre el arte y que su valor depende del poder simbólico que éstos suscitan, lejos de ser inofensivas calificaciones, y, como se sabe, la ironía también puede ser una máscara.

Por último, hay que plantearse otra interrogante en relación con Emar y su contexto: si ese proceso de surgimiento de una nueva manera de hacer cuento chileno avistado por Serrano existió, ¿por qué no culminó en un movimiento claramente perceptible donde pudiera ubicarse la obra emariana como una de sus manifestaciones?

Puede sostenerse que ninguno de los escritores sancionados por Serrano produjo una obra madura en el ámbito del cuento vanguardista, aparte de los textos seleccionados en la antología, salvo Emar, quien no contó así con un público lector -en el que se cuentan los críticos- capaz de aquilatar el peso de su obra. La revisión de los autores seleccionados por Serrano puede iluminar esta aseveración: Pedro Carrillo y Adrián Jiménez prácticamente desaparecieron de la escena literaria nacional y no se les conoce obra posterior a la presentada en la antología; Braulio Arenas, Eduardo Anguita, Juan Tejeda y Teófilo Cid se dedicaron y sobresalieron en el ámbito de la poesía, ámbito que, de hecho, ya cultivaban en 1938; (Guillermo) Anuar Atías y Carlos Droguett se harán ampliamente conocidos en el ámbito de la novela llamada «de compromiso social»; Serrano desarrollará los géneros de la novela, el cuento y el ensayo autobiográfico desde su particular punto de vista esotérico-nazi; Héctor Barreto, joven socialista, muere en un enfrentamiento entre socialistas y nazis en 1936, es decir, dos años antes de la publicación de la antología. El saldo de la cuenta es sólo Juan Emar.

¿Y qué pasó con Juan Emar? No obstante la disidencia estética e ideológica de Emar con las tendencias neocriollistas que se imponen en la nueva generación a partir de 1938, pasando por los hitos para su fijación, como

los de 1941, con la antología *Nuevos cuentistas chilenos* de Nicomedes Guzmán, y de 1947, con los artículos de Francisco Santana que dan nombre a la generación, hay una razón práctica para la ausencia de consideración de Emar en el nuevo contexto. En efecto, Emar desaparece voluntariamente del campo literario chileno el año de 1937 con la publicación de *Diez*, es decir, en el momento clave en que comienza la vigencia de una nueva generación, la de 1938. Su negación a publicar a partir de ese momento para dedicarse por completo a la escritura de *Umbral*, encuentra aparentemente dos explicaciones: por un lado, la frustración que en su ánimo provoca la escasa recepción de su obra, y, por otro, la profunda convicción de que la razón de ser de un escritor es escribir alejado de las interrupciones que las apariciones públicas provocan⁷⁰. La corta vida literaria de Emar entre sus contemporáneos (1935-1937) propició los elementos para la amnesia histórica a la que se refieren todos los críticos de Emar.

Respecto de esta «desaparición voluntaria» de Emar, Brodsky (Introducción. *Cartas*) expresa un corolario que resulta interesante: la dedicación silenciosa y exclusiva a la escritura de *Umbral* hacen de este texto «un lugar lo suficientemente seguro y distante como para no ser tocado, ni siquiera por el silencio de la crítica» (10). Quizás toda empresa artística que provenga de un 'escribir para sí' exhiba esta misma dinámica de retiro voluntario y forzado a la vez, de silencio personal que impide 'escuchar' el otro silencio, el social:

⁷⁰ En la correspondencia de Emar a su hija Carmen se encuentran varias referencias a la decisión de no publicar. Las más elocuentes en cuanto a la segunda explicación que he dado, la convicción de que la crítica distrae del oficio escritural, son las que siguen: «En mi trabajo sigo y sigo con entusiasmo y con fe. Voy ya en la página 2.691. No pienso publicar hasta después de haberme ido de aquí. El mundo literario es una porquería peor que la de los peores glotones. Hay que ver ¡cómo se pelean y escupen! ¿Dónde está el silencio y la paz? Lo han olvidado, se ha olvidado. Por lo mismo, pues, ¡volvamos al silencio y a la paz!» (Carta del 7 de abril de 1958), y en carta del 14 de febrero de 1961: «No pienso publicar; [. . .] El día que yo muera, entonces alguien lo recogerá y ¡a la imprenta! No quiero, por el momento, oír críticas y comentarios que sólo sirven para perturbarlo a uno y para sacarlo del fondo de lo que está escribiendo». Ver Brodsky, ed., *Cartas* 39 y 72, respectivamente.

Cuando el escribir es un fin, se escribe para los demás; cuando el escribir es un medio, se escribe para sí; cuando el escribir es el resultado de la evolución del individuo, se escribe para los demás; cuando es la evolución misma, se escribe para sí; si yo tengo una idea y la escribo, lo hago para la publicidad; si esa idea la escribo para mirarla bajo otro aspecto, escribo para mí. (*Umbral*, 2595; Cuarto Pilar, Tomo I).

Siguiendo lo expuesto por Emar en *Umbral*, Traverso (*Juan Emar: la angustia*) plantea que a Emar no le habría interesado la recepción de su obra. Yo diría que no le interesaba tanto como para que una consideración a un lector supuesto restringiera su libertad de «cavilar» en sus obras. La recepción póstuma, en cambio, salvaguarda la integridad de esa libertad que ya se ha ejercido y que, por lo tanto, es imborrable. Lo que Emar llama ‘escribir para sí’ no niega la búsqueda de la trascendencia, una de cuyas expresiones, que entraña una decisión consciente, es la afirmación de que su obra debía ser póstuma.

En los últimos años de su vida, entre 1955 y 1963, período que abarcan las cartas publicadas de Emar a su hija Carmen, nos encontramos con un hombre dedicado completamente a sus paseos por el campo, la escritura y la lectura, inmerso en un proyecto vital marcado por el silencio, la soledad y la búsqueda de la paz interior. A mi modo de ver, este proyecto espiritual tiene como límite inicial la experiencia de la renuncia a la convivencia social, a fines de los años '30. La trayectoria de este «cometa conscientemente vagabundo» (Arenas, Prólogo a *Umbral* iv) no tuvo nada de errática, se dirigió al centro del torbellino vanguardista, la rancia aristocracia familiar, París, el diario *La Nación*, el grupo Montparnasse, y su amistad con Neruda y Huidobro, y se deshizo bajo el «peso de la noche» de la constelación neorrealista, ganado por el silencio de la escritura «para sí» y otorgándose un objetivo de trascendencia personal después del compromiso con lo colectivo. En cuanto figura pública, el devenir de Emar en el tiempo histórico de la vanguardia funciona de afuera hacia adentro, de la agitación al mutismo, del movimiento al reposo. Escritor y

hombre autoconsciente, como era, conocía bien su órbita ex-céntrica en una dinámica social que por incorregible tiene mucho de fatalidad:

el público, para creer totalmente en un artista, pide que éste sea un hombre ajeno al mundanal ruido, despreocupado de las agitaciones y bajezas de esta tierra, lo que no quita que una vez que el artista complazca este ideal de escuela primaria, ese mismo público le ponga al margen de la sociedad, por soñador, por iluso, por vivir en el sitio que él mismo le pide para otorgar confianza a su obra... («Por los artistas», *Jean Emar. Notas* 169)

2. Emar, la vanguardia y las figuras de la trascendencia

No es difícil advertir que desde un punto de vista conceptual, las nociones de vanguardia y de trascendencia forman una microsemántica paradójica⁷¹. En efecto, la vanguardia afirmó su carácter experimental, lúdico y rupturista, llevando en sí un germen de autodestrucción: la aparición programática a través de manifiestos y revistas implicaba poner en práctica una economía de producción cuya condición *sine qua non* es la efímera contingencia.

No obstante lo anterior, la actitud vanguardista reclamó para sí una trascendencia histórica que vendría dada por el carácter fundacional y, en este sentido, fundamental, de una poética que en términos generales puede llamarse «creacionista». La negación de la tradición mimética de raíz aristotélica era tanto una propuesta iconoclasta, con evidentes rasgos de adanismo, como una concepción de la obra literaria como un «hecho nuevo» que, al competir con los productos creados por la naturaleza, se presentaba como un objeto que se agregaba al mundo de los significados mayores. Como Emar expresa en su

⁷¹ En esta tesis y en especial en este capítulo, el concepto de trascendencia debe entenderse como opuesto a la inmanencia, vale decir, como una tendencia del ser humano a relacionarse con aspectos que superan su condición limitada en el tiempo y en el espacio; así, la vida, la muerte, la religiosidad, lo desconocido, sentidos como 'misterios', son aspectos trascendentes. Se desprende de lo anterior que lo inmanente es aquello que tiene un valor intrínseco y que no aspira a la superación de sus limitaciones. Inmanencia y trascendencia, en fin, son las dos condiciones que modulan la existencia humana y que determinan, en muchos casos, su carácter conflictivo.

manuscrito *Cavilaciones* (1919-1922), hacer una obra es una forma de realizarse y exteriorizarse, es decir, de desprenderse y fecundar el mundo, en este sentido -dice- «ninguna obra es personal» (184), sino que debe ser entregada «al mundo de las creaciones del intelecto» (182), pues ella, ante todo, desarrolla incitaciones e impresiones respecto de problemas que no atañen únicamente a su autor, sino que son problemas «humanos». Con todo, Emar está lejos del prurito fundador que embargó a los vanguardistas más conocidos. Los casos paradigmáticos donde experimentación rupturista y adanismo fundacional se unen son el manifiesto «*Non Serviam*» de 1914 y el libro *Adán*, de 1916, que inauguran la poética creacionista de Vicente Huidobro⁷².

En esta misma perspectiva fundadora debe considerarse el carácter correctivo que Alejo Carpentier imprime a su noción de lo «real maravilloso» (Prólogo a *El reino de este mundo*, 1949), pues otorga carácter imprescindible a la creación literaria en tanto expresión de toda una conciencia hispanoamericana. Literalmente, el esfuerzo de Carpentier consiste en una reterritorialización de un sentido americanista que él mismo había perdido en su contacto con los experimentos del surrealismo francés. Asimismo, los conceptos de «arte nuevo» (Emar), de «hombre total» y de «espíritu nuevo» (Huidobro), se conectan en el plano de la trascendencia histórica con la voluntad de reapropiación correctiva que se observa en las nominaciones de algunos grupos, como la del ultraísta argentino Martín Fierro y la de los ‘estridentistas’ mexicanos. De estos últimos, dice Ana Pizarro: «Su texto documental más importante, **El movimiento estridentista** [sic] publicado por List Arzubide en 1927, tiene la siguiente dedicatoria: ‘A Huitzilopochtli, manager del movimiento estridentista. Homenaje de admiración azteca’» (*Sobre Huidobro* 84). Aquí, la exaltación de lo nuevo y del nacionalismo de

⁷² Fernández se refiere a un espíritu de ruptura que se corresponde con otro fundacional, cuya mejor expresión son los manifiestos, con los que se pretende proclamar una conceptualización del arte de carácter absoluto. Ver Fernández, *Vicente Huidobro*. Juan Emar 202.

raíz popular e indigenista son gestos que remiten a toda una estrategia de resemantización.

En otro plano, si para Ortega y Gasset, la obra vanguardista afirmaría sólo el objetivo de salvarnos de la seriedad y de suscitar en nosotros una «puericia» inesperada (51), para otros, entre los que se cuentan los propios poetas chilenos, la seriedad y trascendencia del arte son cosas probadas. Así responde Anguita en 1935, en el Segundo Prólogo a la ya comentadísima *Antología de Poesía Chilena Nueva*, en la que oficia de antologador junto a Teitelboim: «El arte no es un juego, señor Ortega, es una batalla, ‘una partida de ajedrez con el infinito’ [sic], como definió el poema el autor de ‘Altazor’⁷³. Un sagrado juego-rito, agregaría yo. Un tremendo y necesario ejercicio» (29).

Lo que ocurre es que el filósofo crea su propio «ultralenguaje», su propia deformación y desrealización, cuando sostiene que «el poeta empieza donde el hombre acaba» (33), y en una definición del objeto poético semejante a la de Huidobro respecto del Creacionismo, propone que si el destino del ser humano es vivir como humano, el del poeta es el de «inventar lo que no existe» (id.). Como los ultraístas, piensa que el reino del poeta está cifrado por la metáfora, recurso que Dios dejó a los hombres -aunque debió decir a los poetas- para crear entre las cosas arrecifes e islas, ya que la metáfora es ante todo un recurso de evitación de nombrar vinculado al tabú de las sociedades «primitivas».

Por un lado, al adscribir la metáfora a una taumaturgia y a los tabúes de las comunidades originarias, el sustrato religioso que tantas veces aparece, aún a contrapelo de las intenciones discursivas, emerge como una identificación del poeta. Por el otro, si el poeta no se identifica plenamente con el ser humano, ¿con quién ha de identificarse sino con Dios o con un demiurgo?

Como se ha visto, la problemática de los sentidos del arte fue otro de los contenidos en disputa. Las palabras de Ortega y Gasset, y de Anguita, recién

⁷³ Como se sabe, Huidobro definió la poesía como «una partida de ajedrez contra el infinito» («Manifiesto de manifiestos» y «Carta a Pablo de Rokha», *OO. CC.* 724 y 868).

citadas, sólo ponen en evidencia las posiciones extremas del asunto. Ciertamente, entre los participantes directos del campo literario chileno de la época, la cuestión oscilaba entre definir los sentidos del arte de acuerdo a una trascendencia espiritual, histórico-política o simplemente estética, definiciones todas que no estaban reñidas con el concepto de la autonomía del arte, pues éste significaba, ante todo, libertad para crear y definir las reglas de la creación desde dentro del sistema artístico y por sus propios agentes.

En términos generales, llamo concepción espiritualista del arte a aquella que formula la naturaleza y función del arte dentro de la dimensión espiritual del ser humano⁷⁴, donde se incluyen la religión y el esoterismo⁷⁵. Por

⁷⁴ Para las corrientes de pensamiento ocultista, la naturaleza humana se compone de cuatro dimensiones, cuerpo, alma, mente y espíritu, a cada una de las cuales denominan «cuerpos» y atribuyen un plano de la existencia: el cuerpo es el «cuerpo físico» y el plano que le corresponde es el de lo sensitivo; el alma constituye el «cuerpo astral» o «cuerpo sutil», cuyo plano es el de los sentimientos o plano psíquico; la mente es el «cuerpo mental» y se desarrolla en el plano de los pensamientos; finalmente, el espíritu es el «cuerpo espiritual» y compete al plano de la intuición. Aunque el cuerpo físico sea la única dimensión humana propiamente inmanente, los ocultistas reservan para el cuerpo espiritual el dominio de lo trascendente. Las variantes entre las distintas corrientes no alteran esta afirmación. Al parecer, Pitágoras no consideraba un plano mental específico, pero denominaba al espíritu como «pensamiento creador», de manera que en él residían tanto el plano intelectual como la intuición creadora. El psicólogo transpersonal, Ken Wilber, concibe al ser humano compuesto por cuerpo, mente y espíritu, y reserva para este último el dominio de la trascendencia. Ver Wilber, *Los tres ojos del conocimiento*. En el caso del método de Steiner, dada su finalidad cognoscitiva del mundo suprasensible, el espíritu es la parte más elevada del ser humano, pues en él radica la facultad de conocer.

⁷⁵ Lo religioso es una de las formas específicas que adquiere lo espiritual, en tanto dominio que se refiere a la relación entre el ser humano y la existencia de un dios, cualquiera sea el nombre que reciba esta entidad. Para el estudioso hermetista René Guénon, lo religioso constituye un dominio exotérico, ya que toda religión se daría en el ámbito de lo fenoménico o manifestado en relación con una amplia comunidad de creyentes, y, por lo tanto, se opondría directamente al esoterismo o «ciencia sagrada». Ver Guénon, *Aperçus sur l'initiation* (1946). Para Freud (*L'avenir d'une illusion*, 1948), que acostumbra a interpretar los procesos culturales como proyecciones del proceso de individuación, la religión nace de la necesidad humana de ser para siempre un niño protegido por su padre, de allí que para él la religión tenga un origen psíquico de carácter individual. También Otto (*Le sacré*) atribuye a la religión una génesis afectiva, la del sentimiento de lo numinoso, y que es, de hecho, concordante con la noción de «sentimiento oceánico» con la que Romain Rolland define la religiosidad humana, según Freud (*Le malaise dans la culture*, 1929). Cito a Otto: «Cette source, nous l'appelons une *disposition* qui est latente dans l'esprit humain et qui s'éveille et se manifeste sous l'action d'objets excitatifs. Quiconque s'est sérieusement occupé de psychologie ne peut nier qu'il existe chez certains individus de telles "dispositions", et avec elles, des prédispositions et des propensions à la religion qui peuvent spontanément devenir un pressentiment instinctif et une recherche à tâtons, une aspiration inquiète et un désir ardent, un *instinct* religieux qui n'a pas de repos avant

lo demás, no sólo circulaba entre los artistas del período el ensayo de Ortega y Gasset sobre la deshumanización del arte, promoviendo adhesiones y rechazos, sino que también se encontraban disponibles textos como *De Baudelaire au surréalisme* de Marcel Raymond, de 1933⁷⁶, y *Le sacré: L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel* de Rudolf Otto, texto de 1917, cuya primera edición en español, titulada *Lo santo*, data de 1925⁷⁷. Junto con ello, y como señala Mario Rodríguez («Algunas (re)visiones del Surrealismo»), la influencia que ejerció en la vanguardia la proclama nietzscheana de que «Dios ha muerto» (*Así habló Zaratustra*, 1883), habría repercutido a favor de una concepción y función de la poesía y del arte como algo que podía llenar el hueco dejado por la religión, sobre todo a través de la afirmación de la palabra como reveladora de lo oculto⁷⁸.

Marcel Raymond, en su *De Baudelaire al surrealismo*, es partidario de la misma idea, pues sostiene que dada una situación histórica paradigmática, en cuanto a la creación de una oposición enfermiza entre lo racional y lo espiritual, fue al arte al que le correspondió corregir esta ubicación deficitaria de lo espiritual, corrección que lo habría llevado a un sitio central en la preocupación de este orden. Raymond ve el comienzo de esta asunción de un nuevo sentido del arte en los europeos prerrománticos, su continuación en los románticos,

d'avoir pris conscience de lui-même et d'avoir trouvé son but. C'est de cette source que procèdent les états dans lesquels on voit l'effet de la 'grâce prévenante'. (163-164)

⁷⁶ En las anotaciones de su diario de vida de 1934, Emar registra la lectura del libro de Raymond el día 4 de julio.

⁷⁷ Dado que esta edición en español está incompleta, prefiero trabajar con la versión francesa. Ver, no obstante, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Traducción del alemán por Fernando Vela.

⁷⁸ En contraste, véase la oposición de Rojo (*Diez tesis*) a la tesis de que el arte ha venido a suplantarse a la religión. De nuevo, se trata para mí del funcionamiento de un marco discursivo en el que hubo contigüidad entre los términos poético y espiritual-religioso. Respecto de la influencia de las ideas de Nietzsche en los poetas simbolistas y vanguardistas, véase el estudio de Michel Carrouges, *La mystique du surhomme*, donde se sostiene que las poéticas de estos escritores serían una manifestación de un «ateísmo místico». Con todo, Carrouges se ve obligado, por la evidencia que porta el material que está examinando, a retrotraerse a fuentes egipcias y orientales, en general, para señalar que la influencia de Nietzsche no basta por sí sola para comprender la orientación espiritual de dichas poéticas.

simbolistas y parnasianos, hasta llegar a los vanguardistas. Por ello nos recuerda que el *desideratum* de Rimbaud de «cambiar la vida», tantas veces comentado aquí a propósito de una aspiración vanguardista, es ante todo un designio espiritual. En última instancia, la obra vanguardista aspiraba a una transmutación mental, principio espiritual que se encuentra en la base de la doctrina hermética, a través de la corriente alquímica⁷⁹.

Dos aspectos señalados por Raymond pueden ser puestos en diálogo problemático con la propuesta de Ortega y Gasset. Por un lado, para Raymond, la cuestión de la ininteligibilidad de cierta obra artística -la de Mallarmé, específicamente- constituye una parte necesaria de una poética que se quiere alejada de lo real sensible y próxima a una interiorización de la vida objetual y a una exteriorización mágica. Para Raymond, en estas circunstancias, el poeta necesita evitar que se imponga la certidumbre, de donde se sigue que la ininteligibilidad sería ante todo una consecuencia de este programa y no un objetivo conscientemente buscado. Por otro lado, Raymond se retrotrae también a cierto primitivismo que, en su caso, se relaciona con una aproximación a los objetos que restituye la palabra originaria, cargada de ingenuidad, sí, pero sobre todo, cargada de una interiorización psíquica mediante la cual se accede a una «magia sugestiva», donde el ser humano no sería distinto de las cosas y donde el espíritu no necesitaría de las mediaciones de la vía racional para operar en el mundo.

⁷⁹ Como lo plantea *El Kybalión*, a partir de toda una psicotécnica de polarización de estados anímicos y mentales, el hermetismo pretende alcanzar un estado neutro que permita ascender hacia una conciencia superior, que esté liberada de las ataduras de la lógica racionalista. Ver Tres iniciados, *El Kybalión*. Desde el punto de vista del fundador del ocultismo moderno, René Guénon, estas técnicas desarrollan un aspecto psíquico, que no tiene nada que ver con el esoterismo. Para él, la alquimia es la expresión más acabada de la iniciación esotérica, pues consiste básicamente en producir un cambio de estado del ser, que muere al mundo profano e ingresa en la calidad de lo sagrado, es decir, rebasa su condición humana, lo que equivale a un «tercer nacimiento». Como se verá durante este capítulo, así como en el tercero, esta concepción más acabada y más purista de la vía iniciática, está en concordancia con la iniciación del personaje emariano de «Maldito gato».

A mi modo de ver, si lo que se afirma es que la modernidad trajo consigo la pérdida de una espiritualidad espontánea, el arte se convierte en una mediación simbólica de esa aproximación que se quería natural. El mismo Raymond parece sostenerlo cuando señala que Baudelaire se habría esforzado por hacer de su obra el triunfo de un orden y de una unidad creados por el espíritu contra una naturaleza incoherente. Pero la primera manifestación de esta unidad es la de la vida psíquica, que Baudelaire comprende como la relación entre el inconsciente y las altas aspiraciones del ser humano, vale decir, entre lo bajo y lo alto, de allí que su poesía se dirija al alma antes que al corazón, al yo profundo antes que a los sentimientos. Esta apelación al alma en Baudelaire se ve reforzada por una aproximación ocultista que lo hace ver la naturaleza como un depósito de analogías, un compendio de signos que la imaginación hace relativos por medio de la aprehensión y la transformación. Respecto de lo primero, para mí, resulta evidente el paralelo que puede trazarse entre esta concepción y práctica con las posteriores posturas vanguardistas, dentro de las cuales la liberación de la tiranía de los sentimientos fue una toma de posición. Respecto de lo segundo, podríamos decir que tanto para Baudelaire como para Emar, el mundo sensible no es sólo percibido por el sujeto, sino descifrado, reelaborado y reimaginado.

La experiencia de la vanguardia está traspasada por las formas que adquirió la trascendencia en el marco discursivo de la época. Por ello, puede decirse que, aunque histórica y geográficamente localizada, la vanguardia hispanoamericana fue un fenómeno que extendió sus redes hacia lo que con Octavio Paz (*Los hijos*) podemos llamar la aventura del descubrimiento del pensamiento analógico, ligándose de esta manera a la ruta trazada por románticos y simbolistas.

La trascendencia a la que hacía referencia la obra vanguardista consistía en una apropiación del principio analógico y la ley de correspondencias, los que, bien mirados, se sitúan en el cruce entre pensamiento poético y pensamiento hermético. Quizás, los escritores

vanguardistas no hayan hecho más que optimizar el rendimiento estético de ese cruce, sin por ello asignar a su obra un verdadero significado trascendente en el plano de la espiritualidad. En este sentido, la trascendencia como motor artístico y como contenido conceptual se convierte en muchos casos en una problemática de orden estético que oculta un profundo escepticismo, tal como lo confiesa Borges en su epílogo a *Otras Inquisiciones*⁸⁰. Como diría Octavio Paz (*Los hijos*), aquí actúa otro principio, el que corroe la estabilidad de la analogía hermética y del pensamiento mágico: la máscara de la ironía que oculta la cara de la muerte. Pero si la utopía filosófica y poética vanguardista consiste precisamente en la reconciliación de los contrarios, escepticismo y trascendencia, ironía y afirmación conviven como dos caras de la misma moneda.

En efecto, después de la teoría griega sobre la inspiración poética, los diversos cambios epistemológicos no han impedido la continuación de teorías sobre algún tipo de relación entre lo que trasciende lo humano y la expresión artística. Los románticos reformularon el concepto platónico de la inspiración, en tanto apropiación de la 'esencia misteriosa' de la creación poética, a partir del principio analógico, que ya se había hecho presente en su forma cristiana en la literatura medieval.

Con posterioridad a los románticos, los poetas simbolistas separaron el principio analógico de toda reminiscencia de la inspiración platónica, aunque se propusieron formalmente alcanzar esta unidad primera por la vía de la 'concentración' en la fuerza creadora. Esa unidad estaba ligada a la unidad de la palabra generadora, uno de cuyos ejemplos es el Verbo divino expresado en el Evangelio cristiano. Como ocurrirá más tarde con los vanguardistas, la concepción teológica del tiempo no ha sido abolida. Lo que ocurre es que el poeta recrea el tiempo genésico a partir de un nuevo «*Fiat Lux*» que hará nacer

⁸⁰ El texto de dicho epílogo es el siguiente: «Dos tendencias he descubierto, al corregir estas pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial». (Ver *OO.CC.* 775)

un hecho nuevo (véase el manifiesto «La poesía» (1921) de Huidobro, en *OO.CC.* 717), lo que consolará de la presencia de la muerte, ya que en el tiempo auroral el poeta crea su propio tiempo eterno⁸¹.

Los poetas simbolistas, no obstante, establecen su filiación con el principio analógico a través de la teoría de las correspondencias atribuida a Swedenborg. En realidad, éste no hizo más que sistematizar en ley el principio analógico, iluminando el concepto de la organicidad del cosmos que está implícito en *La tabla de Esmeralda* (ver *supra*, Capítulo uno, apartado 2, página 35).

Según Rolland de Renéville («Sciences maudites et poètes maudits»), la concepción de una fuente creadora que se identifica con el infinito del tiempo y del espacio, y que está en perpetuo movimiento, constituiría en Swedenborg una síntesis de su formación cristiana y sus propias hipótesis cosmogónicas y científicas. Si para los platónicos y los herméticos el universo es un «ser» inmenso que se ve reflejado en sus manifestaciones en el mundo físico, Swedenborg postuló una consecuente concepción de la organicidad de la naturaleza entendida como este gran «ser» unitario. Martin Lamm resume así la teoría de las correspondencias:

Cette conception organique de la nature se traduit dans son raisonnement scientifique par l'application systématique qu'il fait de la doctrine suivant laquelle tout ce qui existe dans le macrocosme se reflète dans le microcosme; non seulement l'homme, mais encore la moindre particule de l'univers constituent un monde en miniature, présentant la même structure organique et soumis aux mêmes lois que le macrocosme. (De Renéville, «Sciences maudites et poètes maudits» 160)

⁸¹ Tiempo eterno o tiempo cíclico, ya que, si lo que logra el poeta es revivir perpetuamente la cosmogonía, se conjura la determinación lineal-progresiva del tiempo. La otra consecuencia de este sistema es la dinámica de crear y destruir -como se advierte en Huidobro y en Emar-, con lo que se deja abierta la posibilidad de volver a crear. Para el caso de Huidobro, ver B. Rojas (*Vanguardias*), quien vincula esta actitud precisamente al Simbolismo, demostrando, de paso, la clara relación entre Simbolismo y vanguardia.

La implicación fundamental que tiene la teoría swedenborgiana constituirá la fuente de la poesía simbolista. Swedenborg añade un tercer elemento a la cadena de representaciones: todo el mundo físico deviene símbolo del mundo espiritual y éste, a su vez, del orden divino; consecuentemente, el ser humano debe interpretar estos símbolos presentes en el mundo físico para acceder a verdades de orden espiritual, que, aunque reflejadas en la naturaleza, están fuera de nuestro marco intelectual. Tanto para de Renéville como para los vanguardistas chilenos, -y singularmente para Emar- esta trama de símbolos que constituye el mundo puede descifrarse a través del número, que es, precisamente, el agente de esa trama.

Pero la importancia del número en la poesía simbolista no viene sólo de Swedenborg, viene también, por cierto, de los pitagóricos. Lo importante, para mí, es que toda esta mezcla de doctrinas filosóficas converge en la idea de la unidad como principio generador del cosmos. Si en Baudelaire, según dice Paul Arnold («Le cosmos de Baudelaire»), el número es forma y la forma es idea, ello es una consecuencia de la concepción genésica del universo como fragmentación de la unidad primordial a través de la partenogénesis explicada por Platón y por Plotino. En este sentido, la ley de correspondencias, reelaborada poéticamente por románticos y simbolistas, se relaciona con la postulación de la unicidad y organicidad del cosmos, con lo cual, como señala Dermenghem («Joseph de Maistre et la tradition»), esta unidad pasa de lo relativo a lo absoluto, presentándose así como una síntesis que reconcilia las aparentes contradicciones entre tesis y antítesis.

Por ello, afirmar que la estética vanguardista proviene del principio analógico y de la ley de correspondencias no es más que poner de relieve la concepción subyacente: la percepción de la unicidad y organicidad primordial del cosmos, entendido, antinómicamente, como un Uno que es Todo, lo que equivale a postular la unicidad secreta de todas las cosas, según reza la *Tabla de Esmeralda*. Para Ascuy (*El ocultismo*), el postulado fundamental en el que

ocultismo y poesía se unen es justamente el de producir «el milagro» de esta unidad.

Octavio Paz (*Los hijos*), sin negar la importancia de Swedenborg, reivindica la de Charles Fourier, quien en 1818, en su *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, presenta su teoría de la «atracción apasionada» que puede considerarse como coincidente -por la magia de las afinidades y atracciones- con la de Swedenborg:

La primera ciencia que descubrí fue la teoría de la atracción apasionada... Pronto me di cuenta de que las leyes de la atracción apasionada se conformaban en todos sus puntos a las leyes de la atracción material explicadas por Newton: el sistema de movimiento del mundo material era el del mundo espiritual. Sospeché que esta analogía podía extenderse de las leyes generales a las leyes particulares y que las atracciones y propiedades de los animales, los vegetales y los minerales quizás estaban coordinadas de la misma manera que la de los hombres y los astros... Así fue descubierta la analogía de los cuatro movimientos: material, orgánico, animal y social... Apenas estuve en posesión de las dos teorías, la de la atracción y la de la unidad de los cuatro movimientos, comencé a leer en el libro mágico de la naturaleza. (104-105)

La elección de Fourier por parte de Paz, tiene una consecuencia importante en la constitución de la teoría de las correspondencias: la incorporación de las nociones de ritmo y de erotismo que están solamente implícitas en Swedenborg. Para Paz, a partir de la analogía, el mundo se concibe como ritmo, ya que junto con ser una sintaxis cósmica, la analogía es también una prosodia. «Si el universo es un texto o un tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y de símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal» (97). Debido a ello, Paz relaciona la analogía con el erotismo: las mismas leyes de atracción y rechazo que gobiernan las convergencias y disyunciones de los astros y de la materia, unen y separan los cuerpos y las almas de los hombres. «La analogía vuelve habitable el mundo», dice Paz (102), porque opone al accidente y a la

contingencia natural, la regularidad; a la excepción y a la diferencia, la semejanza. El mundo ya no aparece regido por el azar y por lo imprevisible.

En este contexto armado por Paz, la función de la analogía en la historia de la poesía moderna es doble: en primer lugar, es el principio anterior a todos los principios y diferente tanto a la razón de las filosofías como a la revelación de las religiones; en segundo lugar, hizo coincidir ese principio con la poesía. De esta manera, la poesía es una de las manifestaciones de la analogía. La poesía se convierte en conocimiento y en acto: se puede leer el universo tanto como vivir el poema. La poesía es una coherencia hecha de ritmos, no de razones. Paz, que liga a lo largo de todo su libro la analogía a la ironía, como dos impulsos del mismo movimiento, sostiene que hay un momento en que la correspondencia se rompe, se trata de una disonancia que en el poema se llama «ironía» y en la vida, «mortalidad». Para Paz, «la poesía moderna es la conciencia de esa disonancia *dentro* de la analogía» (86).

No obstante que la analogía es para Paz diferente a la revelación religiosa, dentro de su sistema, analogía y religión aparecen relacionadas, sobre todo cuando cita a Novalis, para quien «la poesía es la religión original de la humanidad» (*Los hijos* 82). A partir de allí, Paz sostiene que desde el Romanticismo, «el poeta desaloja al sacerdote y la poesía se convierte en una revelación rival de la escritura religiosa» (75).

La síntesis que propone Baudelaire en 1856, en su carta a Toussenel, restituye la primacía de la poesía en el descubrimiento de la ley de correspondencias:

Il y a bien longtemps que je dis que le poète est *souverainement* intelligent, qu'il est *l'intelligence* par excellence, -et que *l'imagination* est la plus *scientifique* des facultés, parce que seule elle comprend *l'analogie universelle*, ou ce qu'une religion mystique [le swedenborgisme] appelle la *correspondance*.

[. . .]

L'homme raisonnable n'a pas attendu que Fourier vînt sur la terre pour comprendre que la Nature est un *verbe*, une allégorie, un moule, un *repoussé*, si vous voulez. Nous savons cela, et ce n'est pas par Fourier que nous le savons; -nous le savons par

nous-mêmes, et par les poètes. (Pichois, ed. *Baudelaire. Correspondance* 120-121)⁸²

La relación entre Simbolismo y trascendencia, que habría sido recogida por las vanguardias, la explica también claramente Benjamín Rojas apoyándose en Poggioli, cuya cita me parece importante destacar:

Poggioli argumenta que 'the antagonism is elevated to a cosmic, metaphysical antagonism: a defiance of God and the universe. Thus, for example, Rimbaud commands 'le poète doit être voleur du feu'. At other times, with less extreme but purer tension, it surmounts its own specific hostility to the external factors of public and tradition to establish a contest between subject and object, artist and artifact'. (*Vanguardias* 252)

En este mismo plano de relación entre lo específicamente religioso y lo artístico, conviene recordar que para Kanters y Amadou (*Antología del ocultismo*), quien mejor ha expresado la relación entre la analogía poética y la ocultista es Breton, de quien citan el siguiente texto⁸³:

La analogía poética tiene en común con la analogía mística que transgrede las leyes de la deducción para hacer apreciar al espíritu la interdependencia de dos objetos de pensamiento, situados en planos diferentes, entre los cuales el funcionamiento lógico del espíritu no es apto para proporcionar ningún punto y se opone, *a priori*, a que se proporcione ningún punto. La

⁸² Este apego de Baudelaire a la ciencia no debe sorprendernos demasiado; yo lo entiendo como manifestación de la tendencia cientificista que domina el campo de las humanidades hasta el día de hoy. René Guénon, que representa claramente la línea más ortodoxa del pensamiento tradicionalista esotérico, llama a su quehacer «ciencia sagrada», mientras Steiner denomina el suyo como «ciencia oculta». Lo que en ambos motiva estas nominaciones es su intención de diferenciar sus doctrinas de la 'ciencia profana'. También Emar (como se verá en el Capítulo tres) aspiraba a crear una suerte de cientificidad del arte. Al parecer, en el marco conceptual del esoterismo, la palabra «ciencia» designa la actividad organizada, de acuerdo al establecimiento de leyes, del conocimiento y el estudio sobre cualquier aspecto de la vida.

⁸³ Estoy consciente de que Breton se refiere a la analogía mística y no a la ocultista. Kanters y Amadou no son los únicos estudiosos del ocultismo que crean una sinonimia entre mística y ocultismo. René Guénon se alza contra esta identificación en su *Aperçus sur l'initiation*, en un capítulo especialmente dedicado a despejar esta confusión conceptual. Con todo, para mi objetivo, la cita de Breton sigue siendo pertinente, pues de lo que se trata aquí es de la unidad del concepto de analogía desde el punto de vista de las corrientes y disciplinas cuyo objeto es lo sagrado, sean de índole cristiana u ocultista.

analogía poética difiere en gran medida de la analogía mística, precisamente en el hecho de que no presupone de ninguna forma, a través de la trama del mundo visible, un universo invisible que tiende a manifestarse. Es sin duda empírica en su quehacer y solamente el empirismo puede asegurarle la total libertad de movimiento necesaria para el fin que debe cumplir. Considerada en sus efectos, es cierto que la analogía poética parece, como la analogía mística, militar a favor de una concepción de un mundo ramificado hasta perderse de vista, y en su totalidad recorrido por la misma energía, pero se mantiene sin ningún obstáculo en el cuadro de lo sensible, es decir, de lo sensual, sin marcar ninguna propensión a verterse sobre lo extranatural. Tiende a hacer entrever y valorar la verdadera vía 'ausente' y no apoya en el ensueño metafísico su substancia, no soñando ni un instante en hacer girar sus conquistas hacia la gloria de cualquier tipo de más allá. (18)

Como se observa, Breton desconoce *a priori* el movimiento del espíritu por el cual la poesía trasciende el plano sensitivo o, diremos mejor, desconoce que el plano sensitivo, además de ser un fin en sí, constituye un medio a través del cual se expresa el movimiento del espíritu ocupado en la trascendencia. El carácter empírico, fenoménico, de la poesía, no desmiente lo dicho. En todo caso, es evidente que mientras la analogía mística se basa en una fe que preexiste, la poética se basa en una facultad combinatoria que no presupone necesariamente la fe, sino que la construye. De cualquier manera, Breton tiene razón al explicar que mística y poesía corresponden a dos modos distintos de situarse en el mundo y, por lo tanto, a dos economías diferentes. El valor del producto místico, sin duda, es otorgado a partir de 'un más allá', mientras que el del arte, por su carácter fenoménico, no puede sustraerse a un aquí y un ahora, al menos en primera instancia. El arte -creo- ocupa un lugar trascendente dentro de la inmanencia en que todos vivimos. A este respecto, Emar es explícito en su obra *Cavilaciones*, en los momentos en que se desarrolla el diálogo entre el artista y «Monsieur Bourgeois» (M. B.):

El artista eleva fácilmente su arte a la altura de un Dios, a la altura de esas cosas que doblan las rodillas y el alma. Y el que ha pactado con ese Dios... amigo mío, créame usted que es cuestión

de vida o muerte. «Ser o no ser». ¿Se imagina usted M.B. que tales cosas se producirían si en el arte no existiese más que la intención de acariciar los sentidos de los hombres, como puede hacerlo un buen plato, un perfume delicioso y aun dentro de las artes mismas, mejor dicho en sus extramuros, como puede hacerlo una silueta bonita, una música agradable? No habría relación entre la causa y el efecto. Y esto equivaldría a decir que el mundo es desordenado y caótico. Y esto, no lo crea usted M.B. Nosotros nos equivocamos muy a menudo. El mundo está bien ordenado y es muy sabio, a pesar de los hombres descontentos. (260)

Como se sabe, el propio Emar fue uno de esos hombres descontentos, y qué decir de los protagonistas de sus cuentos, acosados por el absurdo, el hastío y la angustia, pero esto es visión en pequeño, empirismo, inmanencia. Esta doble visión se encuentra en toda la obra emariana, pues cada protagonista emprende la tarea de trascender su circunstancia específica a través de una reordenación de los signos y los significados. Como todo iniciado, ellos comparten el principio de la división jerárquica del ser humano en cuerpo, alma, mente y espíritu, de manera que comparten también la exigencia de un trabajo de perfeccionamiento del cual el cuerpo y el plano sensitivo que le corresponde es el que menos interesa. Es debido a esto que el artista reconoce ante M. Bourgeois que el «acariciar los sentidos» es uno de los efectos del arte, pero que sus causas se encuentran en otra dimensión. Como se observa también en la cita, la equiparación entre el arte y la entidad «Dios» se cubre con la categoría «alma». El arte se proyecta, entonces, como una actividad cuya condición es la de cubrir las cuatro dimensiones humanas, el plano sensitivo, que es, sobre todo, su efecto; el del alma, que es su causa, y los de la mente y del espíritu, que son su origen. En síntesis, el arte cumple una función dialéctica, en el sentido socrático, función autointerrogatoria y cognoscitiva que eleva el espíritu a su máximo desarrollo. No otra función atribuye Steiner a la «ciencia oculta» en su *La iniciación*. Por eso, para Emar, tal como lo explica en *Cavilaciones*, el arte y el ocultismo son los medios más precisos para acceder a

la comprensión del yo y del mundo, y para participar en él a partir de la comprensión así adquirida.

Por todo ello, Emar se encuentra más cerca de pensadores como Kanters y Amadou que de Breton, del mismo modo que está más cerca de Baudelaire que del líder del Surrealismo. Recordemos que los autores de la *Antología del ocultismo* se basan, de hecho, en Baudelaire, para decir que las analogías nos llevan más allá de cualquier oposición entre la ciencia y el arte, y, aun más, que la creación poética y el ocultismo aparecen bajo esta luz como singularmente idénticos, pues la imagen poética, las correspondencias y las alquimias verbales, propuestas por Reverdy, son manifestaciones de la intuición de las analogías ocultas, de las cuales el ocultismo sería la ciencia: «La poesía no es sino una visión expresada del mundo, y estas dos visiones son similares. Pero circula la misma savia por el tronco y a través de las ramas» (19). Interesante resulta ser que, para estos estudiosos, el ocultismo y la poesía provocan en el mundo social las mismas reacciones: el asombro, la sorpresa, el escándalo, la hostilidad y la burla. Esta serie no es ajena a Juan Emar en el marco de la literatura chilena de su época, no obstante que toda su búsqueda poética estuvo centrada en un 'humanismo vanguardista' -objetivo en el que entronca con Manuel Rojas y se separa de Ortega y Gasset-, vale decir, aquel que afirma la primacía de lo humano, si por tal se entiende el sujeto activo en la búsqueda de su espiritualidad. Véase la siguiente afirmación de su nota sobre arte, titulada «Críticos y crítica», del 4 de diciembre de 1923: «Será hasta el día que los críticos comprendan que las obras de arte no deben -para avaluar sus méritos- compararse entre ellas, sino que deben compararse directamente con la sensibilidad del hombre. Es el hombre, múltiple e infinito, la única escala para medir las artes» (Lizama, ed. *Jean Emar. Notas* 91).

Los vanguardistas, como antes habían hecho los románticos y simbolistas, añadieron a las propuestas espiritual, ética y social, la propuesta estética. En este sentido, cabe preguntarse qué papel jugaba realmente la

experiencia creadora en el pensamiento vanguardista, sobre todo en el caso del Surrealismo. La exaltación poética recuerda la exaltación mística, la técnica de la escritura automática trae reminiscencias de la inspiración platónica, la exploración del inconsciente a través del uso de drogas se retrotrae a las prácticas chamánicas. ¿Qué valor adquiere la palabra poética entre toda esta amalgama doctrinal esotérica? Al parecer, como en el caso de la poesía mística, la palabra del escritor vanguardista intenta traducir una experiencia de orden espiritual, forzando el silencio que ésta conlleva hasta el límite de la palabra. Después de todo, palabra y silencio sólo se oponen en un marco lógico cartesiano, pero no en el que se abandona a la antinomia. La alquimia misma se comprende como el arte de plasmación de las *coincidentia oppositorum*, lugar de síntesis entre lo caliente y frío, seco y húmedo, masculino y femenino, puro e impuro, uno y múltiple, yo y otro, etc.

En un plano específico, el Creacionismo huidobriano proponía la recreación del instante mágico en que palabra y hecho convergen:

Esta idea de artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará) que dijo: «El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover». A pesar de que el autor de estos versos cayó en el error de confundir al poeta con el mago y creer que el artista para aparecer como un creador debe cambiar las leyes del mundo, cuando lo que ha de hacer consiste en crear su propio mundo, paralelo e independiente de la Naturaleza. (Manifiesto «La creación pura», 1921. *OO.CC.* 719)

De esta manera, el poder del poeta consiste en recrear el verbo divino, ya que el universo ha sido creado a partir de la palabra. Huidobro insiste en la preeminencia del estadio auroral del universo, estadio relacionado estrechamente con el poder generador de la palabra. En su manifiesto «Total» de 1933, se refiere a este verbo creador como «El verbo cósmico, el verbo en el cual flotan los mundos. Porque al principio era el verbo y al fin será también el verbo» (*OO.CC.* 756); y en «La poesía», conferencia pronunciada en Madrid en 1921, señala: «La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado

y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. **Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba»** (Las negritas son mías. *OO.CC.* 716).

Si esta exaltación del tiempo auroral equivale a una nostalgia por el *ille tempore* paradisiaco, como sostiene Ascuy cuando retrotrae toda formulación de este tipo a un sentimiento casi elegiaco, es algo que no puede afirmarse conclusivamente. Para mí, el tiempo establecido por el poeta, vidente y mago, como se llamaba a sí mismo Huidobro, se relaciona filosóficamente con el *kairos* griego y cristiano, es decir, con el instante de la revelación, tiempo inmanente y trascendente a la vez, que sobrepasa la noción de duración y de devenir. El *kairos* es un presente realizado, vivificado y, en este sentido, corresponde a una detención o suspensión, a un tiempo 'en sí'.

El sentido del *kairos* como lo concibe el cristianismo puede ser revelador. Pàttaro («La conception chrétienne du temps») lo relaciona con «la hora» en la cual y para la cual Cristo ha venido al mundo. Mientras Juan el apóstol utiliza el término de ôra, en las Epístolas se usa el término *kairos*. Se trata de un tiempo determinado porque es la ocasión activa y pasiva de un acontecimiento juzgado como significativo. «En bref, -dice Pàttaro- le kairos est le temps déterminé par et pour un événement décidé et choisi par Dieu à une fin précise. [. . .] Le kairos fondamental est le Christ avec sa vie et son œuvre» (201).

El *kairos* es, entonces, para el cristianismo, un tiempo marcado (*idioti kairoi*), caracterizado por la acción de Cristo y expresado en la frase «mi hora ha llegado». Pàttaro agrega que «C'est l' 'heure' centrale où tout s'accomplit et qui donne un sens à tout. C'est l' 'heure' de sa mort qui devient ainsi l' 'heure' par excellence du Christ et de toute l'histoire biblique» (200). Por ello, para Pàttaro, el tiempo del ritual cristiano consiste en que «Toute cérémonie liturgique est par conséquent une anamnêsis, un kairos et un eschaton de l'unique kairos du Christ» (208).

A este tiempo Huidobro lo llamaba «el alba» y Gonzalo Rojas, «el relámpago»; para los surrealistas, quizás no era más que el instante del cruce entre los objetos al que alude la ya clásica frase de Lautréamont que hace converger una máquina de coser con un paraguas encima de una mesa de disección. Para Emar, este tiempo era el «segundo», compendio de totalidad y absoluto (ver *infra*, Capítulo tres), como en Borges, donde este tiempo era el momento en que «uno sabe para siempre quién es»⁸⁴, es decir, cuando el hombre «se confunde, gradualmente, con la forma de su destino», como dice en «La escritura del dios» (Borges, *OO.CC.* 598). La expresión de Paz «la analogía termina en silencio» traduce la idea de que la experiencia de lo trascendente culmina allí. Es la fase final del proceso místico, es la renuncia a la vida de ser humano del protagonista de «Maldito gato», es el silencio del personaje Juan Emar en «El pájaro verde» y el de Tzinacán (de «La escritura del dios»), cuando ha llegado al *kairos* en que todas las causas encuentran su fuente.

En términos estéticos, estas nominaciones y conceptualizaciones sobre el tiempo se corresponden con el privilegio de la imagen, «imagen creada» para el Creacionismo, pero también, la metáfora ultraísta y la simultaneísta perspectiva para los cubistas⁸⁵. En el plano de la psicología, Jung llamó a esta simultaneidad, «sincronicidad», y la definió como «coincidencias significativas» que siguen un principio de conexión acausal. Para Jung, se trataría de un principio que tiene un fundamento arquetípico, y reconoce en los ocultistas a los precursores de ese factor sincrónico que puede integrarse como

⁸⁴ La expresión es de Jaime Alazraki, en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*. (Madrid: Gredos. 1974).

⁸⁵ El sentido dado a la imagen por Pierre Reverdy muestra claramente lo que acabo de mencionar, así como su coincidencia casi exacta con el postulado huidobriano: «L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte -plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique». (Reverdy, revista *Nord-Sud*, 1919. Citado por De Renéville, *L'expérience poétique* 57)

cuarto principio de la imagen clásica del mundo físico, vale decir, la tríada espacio-tiempo-causalidad (Ascuy 50-51).

En este sentido del *kairos*, el poeta redescubre el mundo como si se tratara de una cosmogonía en la que el tiempo y la historia no existen. Huidobro lo dice explícitamente en su manifiesto «El creacionismo»: «Los poemas creados adquieren proporciones cosmogónicas; os dan a cada instante el verdadero sublime [. . .]» (OO.CC. 733)⁸⁶.

El estado de hiperlucidez que esperaban alcanzar los surrealistas como resultado de la psicotécnica desarrollada para producir el «milagro de la unidad», se conecta evidentemente con el concepto de «superconciencia» huidobriano (en «Manifiesto de manifiestos», OO.CC. 724-725). Lo interesante es que hay en Huidobro una ambigüedad pocas veces considerada. Por un lado, la superconciencia se liga al superhombre nietzscheano y al poeta-dios. Por otro, Huidobro mismo parecía descreer de que fuera posible alcanzar este estado; son los momentos en que accedemos a un Huidobro mucho más humilde de lo que él mismo suele dejar entrever. Esta humildad se observa en su reformulación del poeta como «pequeño dios», por una parte; por otra, en su idea de que la cosmogonía realizable a través del ejercicio poético es precaria. Así lo expresa en la continuación de su manifiesto «El creacionismo», del cual he citado parcialmente: «[. . .]Y no se trata del sublime excitante y grandioso, sino de un sublime sin pretensión, sin terror, que no desea agobiar ni aplastar al lector: un sublime de bolsillo» (id.).

Con todo, la obra-cosmogonía implica una concepción orgánica de la obra literaria, idea incitada por el concepto pitagórico de cosmos, la que desafía

⁸⁶ En una entrevista realizada a Huidobro en 1937 por la revista *Tierra*, éste demuestra conocer la ley de correspondencias: «El verdadero poeta trabaja con lo esencial, conoce los vestigios de nuestros instintos primeros, el germen primitivo del hombre y posee el sentimiento de la armonía universal porque adivina las oscuras correspondencias, conoce el punto de unión de los contrarios, los lazos secretos que unen las cosas aparentemente más lejanas» («Interrogación a Vicente Huidobro» 20).

el postulado de que la vanguardia rechaza la obra orgánica⁸⁷. En este sentido, lo orgánico no excluye lo heterogéneo ni la idea de que la obra se concibe como totalidad y unidad en sí.

La relación que he estado trazando entre Huidobro y Emar va más allá de una comunidad estética. Como se sabe, el propio Huidobro no escapó a la tendencia hermética. Benjamín Rojas lo expresa así:

El poeta es quien forma tienda aparte del común mortal. Por esta razón le cabe dirigirse a sus iguales como los amigos y hermanos de espíritu (suerte de iniciados). La elección de este esoterismo es la señal de la necesidad de Huidobro de sentirse distinto, de apartarse de una 'masa indeterminada', y es, además, la de un gusto propio por el ocultismo que le rondaba por aquellos años y al cual él nunca permitiría que le abandonara. (*Vanguardias* 256)

Cabe señalar que ya en el manifiesto «Total» (1933), Huidobro había apelado al sentido de la unidad, que es fundamental en las concepciones herméticas: «El mundo os vuelve las espaldas, poetas, porque vuestra lengua es demasiado diminuta, demasiado pegada a vuestro yo mezquino y más refinada que vuestros confites. Habéis perdido el sentido de la unidad, habéis olvidado el verbo creador» (*OO.CC.* 756). En la misma línea están las premisas número 2 y 14 que Huidobro presenta en la antología de 1935: «Por el poema el hombre se pone en contacto con el Universo, descubre el sentido de la unidad, se convierte en un pequeño Dios y crea su cosmos», y «Es preciso creer en el arte como en un acto mágico, el más puro tótem. Es el gran misterio. Es el secreto inexplicable».

De esta manera, el potencial creativo del ser humano que hace de sí su propia obra, a semejanza del poder creativo del cosmos, abre la puerta para el reencuentro entre experiencia poética y experiencia religiosa. Desde mi

⁸⁷ Tanto S. Vergara («Luis Buñuel y Vicente Huidobro: el objeto surreal y el objeto creado. Apuntes sobre dos textos de vanguardia») como Schopf interpretan el concepto de lo inorgánico de Bürger como lo no autónomo, es decir, lo no autotélico, en la medida en que la obra vanguardista presenta una falta de unidad, entendida como la clásica organización de principio, medio y fin, por lo cual no propende a un desarrollo necesario ni verosímil, ni tampoco sería expresión de una totalidad o de una visión unitaria.

perspectiva, ninguna filosofía de la época de la vanguardia permite más claramente este paso como la de lo «numinoso», propuesta por Rudolf Otto (1860-1937) a principios del siglo XX, influyendo en los escritores vanguardistas de una manera no atendida suficientemente hasta ahora por la crítica literaria⁸⁸.

Para Otto, el sentimiento de lo numinoso excluye los enunciados racionales que podemos atribuir a lo sagrado, es decir que lo numinoso pertenece al orden de lo irracional en la medida en que no podemos atribuirle predicados conceptuales⁸⁹:

Nous appelons «rationnel» dans l'idée du divin ce qui peut être clairement saisi par notre entendement et passer dans le domaine des concepts qui nous sont familiers et qui sont susceptibles de définition. Nous affirmons d'autre part qu'au dessous de ce domaine de pure clarté se trouve une obscure profondeur qui se dérobe, non pas à notre sentiment, mais à nos concepts et que pour cette raison nous appelons «L'irrationnel». (*Le sacré* 93)

Lo numinoso, entonces, se dirige hacia un objeto que es en sí incognoscible, por lo que constituye un «*mysterium tremendum*» y la emoción que le corresponde es la del asombro. «L'étonnement, au sens propre du mot, est un état d'âme qui tout d'abord appartient exclusivement au domaine du numineux et qui ne passe que sous une forme estompée et généralisée dans d'autres domaines où il devient la surprise» (45). Analógicamente, Otto relaciona este concepto con el de «estupor», que significa «l'étonnement qui paralyse». Para emplear el término que más le conviene, habría que usar el de «le tout autre» (*thateron, l'anyad, l'alienum*), lo que nos es extraño y nos desconcierta, lo que está absolutamente fuera del dominio de las cosas habituales. Por ello, dice Otto que el objeto realmente misterioso es inasible e

⁸⁸ Aparte de Pablo de Rokha, sólo Gonzalo Rojas, en sus comienzos ligado al grupo Mandrágora, ha confesado su deuda con lo numinoso de Otto.

⁸⁹ La génesis del concepto está explicada así: «Je forme pour cela le mot: le numineux. Si lumen a pu servir à former lumineux, de numen on peut former numineux» (*Le sacré* 21).

inconcebible, pero no solamente porque el conocimiento que de él podemos alcanzar tiene límites infranqueables, sino porque en este caso «je me heurte à quelque chose de ‘tout autre’, à une réalité qui, par sa nature et son essence, est incommensurable et devant laquelle je recule saisi de stupeur» (48).

Los elementos que conforman lo numinoso son, en primer lugar, el sentimiento del estado de criatura, es decir, el sentimiento de la criatura que se abisma en su propia nada («néant») y desaparece delante de lo que está por encima de toda criatura. Por ello, este sentimiento encierra una suerte de depreciación de sí mismo que se completa con un recogimiento («effacement») y un anonadamiento («anéantissement»). Este elemento es un efecto de un segundo sentimiento, el del espanto («l’effroi») que, sin duda, se refiere directamente a un objeto que existe fuera del yo, vale decir, por excelencia, el objeto numinoso. Para Otto, el concepto de *tremendum* se resume en el ideograma de la «inaccesibilidad absoluta», la que viene de su potencia o fuerza, en suma, de su «majestas». En este sentido, este sentimiento ante la majestad de lo numinoso forma la materia bruta de la «humildad» religiosa. El tercer elemento de lo numinoso es el de la energía, que se deja sentir de una manera particularmente viva en la «orgè», ‘la ira de Dios’, que hace experimentar un «pavor sagrado».

El elemento de «misterio» de lo numinoso se presenta bajo tres grados de evolución: lo sorprendente puro y simple, la paradoja y la antinomia. La antinomia, en tanto grado máximo de la paradoja, se liga a lo «antirrational», a formulaciones que no solamente son contrarias a la razón, a su leyes y normas, sino que «ne s’accordent pas entre elles et qui, portant sur le même objet, affirment des *opposita* et forment des antithèses qui semblent inconciliables et irréductibles» (51). De allí que lo numinoso produzca junto a la reacción más o menos repulsiva de lo *tremendum* en su unión con la *majestas*, una atracción que cautiva y fascina, y forma con el elemento repulsivo una extraña armonía de contrastes. Otto no duda en señalar que «lo fascinante» corresponde al elemento dionisiaco de la acción que ejerce en nosotros el *numen*, por ello es

que adquiere una traza hiperbólica que se encuentra claramente expresada en un sentimiento de «felicidad» o de éxtasis, cuyo máximo exponente es el misticismo.

Finalmente, la noción de lo «enorme» parece resumir todos los elementos de lo numinoso, tal como lo expresa Otto, pues lo «enorme» es ante todo lo perturbador, vale decir, lo numinoso: «Si l'on pénètre par le sentiment le sens fondamental du mot, il pourrait servir à exprimer assez exactement le numineux dans ses éléments du *mysterium*, du *tremendum*, de la *majestas*, de l'*augustum* et de l'*energicum* (le *fascinans* même y compris)» (70).

La forma en que los vanguardistas chilenos dejan ver el diálogo que entablan con las premisas de Otto, se percibe claramente en la ya citada polémica en torno a la antología de 1935. Importante resulta, entonces, recordar aquella antología que traduce un estado de la situación bastante explícito, y donde lo hermético se vincularía no sólo al problema de la ininteligibilidad, sino también a un tipo de «profundidad» y de «trascendencia» de orden metafísico. De no ser así, ¿a qué se refiere el miedo que confiesa Anguita en su «Irrupción de la antología», en 1973?: «Nos aferramos a Huidobro por temor. Temor por ejemplo a la naturaleza que estos versos de Neruda ejemplifican: '*como cenizas, como mares, poblándose, en la sumergida lentitud, en lo informe...*'. Nos defendimos con la frivolidad de una poesía que se preciaba de ser 'seca' y que rechazaba la emotividad como un vestido de romanticismo desdeñable» (*Antología 7*).

Lo interesante es que la concepción trascendente del arte, en la medida en que da a éste una dimensión cosmogónica que usurpa el lugar de la religión, estaba también presente en de Rokha -tal como se queja Huidobro- en momentos en que se publica la antología. Así, en su poética, de Rokha señala: «Arte y religión son contenidos paralelos. Porque el arte ordena el caos y lo expresa como cosmos; y la religión, que es VIVENCIA TREMENDA (Otto),

pavor numinoso, 'tremor', lo siente y lo vive como cosmos, irracionalmente [. . .]» (141).

Más adelante, de Rokha se referirá explícitamente a Pitágoras para explicar su propia visión poético-cósmica: «Parecía a Pitágoras el cuerpo, número del mundo, unidad y número del mundo; pues bien, raza, número del mundo» (142).

Asimismo, en el número 4 del «Canto de la fórmula estética», de Rokha dice:

Si un volumen, únicamente, un volumen agranda o empequeñece la astronomía del poema, incendiad el poema, no el volumen, degollad el poema porque no aguantó el desorden necesario a la colosal aritmética de lo pitagórico, lo geométrico, lo matemático, lo filosófico –en el teorema expresivo-inexpresable-; ¿sobre la forma? ¿Una forma? ¿Una ley? ¿Una voz? ¿Una luz? ¿Un régimen o un vértice? ¿Un ritmo índice adentro de la libertad numérica del arte? (175)

También en «Matemática del espíritu» desarrolla el tema de lo pitagórico en su sentido propio de coordinación, simetría y euritmia, pero también en los de abarcabilidad que llega a la postulación de un absoluto.

Pero lo pitagórico no está presente sólo en de Rokha. Véase cómo Neruda, en el poema de elocuente título, «Unidad», apela al mismo sistema de referencias: «Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,/ repitiendo su número, su señal idéntica» (260). A ello debe unirse el canto a la noche y a lo oscuro que tiene tantas expresiones en la poética nerudiana.

Elocuente más que nadie es Humberto Díaz Casanueva, en la estimación de que la poesía tiene un sentido religioso, sentido por el cual se aleja del juego y se aproxima a un arte «serio»: «La poesía es para mí, ante todo, una disciplina que tomo muy en serio y a la que concedo un valor arcano y casi religioso, que va más allá de su propio contorno estético. [. . .] En su trascendencia, tiene mucho que ver con la tragedia del conocimiento por el poder de revelación que se le entrevé» (283).

Respecto de Gabriela Mistral, otra de las figuras señeras de la poesía chilena -aunque no haya sido considerada en la mencionada antología-, ha sido Grínor Rojo quien últimamente ha desarrollado la vinculación entre la poeta y la Sociedad Teosófica⁹⁰, en el capítulo V de su *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*, a partir de varios datos que confirman tanto las lecturas teosóficas mistralianas, su acercamiento teórico y práctico a esta doctrina, sus escritos en revistas de orientación teosófica (*Nueva Luz*, en 1913 y 1914; y *Revista Teosófica Chilena*, en 1924), como su participación efectiva en tres grupos: la Sociedad Teosófica de Chile, con sede en Santiago, desde los años 1907 ó 1908, la logia «Destellos» de Antofagasta, en 1913, y la logia «Despertar» de La Serena en 1925. Sostiene Rojo que esta vinculación es más o menos intermitente y se mantiene vigente entre 1926 y 1929, y no dejará de reaparecer a principios de los años '50, los últimos de su vida.

La relación entre Gabriela Mistral y la Teosofía puede ser abordada haciendo notar que, por un lado, la Teosofía no está reñida con el cristianismo, y, por otro, el conocimiento de los «espíritus elementales» en esta doctrina no está lejos de una concepción de una naturaleza habitada por espíritus benéficos y malignos, concepción que, sin duda, tiene un lugar destacado en la cultura popular-campesina chilena⁹¹.

⁹⁰ Escuela fundada en 1875 por Henry Steel Olcott y por la ocultista rusa Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), quien fuera conocida como madame Blavatsky, y, que se instala en Estados Unidos primero, luego en India y definitivamente en Inglaterra. La doctrina de la Sociedad Teosófica encuentra su base en tradiciones ocultistas orientales y occidentales, y su principal postulado es que la naturaleza posee, además de lo perceptible, regiones y poderes secretos, cuyo conocimiento puede lograrse a través de una relación más íntima entre ser humano y naturaleza, lo que le dará al primero el conocimiento de los «espíritus elementales». La doctrina se encuentra reunida en la obra de Blavatsky, en la que destacan los libros *La doctrina secreta* e *Isis sin velo*. Tras la muerte de Blavatsky, la Sociedad Teosófica es continuada por Annie Besant (1847-1929), quien había ingresado a la Sociedad en 1889, pasando a dirigirla en 1907 (ver *supra*, Capítulo uno, nota 19).

⁹¹ En «El hermetismo en la poesía chilena», Leonidas Rubio explora el tema empezando el recorrido en Vicente Huidobro, siguiendo con los miembros de Mandrágora (Arenas, Cid, Cáceres, Gómez-Correa, G. Rojas), y terminando con Pablo de Rokha, Mafhud Massís, Anguita, Díaz Casanueva y Rosamel del Valle. El postulado central de este trabajo es que la cosmovisión hermética está presente en todos estos poetas y en algunos otros del mismo período histórico, en una reapropiación romántica que traza una línea de continuidad con la

En lo que respecta a Emar, ya me he referido al seguimiento que durante gran parte de su vida hizo del libro *La Iniciación* de Steiner (*supra*, Capítulo uno). Por cierto, lo que he destacado es la recurrencia de este libro, ya que entre las varias lecturas de Emar en el período 1928-1935 se encuentran textos de autores considerados clásicos del ocultismo, como Éliphas Lévi, de quien lee *La Science des Esprits* en 1929 e *Histoire de la magie* en 1935⁹²; Stanislas de Guaita, que lee en 1930 y 1934⁹³, y de Sâr Péladan, que lee en 1932 y en 1933⁹⁴ (Emar, *Diarios*, ms.).

Junto a estas lecturas, los temas de la trascendencia emariana, como los del cambio, el silencio y la sencillez, rondan no sólo la vida sino también toda la obra de Emar, pues de lo que se trata en ambas es de dejarse vivir en la dimensión espiritual con la mayor libertad posible de pensar y de pensarse, de investigar y de investigarse, de conocer y de conocerse, como si ambas fueran un ejercicio o un camino hacia «el otro lado», como le dice a su hija Carmen en carta del 16 de diciembre de 1955: «Creo que en una de mis primeras cartas a Panamá le decía que en mí se producía un cambio de fondo. Yo lo llamé ‘cambio’, era en realidad ‘un deseo de cambio’. Creo ahora que él ha llegado. Puedo sintetizarlo diciendo que es ‘una marcha hacia el otro lado’ [. . .]» (Brodsky, ed. *Cartas* 17).

La obra emariana sería vanguardista no sólo en relación a las innovaciones que aportó a la narrativa, sino y, sobre todo, porque la escritura adquiere en él un carácter único como materialización del principio de la organicidad del cosmos según los preceptos herméticos. En efecto, mentalismo

poesía hermética de todos los tiempos. Dentro de lo interesante de este artículo, me parece relevante destacar para el propósito de este capítulo, la lectura rosacruciana que hace L. Rubio del símbolo de la rosa en *Altazor* de Huidobro.

⁹² Éliphas Lévi, seudónimo del ocultista francés Alphonse-Louis Constant (1810-1875), quien fuera investigador de la *Kabbalah*.

⁹³ Stanislas de Guaita (1861-1897), ocultista francés que funda con Gerard Encausse (Papus) y Joséphin Péladan la Orden Cabalística de la Rosacruz en 1888.

⁹⁴ Sâr Péladan, seudónimo de Joséphin Péladan (1859-1918), místico-esteta católico que luego de separarse de la orientación rosacruciana de Papus organiza en 1892 el «Salón de la Rosacruz Estética».

(«el Todo es Mente; el universo es mental»), correspondencia («como arriba es abajo, como abajo es arriba»), vibración («nada está inmóvil; todo se mueve; todo vibra»), polarización («todo es doble, todo tiene dos polos»; «todas las paradojas pueden reconciliarse»), ritmo («todo fluye y refluye»; «todo se mueve como un péndulo»), causa y efecto («toda causa tiene su efecto; todo efecto tiene su causa»), y generación («todo tiene sus principios masculino y femenino»)⁹⁵ son los movimientos que ejecuta la obra emariana a través de la experimentación del narrador, quien traspasa a la obra sus propios movimientos emotivos.

No puede dejar de advertirse aquí la relación entre la poética emariana y la simbolista. Para Patricio Lizama («Emar y el deseo de otra esencia para la vida»), esta ligazón parece indiscutible, ya que afirma que

Al igual que los románticos alemanes y los poetas malditos, él tiene una concepción orgánica y simbolista del universo, tiene la sospecha de un trazado, una trama secreta que es necesario develar. Desde esta perspectiva, la Creación debe ser considerada como un conjunto de figuras por descifrar y por eso Emar ve en la naturaleza no una realidad existente por ella misma sino un depósito de analogías. El conocimiento del sentido verdadero de las cosas que se ofrecen a la observación directa, permite a algunos privilegiados introducirse, acceder a lo oculto y tener el presentimiento de la participación de todas las cosas entre sí, de su correspondencia y de su armonía fundamental.

«La analogía termina en silencio», dice Paz (*Los hijos* 114), hablando del libro que nunca escribió Mallarmé. El lenguaje se ha cristalizado en la metáfora del universo como libro, pero también se ha anulado, a partir de su impersonalización. Comparando la analogía en Dante y en los modernos, Paz sostiene que la de Dante reposa en una ontología, mientras que la de los modernos, en una combinatoria. De allí que, para Dante, el centro de la analogía haya sido un nudo y no un vacío, como lo fue para los modernos. Por

⁹⁵ Ver Tres Iniciados, *El Kybalión*. Puede verse también el comentario de estos principios en Helmut Gebelein. *Alquimia* 35-38.

eso es que Dante cree saber cuál es la clave para leer el libro del universo, esa clave es otro libro, el de las Sagradas Escrituras. Añade Paz que el poeta moderno cree saber precisamente lo contrario: el mundo es ilegible o, simplemente, no hay libro. «La negación, la crítica, la ironía, son también un saber, aunque de signo opuesto al de Dante. Un saber que no consiste en la contemplación de la alteridad en el seno de la unidad, sino en la visión de la ruptura de la unidad. Un saber abismal, irónico» (113).

Quizás el mundo no sea un libro, como dice Paz, pero entonces se puede crear un libro que tenga la apariencia del mundo. Es lo que hizo Emar con su *Umbral*. Recuérdese lo que señala Brodsky en «Habitar Umbral», donde esta novela aparece, para Emar, como una casa para «habitar fuera del mundo» o, en otras palabras, como su *imago mundi*, su pequeño cosmos viviente. Así también ve B. Rojas (*Vanguardias*) la metáfora del libro en lo que respecta a la novela *La próxima* de Huidobro.

Para Paz (*Los hijos*), el Simbolismo llegó a la paradoja final de la inexistencia del texto y del autor. El autor es el lenguaje, puesto que la poética de la analogía consistiría en concebir la escritura como una traducción de símbolos, traducción que -hay que añadir- vuelve a cifrar el universo. La escritura y la lectura concebidas como traducción llevan a la multiplicidad de autores, lo que equivale a la anulación del autor. Si el poema es el doble del universo, según la poética simbolista, el texto también desaparece en la multiplicidad.

La cuestión del universo como libro parece ser una estructura subyacente que se presenta en Emar a partir de la sobrecodificación del mundo. Recordemos que «el quilehue huele a distancias interplanetarias» («Maldito Gato»), las calles de la ciudad se configuran en relación con los deseos («El Perro Amaestrado»), el fundo La Cantera posee una marcada molestia («El fundo de La Cantera»), el verso «yo he visto un pájaro verde» sirve de fórmula para nombrar sensaciones de extrañeza y entusiasmo («El pájaro verde»). En efecto, la escritura hermética parece producir una semiosis ilimitada (Eco, *Les limites*

de l'interprétation), porque el mundo está poblado de significados que se expresan a través de signos proliferantes, mediante los cuales 'habla'. Lo que atañe al poeta y al artista es, como dice la teoría de las correspondencias, unir los hilos («El Perro Amaestrado»), de allí que el protagonista emariano se proyecte siempre como una imagen en perspectiva de un buscador y un descifrador de significados ocultos. En este sentido, el artista de la trama del universo es el escritor a la manera de un demiurgo. No es extraño, entonces, que queden 'cabos sueltos' en cada una de las obras emarianas o que éstos se desprendan y se desparramen en la página de la escritura, como el Cristo de Doré en la página de Dante (*Un año*), al igual que Emar personaje se resbala y desdibuja al final de la novela *Ayer*.

Ya en *Cavilaciones*, Emar se había referido a la obra como una forma que simboliza otro mundo:

El mundo del cual las artes son el símbolo es un mundo seguro que los artistas se afanan en interpretar y al cual se unen afinando, aguzando su sensibilidad. Entonces de ese mundo caen, se desprenden, como gotas, imágenes. En su caída se deforman. Aquel que las recibe más puras es aquel que usted oírá designar como un hombre de mucho talento. Y los demás, aunque sin recibir imágenes, «saben» la existencia de ese mundo y reconocen su imagen. Los demás artistas, bien entendido. Más de media humanidad no reconocerá ni sabrá nunca nada de este singular fenómeno. (260-261)

Ese mundo al que se acerca el artista y del cual la obra nos ofrece símbolos, es el mundo espiritual superior. En efecto, Emar es explícito al señalar que el ser humano vive en el plano material del ser (cuerpo físico) y que no ha desarrollado los planos espiritual (de la intuición) ni astral (del alma o sentimientos), los que puede alcanzar por dos vías, el arte y el ocultismo. El primero ofrece «absolutos humanos», es decir, individuales y a la medida de las posibilidades humanas (lo que Huidobro denomina «el sublime de bolsillo»), el segundo permite un estado de permanencia en un mundo suprasensible. En este mismo sentido, interpreto la expresión varias veces comentada por los críticos y

que se encuentra también en *Cavilaciones*, del deseo de ser de otro modo. El cotexto de la expresión muestra que Emar se refiere aquí a la naturaleza material del ser humano y a su deseo de trascenderla accediendo a lo espiritual: «Podría deducirse de ello que no somos la materia. Sería error. La somos, pues una cosa es ser y otra querer no ser y querer tender hacia otro fin... Toda vida heroica es ese querer no ser lo que somos» (224).

Todo lo anotado está en relación directa con el proceso iniciático tal como lo desarrollan los ocultistas, y especialmente Rudolf Steiner. En efecto, lo que se textualiza en *Diez* es la asunción de la tarea ocultista según la interpretación que hace Emar del método propuesto por Steiner, interpretación que dicta precisiones como la siguiente, donde es notorio que Emar quiebra en dos cada uno de los dos planos a los que se refiere, esto es, el sensitivo y el espiritual. Cito de nuevo de *Cavilaciones*: «Nosotros somos la Materia. La materia es azotada por el deseo. El deseo gobernado por el pensamiento. El pensamiento cobijado por el espíritu. Mas pocos hombres alcanzan al segundo maestro. Menos aun al tercero» (id.).

Debo señalar también que en el diálogo que sostiene el artista con Monsieur Bourgeois, Emar se refiere al hecho de encontrar un punto de comprensión sobre algo que se cristaliza en una forma, el arte, por ejemplo, a lo que agrega que si no se tiene la capacidad de penetrar en él sin definir, traducir o razonar es justamente porque se trata de aprehender sin mediación de lo explicativo. Por cierto, lo epifánico en su acepción más común de revelación, nos da la clave, pues de lo que se trata es de lograr que se produzca una súbita comprensión que cristaliza en una imagen.

En Emar, producir «el milagro de la unidad» tiene como correlato necesario la búsqueda de la totalidad. El proyecto cifrador-descifrador emariano, representado en la novela *Umbral*, implica pensar que, por un lado, escribir la historia de una vida no puede ser más que un proyecto totalizante. Por otro lado, este esfuerzo se revela como una tautología imposible: ¿cómo representar el total, sino con la vida misma? De allí que la obra se conciba

como apuntes marginales, como el precario ejercicio de un hombre que se encuentra en el umbral de una transubstanciación. Por ello, la obra de Emar era una obra total también en otro sentido, en el de presentarse como un camino de transformación iniciática del escritor.

Más específicamente, la negación de Emar a participar en el circuito de producción de objetos impresos se explica por una concepción de una obra total que debía ser correlato de la vida. En efecto, Emar consagró sus últimos 34 años a la escritura de su monumental novela *Umbral*⁹⁶, de 4134 páginas (en la apretada edición de la Biblioteca Nacional), que quedó inconclusa como correspondía a tamaño proyecto, dando así una coherencia máxima a su concepción de la obra-vida. Es la dialéctica entre vida y muerte que Braulio Arenas (Prólogo a *Umbral* 977) expresó en la idea de que Emar «escribía para matar el tiempo mientras el tiempo lo mataba».

El proceso escritural que lleva a una transubstanciación y al desarrollo de toda una metafísica especulativa en la obra de Emar es susceptible de ser cotejado con el de Huidobro y el de Borges. En los tres autores se repite la idea de reescribir el mundo a partir de una fantasía conjetural. Si Dios ha creado el mundo imperfectamente, el hombre puede competir con él en la creación de un nuevo orden, lo que va a implicar necesariamente una posición metafísica. El «soy desmesurado cósmico» que nos lanza como desafío el Altazor huidobriano muestra una singular preocupación por suplantarse a Dios por medio de un acto taumatúrgico de base humanista.

De cualquier manera, los tres autores mencionados construyen un universo que es espejo del universo, lo cual es otra forma de nombrar el principio analógico, la fórmula de Hermes Trismegisto, «como arriba es abajo y como abajo es arriba», y que permite, al menos, alcanzar un reflejo de la ansiada unidad y totalidad.

⁹⁶ Según Brodsky (Introducción. *Cartas*) Emar comienza la escritura de *Umbral* en 1942. Confróntese, sin embargo, con lo dicho en *supra*, Capítulo uno, nota 11).

La Gran Obra alquímica era en el sistema emariano una obra artística que recreaba «al espejo», como un pobre reflejo, la obra trascendente de un artista alquímico, aquel que está comprometido en su propia transubstanciación, tal como se entiende en hermetismo: «La mente, así como todos los metales y demás elementos, puede ser transmutada, de estado en estado, de grado en grado, de condición en condición, de polo a polo, de vibración en vibración. La verdadera transmutación hermética es una práctica, un método, un arte mental» (Tres iniciados, *El Kybalion* 33). El ser emariano es un yo en transmutación y en devenir figura del destino, única manera, al fin y al cabo, de triunfar sobre la mortalidad. Así funciona la «ironía» que corroe la estabilidad de la analogía en el caso de Emar. En este sentido, el autor en tanto escritor, no es más que el agente-buscador de la construcción de la Gran Obra, en la cual debe desaparecer. A ello se debe que el personaje emariano sea algunas veces un escritor que recrea para el lector una experiencia de transubstanciación. El narrador-escritor funciona como un espejo de Emar y, de hecho, lo repite.

«Al espejo del universo», Emar también concibe la ciudad de San Agustín de Tango, donde transcurre la acción de la mayoría de sus novelas. Esta ciudad, así como Santa María de Onetti y Macondo de García Márquez, constituye un cronotopos, espacio literario en el que inmanencia y trascendencia encuentran su síntesis⁹⁷.

La gran implicación que tiene el ‘juego de espejos’ que, de distinta manera, se da en los tres autores, es la de llevar a su máxima expresión el principio mimético del arte. Que esta aplicación esté reñida con las afirmaciones explícitas de los vanguardistas, sobre todo en Huidobro, no impide su existencia, porque, en última instancia, ¿qué significa la idea huidobriana de imitar el principio creador de la naturaleza y no sus obras? Esta es una formulación que ilumina el sentido profundo de la *mimesis* aristotélica,

⁹⁷ Todorov explica que el concepto de cronotopos no se refiere solamente a la organización del tiempo y del espacio, sino a la del mundo narrado, que, de hecho, puede ser él mismo un cronotopos, ya que tiempo y espacio son las categorías fundamentales de todo universo. Ver Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*.

pero que llega a los vanguardistas a través del descubrimiento de otras filosofías. Imitar la manera como Dios creó es la consecuencia más flagrante de la influencia del principio analógico y de la ley de correspondencias, pasando por la alquimia. Quizás Borges ya entreveía esta consecuencia cuando dijo que la historia universal no es más que «la historia de la diversa entonación de algunas metáforas» («La esfera de Pascal», *OO.CC.* 638) que todos contribuimos a entonar. Visto así, el arte no puede más que re-crear lo ya creado, «al espejo» del universo, como dijo Emar en «Maldito gato».

Por todo lo anterior, puede decirse que personalismo (Huidobro) o abolición del autor (Borges, Emar), así como construcción de un objeto-libro o su negación, corresponden al anverso y reverso de una misma idea de lo trascendente. Por ello, estas figuras no dejaron de corresponder a lo que Deleuze y Guattari llaman «livre-racine». Ciertamente, «le livre imite le monde», pero el sistema vanguardista es más complejo y se corresponde mejor con la «racine-fasciculée».

C'est dans cette dimension supplémentaire du pliage que l'unité continue son travail spirituel. C'est en ce sens que l'œuvre la plus résolument parcellaire peut être aussi bien présentée comme l'Œuvre totale ou le Grand Opus. [. . .] Le monde est devenu chaos, mais le livre reste image du monde, chaosmos-radicelle, au lieu de cosmos-racine. («Rhizome» 12).

De esta manera, la trascendencia dibuja en los vanguardistas hispanoamericanos figuras que convergen en una sola visión: una totalidad que no puede ser alcanzada más que por un ejercicio precario de re-creación y un absoluto de eternidad que no puede más que ser propuesto como conjetura. Este absoluto está corroído, relativizado, por la parodia y el humor. Obras arborescentes, sí; pero también, obras antilogocéntricas, que se dejan quebrar por la ironía, como si ellas mismas no se tomaran suficientemente en serio.

En este sentido, la conclusión de Mario Rodríguez en su artículo «Borges y Derridá», de que la obra borgeana soporta tanto una lectura logocéntrica como una antilogocéntrica podría definir toda la estética

vanguardista: junto a la afirmación de un sentido metafísico, la obra vanguardista concilia el juego verbal y la ironía que corroe la estabilidad del pensamiento analógico y metafísico. No es de extrañar, entonces, el anonadamiento de la crítica ante la obra emariana, porque cuando ésta no sabe qué decir puede actualizar aquello de «la república del irrespeto» que dijo Neruda («J.E», prólogo a *Diez*): «Yáñez, como quiera se llame de pila, no es, no quiere ser ni Yáñez ni de pila ni mucho menos Emar o Juan o Jean. No quiere ser. No quiere haber escrito lo que escribe. Está desesperado para siempre (Lo anterior, a la vista pero miope en *Diez*, lo estuvo en *Un año* y en *Ayer* [. . .])» (Uribe, Post Scriptum a *Diez*, 175).

Lo que ocurre es que la obra emariana es y no es cosmos-raíz; hay en ella algo irreductible a la genealogía, al libro, a la metafísica, al sentido. Los cambios de nombre de Emar a los que alude Uribe, su escribir como chileno, es decir, como hijo de abogado, su no querer haber escrito, su desesperación, son visiones que parecen tener su causa en la falta de genealogía, en el hecho de tener que someterlo a la misma pregunta de respuesta vacía, por impropia, que a sus personajes, ¿quién es Juan Emar? ¿de dónde viene? ¿adónde va? (ver supra, capítulo dos, página 149). Sólo sabemos que sus personajes se parecen a las máquinas de deseo de las que hablan Deleuze y Guattari, y que sus enunciados son tanto o más literales que el enunciado fantástico (Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*), pues son los deseos los que se literalizan, deviniendo animal en «Chuchezuma», agresión en «El pájaro verde», en «El perro amaestrado» y en «Pibesa»; sadomasoquismo en «Papusa» y en «El vicio del alcohol», y es siempre por rizoma que el deseo se mueve y se produce, dicen Deleuze y Guattari. Sabemos también, por *Cavilaciones*, que para Emar escribir se da entre «el placer de realizar» y el «dolor de desprenderse», de allí que su obra sea «entre», es decir, entre raíz y rizoma, entre placer y dolor, entre lo cómico y lo serio, entre lo simbolista y lo literal, entre lo iniciático y el más puro juego de armar la trama de los deseos.

En *Cavilaciones*, la identidad misma del sujeto que fue Emar está en cuestión, pues sólo podemos definirlo a partir de una búsqueda, tal como ocurre con sus personajes. Respecto de la configuración del yo, autoral y narrativo, no es ocioso recuperar aquí dos formulaciones. Primero, la que realiza Mónica Cragolini en su «Nietzsche- Huidobro-Aschenbach: azores fulminados por la altura», para referirse a Huidobro:

Hay quien dirá que queda el yo de Huidobro, creador-destructor, sin embargo este yo, que dice «yo» a cada momento, es poco menos que un «lugar de tránsito».

El yo de *Altazor*, antipoeta y mago, [. . .] es un yo señal, mera marca del pasaje de la lengua, indicación, déictico, lugar vacío.

Decía Keats que el poeta no tiene identidad, y el yo de *Altazor* es un «lugar de cruces»: por allí pasa la lengua y se rompe, por allí se crean nuevos sentidos. (rep. por Horacio Potel, *Nietzsche en castellano*, <http://nietzscheana.com.ar/textos.htm>, de *Confines* 3 (1996))

La segunda formulación es la que realiza Édouard Glissant en su *Introduction à une poétique du divers*, donde desarrolla el concepto de «créolisation» para nombrar una forma asistémica que caracterizaría la cultura actual, y que se define como una realización cultural compuesta de elementos heterogéneos relacionados de tal manera que su resultado es imprevisible, y donde la identidad misma de los sujetos en una «identidad-rizoma», es decir, «l'identité non plus comme racine unique mais comme racine allant à la rencontre d'autres racines» (23).

Las posibilidades de aplicabilidad de este concepto se observan plenamente en una de las secciones del libro de Glissant dedicada a una entrevista:

Robert Mélançon.- [. . .] J'ai noté au vol la définition que vous avez donnée de la créolisation, et je vais essayer de la citer avec exactitude et de ne pas vous trahir: «Les éléments hétérogènes les plus éloignés sont mis en présence et produisent un résultat imprévisible». Il me semble que la force et l'imprévisibilité du résultat tenaient à l'éloignement des éléments mis en présence. Il me semble que cela évoque irrésistiblement la

définition de l'image poétique par Breton-Reverdy, qui rapproche deux éléments aussi éloignés que possible l'un de l'autre et c'est de cet éloignement et du choc que naît quelque chose d'imprévisible qui s'appelle l'image. [. . .]

Édouard Glissant. -Absolument. Cela confirmerait que l'acte poétique est un élément de connaissance du réel. (26)

La definición de la imagen poética tal como la evocan los citados estudiosos, es coincidente palabra a palabra con la definición creada por Huidobro. Con todo, ni Breton-Reverdy ni Huidobro enfatizaron lo imprevisible del resultado, como lo hace Glissant, proporcionándonos así el mejor acercamiento a la naturaleza de la obra emariana: es lo imprevisible del resultado, esto es, la obra narrativa particular, lo que impide categorizarla de acuerdo a identidades unívocas, como lo serían lo fantástico, lo iniciático, cualquiera de las corrientes vanguardistas, e incluso, raíz o rizoma, porque lo imprevisible evoca y evade al mismo tiempo todos los nombres.

CAPÍTULO TRES

Diez: matriz pitagórica y euritmia poética

[. . .] la tâche de comprendre est une tâche illimitée-limitée par la résistance opposée par des énoncés ou des textes, et achevée par la réappropriation d'un sens susceptible d'être communiqué, tout à fait comme dans le dialogue se produit la mise en lumière d'une différence d'opinion ou d'un malentendu. (Gadamer, «L'herméneutique comme philosophie pratique», *Langage et vérité* 251)

Introducción

En este tercer capítulo, analizo la conformación y estructuración de *Diez*, de acuerdo al funcionamiento particular de una matriz pitagórica, así como a los temas y perspectivas que le dan sustento teórico y práctico a dicha estructuración, y que forman en conjunto un sistema poético emariano.

1. Las «razones del arte»: la máquina ocultista de Emar

En su «Juan Emar: nuestro Kafka, nuestro Michaux... y diferente a todos», de 1974, y en «Apuntes sobre Juan Emar», de 1977, Anguita acuñó la expresión «maquinaria matemática sensible que toca lo sobrenatural» y que se asemeja a las teorías de los conjuntos, para nombrar el sistema emariano que rige en *Diez*, contradiciendo, de hecho y explícitamente, la idea de Valente de que *Diez* tiene una modulación onírica. Con todo, y como reconoce el mismo Anguita, su aporte no es incompatible con los de Valente, a quien termina citando, parafraseando y completando como sigue:

Pero la observación más aguda que este crítico escribiera es aquella en que nos señala que Juan Emar construye un mundo de absolutos cerrados en sí y que conecta por medio de 'saltos' hasta referirlos todos al Uno, Dios.

La lógica emariana se las arregla para dibujar las líneas del trayecto y las de cada salto y por las que circula, pese a lo inusual del conjunto, una corriente de existencia que bien podría sustituir al circuito que normalmente suponemos que rige en el cosmos. («Juan Emar: nuestro Kafka, nuestro Michaux... y diferente a todos» 13)

En efecto, en «Juan Emar: Miltín 1934», escrito de 1972, Valente se había referido al «estilo de inventario» que caracteriza la prosa emariana para luego trascender esta definición llegando a la idea de que cada parte inventariada es presentada como si fuera un absoluto:

Entre una cosa y otra, el salto mortal. No hay relaciones; sólo hay absolutos [. . .] El hombre que se mueve en la sucesión del

tiempo y del espacio, entre fragmentos de realidad, debe esforzarse por describir relaciones, puentes, nexos discursivos, asociaciones. Pero el que ve las cosas como Juan Emar, en la percepción inefable de la unidad del ser, en esa intuición dichosa de los genios y los místicos y los locos, no necesita caer en los discursos de la racionalidad ni en el puente de las asociaciones. Cada objeto se le dará como totalidad. (7)

Años después, en 1981, Anguita publica una nota que titula «La mente en blanco», donde el poeta explora las posibilidades de acceso a un modo de conocimiento a través de la puesta ‘en blanco’ de la mente. Para Anguita, el único medio para lograrlo es la percepción de las cosas en su «mismidad», es decir, en tanto absolutos. Cita, entonces, el poema «La canción del huevo y del infinito» de Huidobro, y cita también el momento en que el personaje de la novela emariana *Ayer* intenta aprehender la entidad «gordo».

Si parece que nos hemos alejado demasiado de la ‘maquinaria matemático-sensible’ de Anguita al pasar por los «saltos» y los absolutos de Valente, y ahora de Anguita, se trata de un trayecto que permite estructurar un sistema emariano que tiene como partes constituyentes dichos momentos aparentemente desligados. Es, de hecho, la profunda unidad del sistema lo que permite que no haya incompatibilidad entre las lecturas de Anguita y Valente, y de Valente en relación a sí mismo, pues éste, un año antes de la publicación del texto citado, en 1971, se refiere a la visión del todo en Emar, visión que lo lleva a armar una «figura» de relaciones ocultas, idea que reafirma en 1991 en «Juan Emar, nuestro genio desconocido», cuando atribuye a Emar una clarividencia de orientación cósmica, es decir, aquella que le permite ver la figura que componen los elementos del cosmos y de este modo ubicarse en el reverso de la realidad.

Lo que ocurre es que entre las partes consideradas en sí, como entidades en las que se cumple tanto la unidad como la totalidad, y estas mismas partes consideradas como fragmentos, es decir, como entidades no autónomas, hay una corriente de vida («corriente de existencia», dice Anguita)

que se desplaza continuamente entre ellas, animándolas, de modo que cada entidad vale y funciona por sí misma, a la vez que simultáneamente ingresa en una figura de relaciones⁹⁸. Valente comprende bien la manera en que Emar trasciende la visión de una totalidad que no permite acceder a las partes o viceversa, para ofrecernos en una visión simultánea todo y parte, en un modo de percibir que, por cierto, se parece al de Dios. Pero se parece también a lo que -según Schuré- los pitagóricos llamaban «epifanía», visión total, «vista desde la altura», y cuyo aprendizaje reservaban para el iniciado en la etapa final de adepto (ver Schuré, *Orfeo, Pitágoras y Platón*)⁹⁹.

La expresión «corriente de vida» que acabo de utilizar es menos metafórica e impresionista de lo que parece. En efecto, ella designa la 'energía' emariana, en el dominio metafísico, pues este sistema es una ontología en la que confluyen aspectos físicos y metafísicos. Así, las entidades -absolutas o relativas- se constituyen en fuerzas que actúan una sobre otra a través de una determinada energía. En este sentido, debemos definir la 'energía emariana' como un impulso (movimiento) hacia la relación y la compensación, que se rige

⁹⁸ Valente está consciente de la relación que el lector puede hacer entre la figura emariana y la cortazariana. Para el crítico, la de Cortázar es una resolución más «literaria», esto es, artificiosa, que vital, adjetivo este último que se aplica con más propiedad a la 'figura' emariana. Por mi parte, no sólo concuerdo con Valente, sino que agregó que la 'figura' de Cortázar tiene un funcionamiento y un rendimiento técnico más efectivo que la de Emar, o quizás sea más justo decir más efectista, pues al haber sido explicitada tanto en escritos teóricos como literarios, la 'figura' de Cortázar se hace ineludible y, por lo tanto, perfectamente analizable. La 'figura' emariana es tácita y antidiscursiva. Para mí, si algún referente literario tiene la 'figura' emariana es, por un lado, la concepción del cosmos de Baudelaire y, por otro, la de Poe, expresada esta última en su ensayo poético *Eureka* (1848). En principio, baste señalar la comunidad de pensamiento -el hermetismo- en Poe, Baudelaire y Emar. En todo caso, no pretendo resolver aquí la 'coincidencia' de la figura emariana y la cortazariana. La idea de que, sin saberlo, formamos parte de figuras se encuentra presente desde el Simbolismo, pasando por la vanguardia, hasta lo real maravilloso de Carpentier (1949) y la obra de Cortázar: *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1958), *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963) y *62 modelos para armar* (1968), entre las principales en lo que respecta a la figura. Ver Silva-Cáceres, *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*.

⁹⁹ La palabra «epifanía» deriva de la latina *epiphania*, y ésta de la griega *epifaneia* (manifestación, revelación), donde el prefijo «epi» tiene el significado de «sobre, encima; a, hacia». Desde el punto de vista etimológico, que es el que usa Schuré, es posible, entonces, interpretar el concepto de epifanía como 'revelación desde arriba' o 'desde lo alto'. Debo al profesor de griego, Eduardo Risco, esta aclaración.

por leyes de atracción y de repulsión, y que, como la energía eléctrica, funciona por activación de polaridades. Esta energía, en tanto ‘corriente de vida’, genera en las entidades una atracción recíproca que las hace pasar de «fuerzas ociosas» (fuerzas «inocupadas», «Maldito gato» 55, 70; «glauca ociosidad», «Papusa» 101) a «fuerzas ocupadas», transformación que puede equipararse al paso de potencia a acto, y donde las ‘causas eficientes’ que concurren consisten básicamente en el poder de la energía misma, encarnada en una voluntad humana o suprahumana, pero siempre ‘viva’. Es la presencia de esta voluntad la que determina que el sistema emariano sea altamente entrópico, pues lo humano y lo vivo son de por sí imprevisibles¹⁰⁰. Por la misma razón, y dada la índole ‘polarizada’ de esta voluntad, no puede hablarse de movimientos centrípetos y centrífugos, pues aunque recurrentes movimientos de fuga se verifiquen en el sistema (ver *infra*, aquí mismo, apartado 2.3), lo que no hay en éste es un ‘centro’ unívoco, a no ser el de la conciencia difusa y multidireccional, lo que definitivamente termina por apartar este sistema del de Cortázar¹⁰¹.

Dada la relación entre ‘figura’ emariana y sistema constructivo, veamos el aporte que en 1996 realiza Varetto, en su «Emar, la tradición literaria y los otros a través de ‘Un Año’». Allí, Varetto presenta a Emar como un escritor que desarrolla, junto a una cara polemista, la de un paciente organizador y constructor, lo que se observa al descifrar la sistemática que rige

¹⁰⁰ En términos generales, la entropía puede definirse como un principio de desorden inserto en los sistemas. Por su parte, el concepto de «imprevisible» en este contexto, está ligado a la teoría del caos, según la cual dado un sistema determinista, los resultados de su realización adquieren formas impredecibles. Estos conceptos encuentran dos sugerentes complementos en el marco de mi lectura. El primero es que la realidad de la entropía estaría inscrita implícitamente en el pitagorismo, como explica Miguel Parra León -quien fuera presidente de la Academia de Ciencias Físicas, matemáticas y Naturales de Venezuela en 1965- en su *Pitágoras. Fundador de las ciencias matemáticas*, nota 11. El segundo es que dada la relevancia de lo impredecible en el concepto de creolización de Glissant, éste incorpora en sus explicaciones de la poética de la relación, el elemento ‘caos’, justamente a partir de la teoría del caos. Ver Glissant, *Poétique de la relation*.

¹⁰¹ La cuestión del ‘centro-cielo’ en la obra cortazariana ha sido ampliamente reconocida por la crítica. Específicamente respecto a los movimientos centrípetos y centrífugos, puede verse Mauricio Ostria, «La espiral de Cortázar», *Escritos de varia lección*. También se encuentra desarrollado aquí el tema de la ‘figura’ cortazariana.

su obra, de orden zodiacal, en el caso de *Un año*, pero en todos los casos, de orden numerológico pitagórico-platónico (de allí que el núcleo de esta matriz sea el número doce en *Un año* y la década en *Diez*). Aunque Varetto no explica el funcionamiento de esta matriz numerológica, justifica sus afirmaciones apoyándose en una de las «Notas de arte» emarianas en la que ponderando el Cubismo, Emar pone de manifiesto su interés por la numerología en su relación con la obra eurítmica. Varetto cita parte de la nota, y a continuación evoca la instrucción que Neruda nos dejara en su prólogo a *Diez*, la de que a Emar debemos descifrarlo, instrucción en la que el estudioso interpreta la intuición de Neruda respecto de la ley eurítmica que rige la obra de Emar.

Vale la pena volver a citar esa nota que se publica a fines de abril de 1923, titulada «Cubismo», y donde Emar se refiere al aporte que hizo Paul Cézanne a la pintura al incorporar los conceptos de equilibrio y construcción. A partir de allí, Emar procede a citar a algunos teóricos del movimiento, como a Maurice Raynal, quien compara la pintura cubista con la física moderna, ya que para ambas disciplinas lo que debe fijarse es una ley de las relaciones entre los elementos. El segundo teórico citado es Leonce Rosenberg, para quien el Cubismo tiende a lo constante y a lo absoluto, pues desdeña lo particular y la anécdota. La última cita es la más larga, completa y explícita en cuanto al aspecto que ahora reviso, la de Gino Severini, en la que éste parte definiendo el arte y la belleza como «el arte de la armonía». Para el autor, hay dos modos de realizar esta armonía, uno de los cuales consiste en la reconstrucción del universo «por la estética del número y por el espíritu», modo de realización que caracteriza el arte clásico. He aquí las conclusiones de Severini:

‘[. . .]

La obra de arte debe ser Eurítmica; es decir que cada uno de sus elementos debe estar ligado al todo por una relación constante que satisfaga ciertas leyes.

Esta armonía viviente podría llamarse: equilibrio de relaciones, pues así el equilibrio no es como hoy día se comprende: un resultado de igualdades o de simetrías, sino que resulta de una relación de números o de proporciones geométricas que constituyen una simetría por equivalentes.

Esta estética está de acuerdo con las leyes con que nuestro espíritu ha comprendido y explicado el universo desde Pitágoras y Platón. Por ello, sabemos que todo en la creación es rítmico según las leyes del número, y gracias a estas leyes únicamente, nos es permitido volver a crear, reconstruir equivalentes del equilibrio y de la armonía universales.

El fin de las artes puede ser definido así: reconstruir el universo según las mismas leyes que lo rigen'. (*Jean Emar. Notas 55*)

Es cierto que no es difícil verse inducido por esta nota a pensar, como Varetto, que Emar habría intentado «dar forma en la prosa, [. . .] narrativizar quizá, la teoría cubista de la obra de arte» (37). No obstante, prefiero ver el aspecto de la obra eurítmica en Emar como un hecho que tiene su desarrollo propio y particular, dado que, por un lado, es uno de los aspectos de naturaleza conceptual y práctica que forma parte del sistema narrativo emariano. De hecho, en la nota de arte del 16 de julio de 1924, titulada «Moi, je pense», Emar se refiere a la literatura en términos parecidos a los usados por los teóricos del Cubismo para referirse a la pintura. En esta nota, Emar está tratando el problema del utilitarismo de la literatura, respecto del cual señala que en lugar de usar la literatura, el escritor se dobliga a un ideal de medida, de proporción y de ritmo, lo que en definitiva «eleva» el espíritu de los lectores. Lo que Emar llama «un arte de las palabras» debe regirse por sus propias leyes, las que consisten en una «justa proporción, justa construcción» (*Jean Emar. Notas 121*). Más adelante, en la nota del 6 de agosto de 1924, «Al arte lo que es del arte», Emar reclama que el arte sea juzgado como se juzga una obra científica, por su «serenidad y exactitud», alegando que éstas son las «razones del arte» (127)¹⁰².

¹⁰² Hay que reconocer que no sólo la obra emariana sino también la de Huidobro es susceptible de ser interpretada a la luz de la teoría cubista, como lo demuestra para el caso de este último, Estrella Busto Ogden en su *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*. Se trata de una vía de análisis que tiene su propio rendimiento. A mí me interesa más investigar el sistema poético emariano en su valor intrínseco, que aun coincidiendo en algunos aspectos con otros sistemas, explica la singularidad de Emar en las letras nacionales y continentales, y esto incluso dentro del mismo movimiento vanguardista.

Por otro lado, el aspecto de lo eurítmico se relaciona directamente con una concepción mayor que atañe al ocultismo emariano, como se observa si se comienza a desentrañar este sistema partiendo de la revisión del manuscrito *Cavilaciones*, en el que la escritura aparece intrínsecamente vinculada a los modos de percibir y conocer, de entre los cuales el ocultismo y el arte se revelan como los más adecuados.

En efecto, Emar define la conciencia de un modo que pone de relieve por qué ella es el centro de sus relatos: «(Digo conciencia... mejor: modo de vida, punto en el infinito. Conciencia aquí es sinónimo de ese centro desde el cual florece la vida y desde el cual ella se aprecia. Pése la expresión)» (222). Si a ello agregamos la idea de que «el yo es infinito» y, por lo tanto, se compone de capas («cortezas») desde las cuales se participa en el mundo, a veces, con «afinación total» entre ellas, otras, en desarmonía, se comprende mejor el alcance de la definición emariana, en la que la conciencia es un punto en el infinito. El concepto de «afinación» es tributario de una concepción mayor sobre el fenómeno de la comprensión: «He llamado al hombre un receptor y al Universo un transmisor. Cuando hay afinidad entre ambos, hay comprensión. Un hombre debidamente desarrollado no irá recibiendo del Universo más que aquello con lo cual se afina. Y el progreso es normal. Pero la mayoría no procede así. Produciendo una desafinación contemplan el Universo» (219). Emar completa esta idea con la convicción de que si la vida no puede definirse es porque ella es cuestión de «afinidad momentánea» y no permanente, convicción que se extiende al concepto de realidad: «Aquella parte de la Naturaleza o de nosotros mismos con que estemos en perfecta afinación nos aparecerá con esa presencia a la que llamamos 'realidad'» (id.).

Tal como se desarrollan estas ideas en el texto mencionado, el concepto de «afinidad» resulta análogo al de «correspondencias» (ver *supra*, Capítulo dos), se incorpora a la concepción de la comprensión como modo cabal de conocimiento y de participación en la vida, al del equilibrio de un conglomerado de fuerzas actuantes y al de absoluto. Veamos la primera

relación por la cual la afinación comprende la ley de correspondencias: «Existen estas afinidades en cualquier mundo. A cada instante estamos solicitados por ellas, mas son tan pocas las veces que nos detenemos antes estos sutiles llamados» (201). Esto equivale a decir que el universo es una máquina de señales que el ser humano recepciona y dota de significados¹⁰³.

La forma en que la percepción de las afinidades se vuelve un imperativo de investigación sobre la realidad -porque recuérdese que la realidad no sería más que esa afinación momentánea- se observa más adelante en el texto: «Yo encuentro más curioso impedir que se explaye, recogerla y examinarla siempre con esa insistente curiosidad. Tal vez hago mal» (202). A partir de allí Emar desarrolla la diferencia entre sentir y comprender; el uno, dependiente de la sensación y el otro, del pensamiento. Reconoce su primera atracción, o, como él dice, «curiosidad» hacia la primera y su constante preocupación por el segundo. En esto, Emar está muy cerca del método de iniciación de Steiner, que es explícito en la importancia del desarrollo del pensamiento por sobre el del plano sensitivo. Es más, cuando Emar se explaya en sus experiencias con lo que él mismo llama «excitantes de los sentidos» se acerca notoriamente al momento en que Steiner se refiere a los peligros de un proceso de experimentación mal conducido, pues en un extremo se encuentra el riesgo de debilitar los sentidos sin alcanzar su control mediante las fuerzas del pensamiento, y en el otro, el de caer en la tentación del mal, peligro este último que para ambos escritores resultaba casi inherente a una errada -o errática- conducción del proceso de conocimiento.

Recordemos que en *La iniciación*, Steiner señala que una de las condiciones que debe presentar el discípulo es el sentimiento que permite desarrollar una vida interior y alejarse progresivamente de las impresiones que el mundo exterior causa, ya que «es necesario haber aprendido a vivir

¹⁰³ En la misma línea de pensamiento están los versos de Huidobro y de Martí, respectivamente: «El universo / es más claro que mi espejo» («El hombre alegre», *El espejo de agua*); «el universo / habla mejor que el hombre» («Dos patrias», *Flores del destierro*). Con estos versos de Martí, Paz sintetiza el significado de la analogía. Ver Paz, *Los hijos* 142.

íntimamente los propios sentimientos y representaciones para poder establecer relaciones substanciales con el mundo exterior» (13). Steiner se refiere al sentimiento de goce que se encuentra en el desarrollo de estas impresiones internas, frente a lo que precisa: «Aquel que sólo quiere gozar de múltiples sensaciones, embota su poder cognoscitivo. En cambio quien, después del goce, permite que éste le revele algo, fomenta y educa su poder cognoscitivo» (14).

La importancia de estos aspectos para comprender de qué modo y hasta qué punto el trabajo emariano con la escritura se concibe como un proceso cognoscitivo sobre sí mismo y sobre la realidad, entendida en los relativos términos ya explicitados, se percibe mejor si unimos este desarrollo al de los cuentos emarianos. Al leer los cuentos en su conjunto, se observa que la experimentación del protagonista se centra en tres de los aspectos principales que combate el método de iniciación propuesto por Steiner: los deseos, el miedo, y la presencia del azar y la arbitrariedad en la cadena de pensamientos. En su aspecto positivo, tanto Emar como Steiner enfatizan el logro del equilibrio y del control sobre las fuerzas del pensar, del sentir y del querer. Los conceptos expuestos hasta aquí (los planos sensitivo, del sentimiento y del pensamiento; la búsqueda del placer y el peligro de acceder al mal) encuentran un desarrollo en el plano temático de los cuentos emarianos.

Revisemos ahora el fragmento del cuento en el que el problema de la comprensión aparece más nítidamente, «Maldito gato». Se trata de un comprender que se expresa como un «saber con fervor» y que en otros momentos del texto se asemeja también nítidamente a aquella exclamación del protagonista de «La escritura del dios» de Borges (*OO.CC.* 599): «¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir!», porque ambos personajes consideran el comprender como un proceso por el cual se conoce la figura total -de causas y consecuencias en el texto borgeano- en que se participa como elemento. En ambos textos también, esta comprensión total se acerca a una experiencia de unión con la divinidad. Cito al protagonista de «Maldito gato»: «me contenté, sin percibir nada, con saber, con estar cierto -y con estarlo lleno

de un fervor, como jamás ningún ser ha sentido al unirse a un Dios cualquiera-, con estar cierto que todo, TODO, había vacilado, vacilaba en aquel momento, se equilibraba de nuevo, de nuevo se amarraba y de nuevo seguía, ajustado ligeramente de otro modo» (*Diez* 66).

Como aparece claro en la cita, la comprensión está ligada estrechamente a la noción de equilibrio, base del sistema emariano. Explícito es Emar en *Cavilaciones*:

Comprender lo entiendo en el sentido de poder crear ciertas relaciones y analogías entre lo que es objeto de observación y otros hechos o cosas, otros elementos en suma, de modo que lo observado no quede en aislamiento sino que pase a formar parte de un total equilibrio y que este total tenga además un equilibrio con la persona que observa, tenga, pues, una razón de ser. Así, ante todo un punto, una materia que se conoce; luego tejer los hilos que las unen a tantos puntos como haya necesidad para que todos unidos formen un concepto global por lo menos 'posible'. Que este total sea grande o pequeño, sea en su realidad verdadero o falso, ya es otra cuestión, con tal que por lo menos – repito- esté en armonía con la persona que observa, con su temperamento, sus designios y la extensión que desee o pueda abarcar. (207-208)

La última afirmación nos lleva al tema de lo que Emar llamaba -consciente de su estatuto deficitario- «un absoluto humano», es decir, un absoluto construido desde facultades humanas. La explicación sobre este absoluto que da el protagonista de «Maldito gato» trae reminiscencias del «hecho creado» y del «sublime de bolsillo» de Huidobro (*Ver supra*, Capítulo dos, p. 174):

Desde aquel momento había algo más en el Universo, una formación más, un reflejo, un espejo. Pero aquí, entiéndaseme bien, la palabra «espejo» puede inducir a error. La empleo porque allí en el embudo se reflejaba otro, el Todo. Pero no sólo se reflejaba; también se reproducía. Digamos claramente: se repetía. Era un nuevo total, idénticamente equilibrado como el gran total. Chiquito, ínfimo, raquítrico, miserable... ¡todo lo que se quiera! pero era un total. (*Diez* 55-56)

Para comprender cabalmente este nuevo concepto es necesario entrar en el problema del absoluto y de la relatividad. Emar está consciente de que puestos en relación al todo (Dios), los seres humanos nos encontramos en el dominio de lo relativo, pero salvada esta distancia, es posible concebir la relatividad misma como algo que aun estando en transformación continua, fije al mismo tiempo

la ley absoluta para 'cada caso', ley que pasa a ser relativa en otro caso [. . .].

Y estas leyes forman como un manajo concéntrico, siendo las menores englobadas por mayores, las que a su vez se engloban y se ajustan a otras mayores que las comprenden hasta llegar así a la última o Absoluto en el sentido del Uno. [. . .]

En resumen: Todo es relativo y esta relatividad emana del Absoluto y es en cada caso y en todos ellos lo absoluto. (*Cavilaciones* 229-230, 233, 234)

Más específicamente, el 'absoluto humano' es «la ley que rige la relación entre dos o más cosas», cuyo modo de relación superior es «la adaptación máxima a las leyes que forman en esas cosas, usándolas (las leyes) en la expresión más simple y pura que de ellas pueda hacerse o eliminando toda otra ley que no sea absolutamente necesaria para la creación de esa relación. [. . .] Las matemáticas, y la física y química teóricas realizan ese absoluto humano [. . .]» (*Cavilaciones* 235). Poco más adelante, Emar extiende esta facultad de producir absolutos humanos al arte, a todas las actividades humanas y a la naturaleza entera. Esta facultad, llevada a su máximo desarrollo, produce lo que en arte se conoce como los clásicos, es decir, aquellas obras que no son superadas porque realizaron el absoluto en que la afinidad de los elementos que la componen es total, o, en palabras de Emar, «cuando ha estado más de acuerdo consigo mismo» (238). Para Emar se trataría aquí del funcionamiento de las «matemáticas del arte», esto es, el modo perfecto de relación que podría ser «matemáticamente definido si tuviéramos el conocimiento exacto de las leyes de la sensibilidad humana» (236).

A mi parecer, este ambicioso y quizás imposible proyecto es lo que Emar intenta llevar a prácticas posibles en su *Diez*, cerrando así uno de los ciclos de su narrativa, proyecto que retoma inconclusivamente en *Umbral*, en aspectos de los que me sirvo en este capítulo.

No se equivocaba Anguita en su concepto de lo matemático-sensible ni Emar en buscar las fuentes en la iniciación ocultista, pues los discípulos de Hermes saben que iniciarse implica concebir la vida como un proceso de aprendizaje para descubrir «la secreta unidad de todas las cosas» (*Tabla de Esmeralda*), a partir de una teoría del conocimiento, según la cual de los tres modos de conocer que se han experimentado, el sensorial, el introspectivo y el intuitivo -que equivalen a lo que Wilber denomina como el ojo del cuerpo, el de la mente y el del espíritu-, sólo el último permitiría acceder a verdades de orden superior. Por ello, lo que distingue al iniciado de alguien que no lo es, es particularmente un modo distinto de percibir y comprender la realidad, la que ahora aparece como una unidad, cuyo entramado secreto de correspondencias debe descubrirse, de allí que la «analogía» aparezca también como un método de conocimiento.

Una síntesis apropiada de lo que debe entenderse como «ciencia oculta», es la que proporciona Joséphin Péladan en su «Anfiteatro de las ciencias muertas», *El ocultismo católico*.

Lo oculto es por excelencia la ciencia de las relaciones, y moralmente, la de las responsabilidades.

La magia es la puesta en práctica de lo oculto.

Lo oculto es no tal o cual doctrina [...] sino un método de prueba aplicable a toda doctrina, y al que se llama analogía.

La analogía procede de lo conocido a lo desconocido, del cuerpo al alma, del fenómeno al nómeno, del hombre al mundo y del mundo a Dios [...] (citado por Kanters y Amadou. *Antología del ocultismo* 278).

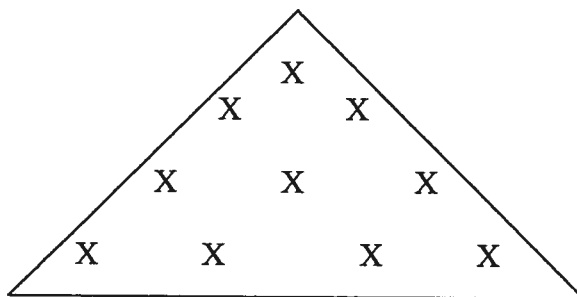
La cita no sólo sintetiza adecuadamente el concepto de ocultismo, sino también en qué consiste el ocultismo de la obra emariana. Emar creó una teoría de las relaciones a través de toda su obra, siguiendo un método analógico-

matemático, que se expresa en el plano del relato en la causalidad mágica¹⁰⁴, mientras sus cuentos exploran el plano moral de las responsabilidades ligadas a dicha teoría. Este último plano se expresa con los sustantivos «deber» y «responsabilidad», como iré mostrando en el desarrollo de este capítulo.

2. *Diez*: matriz pitagórica

Evidentemente, el acuerdo de la crítica respecto de la presencia de una matriz pitagórica en *Diez*, parte de la clave que Emar dejara en el título y subtítulo de su libro, pues «Diez» es el resultado aritmético de la suma de las cuatro secciones que lo componen, así como, en tanto década, equivale a la *tetrakthys* (tétrada) con que Pitágoras sintetizó la ley del número que rige el cosmos: $1+2+3+4=10$. Los pitagóricos representaban la *tetrakthys* por medio de un triángulo en el que se ubicaban las diferentes posiciones numéricas:

Figura uno

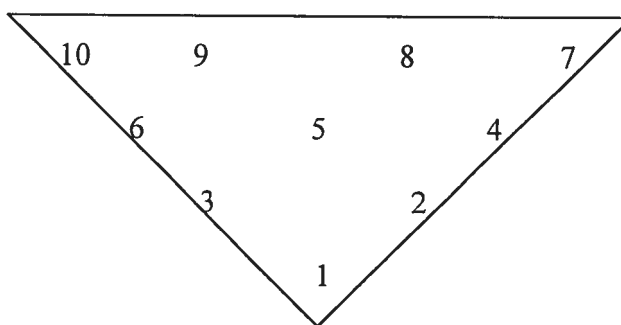


Como se advierte a primera vista, Emar invierte la *tetrakthys* en un afán de subrayar el mecanismo reversible de la suma que conduce a la totalidad, al componer su libro según una ordenación decreciente: $4+3+2+1$.

¹⁰⁴ El concepto fue acuñado por Borges, en su «El arte narrativo y la magia» (*Discusión*). Reinterpretando a Frazer (*La rama dorada*), quien determinó que la 'razón' mágica se rige por la ley de la simpatía, que postula una relación entre cosas distantes, ya sea por semejanza de forma -magia imitativa-, ya sea por su cercanía en el tiempo y en el espacio -magia contagiosa-, Borges sostiene que la causalidad narrativa puede regirse por dicha ley, vale decir, por la asociación mágico-simpática de hechos distantes.

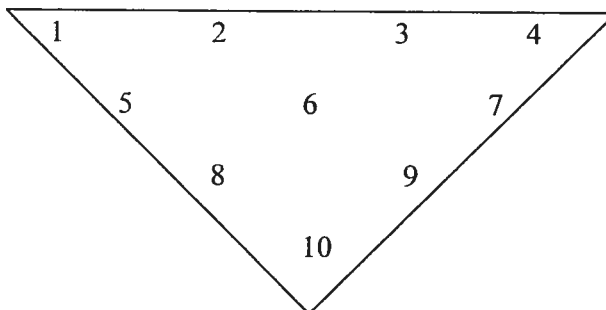
En un trabajo de 1998, Natalia García (ver *supra*, Capítulo uno) intentó explicar la matriz pitagórica en *Diez*, con resultados insatisfactorios, ya que se situó en un punto de vista externo, es decir, considerando el número, pero no la posición, que ocupa cada cuento en el conjunto de los diez textos. Consciente de la inversión de la tétrada en la que incurre Emar, García invierte a su vez el orden de los cuentos en un triángulo ya invertido, lo que a mi parecer la induce a error. La siguiente es la figura que propone García, donde los números representan los cuentos de *Diez*, según el lugar que ocupan en el libro:

Figura dos



Mi propuesta conserva el número y la posición de cada cuento, respetando la estructura del libro, donde los cuentos agrupados del uno al cuatro conforman una sola sección y, por ello, se relacionan horizontalmente, de la misma manera que ocurre con los cuentos numerados del cinco al siete y del ocho al nueve:

Figura tres



Como espero poder demostrar, el mecanismo que actualiza la matriz pitagórica en *Diez* es interno y, por lo tanto, afecta la conformación de cada cuento en particular, así como las relaciones entre uno y otro, y entre éstos y el conjunto.

Pienso que en la inversión de la *tetrakthys* había otra clave de lectura, aquella que nos permite acceder a la matriz pitagórica de sentido del libro, invirtiendo el orden dado en éste, es decir, restituyendo la *tetrakthys*. En efecto, al leer el último cuento, «El vicio del alcohol», como si fuera un texto ordenador, matriz él mismo de los nueve cuentos restantes, no sólo se ordena la *tetrakthys*, sino que se explica la articulación pitagórica y se configura un sentido modélico o matricial para todos los cuentos.

«El vicio del alcohol», único exponente de la sección «Un Vicio», pone en escena un proceso de pensamiento creativo de rasgos muy particulares, ya que se trata de un recorrido por distintas tesis, experimentaciones y manipulaciones de su posibilidad de realización en un esquema. Visto dentro de la serie, llama la atención lo estacionario de la situación del protagonista, pues no hay aquí desplazamiento físico (sólo comparable en este aspecto a «Papusa», cuento número cinco), sino por el ámbito de la conciencia que imagina y elabora. Diríamos que el cuento desarrolla la experiencia de una ‘aventura’ imaginativa que se complace en sí misma. De esta manera, el cuento cierra (o abre) bien el volumen de las diez experiencias.

El proceso mental y experimental al que me refiero tiene como objetivo desmontar el absurdo de la organización de lo relativo a la sexualidad, para lo cual el protagonista construye un esquema organizativo que cumple la función de ‘absoluto humano’, vale decir, se trata de oponer a un absurdo macroestructural, entendido como un absoluto, un ‘absoluto humano’ que pudiendo, a su vez, constituir un absurdo personal, contrarreste y equilibre el mundo. El carácter absoluto del primero, se comprende por la formulación del personaje: «Consideré también altamente absurdo cómo están organizadas sobre esta Tierra las cuestiones del sexo» (165).

Mediante el uso de una lógica combinatoria subjetiva, el narrador propone una relación entre la abstención del vicio del alcohol y una organización de lo que él llama «las cuestiones del sexo». Los mediatizadores de esta solución al problema son, por un lado, un muchacho con un gran sombrero y, por otro, «un obispo vestido de verde de los pantanos sosegados» (166). La validación de la función que ambas figuras pueden cumplir en la obtención del bien que se aspira a lograr, esto es, la supresión del vicio del alcohol, se produce por la introducción de otra mediación, la «construcción simbólica», que expone los males que trae consigo la ingestión alcohólica. La función de las figuras del muchacho y del obispo se comprende en su relación con la figura mayor de la «construcción simbólica», ya que su sola presencia allí actualiza un discurso tipo moral-burgués gracias al cual el vicio del alcohol será suprimido de las prácticas sociales en uso.

La verdad, desde la perspectiva del texto, lo único que puede afirmarse sobre la relación entre la supresión del alcohol y la organización de lo relativo al sexo, se refiere a una premisa implícita, cual es que la ingestión de alcohol produce el brote de un sentimiento de compasión que sería, en última instancia, el que no permite que en la cuestión del sexo se valide la práctica de atar y azotar a las muchachas desnudas.

En efecto, al analizar la «construcción simbólica», se percibe que cada tipo de alcohol produce la compasión por algún tipo de vida en la Tierra. A

medida que se asciende en el grado alcohólico del licor, se accede a una compasión que asciende en la escala de los seres; así, el alcohol puro afecta al animal superior, el hombre; el whisky, al animal intermedio; el pisco, al animal inferior; el vino, a los vegetales, y la cerveza a los minerales. La ingestión de agua, en cambio, «agua inocente y celeste» (170), enviada por El Sumo Hacedor, no produce ninguna compasión y, como en un acto mágico, permite la aparición de Pibesa, que se dejará atar y azotar, como quiere el narrador.

Ahora bien, si se observa cómo cada botella se apoya entre sí, de modo que completa su significado a partir de su relación con el total, del mismo modo que la araña suspendida completa a la rosa que se yergue sobre el cajón de botellas, se comprende que la construcción esté concebida como un aparato de relaciones físicas que otorga unidad y equilibrio al conjunto. Podría decirse que mientras los componentes de la construcción aparezcan como entes aislados se constituyen en una «fuerza ociosa» hasta que entran en una figura, donde se ocupan en complementar y equilibrar, de allí que la construcción simbólica se convierta en un mecanismo que trascendiendo el cuento «El vicio del alcohol» se presente en todos los cuentos como representación de la euritmia poética con la que se configura *Diez*.

En última instancia, la construcción simbólica es una síntesis objetal, una máquina pitagórico-eurítmica, que se ofrece como espacio de articulación de las fuerzas dispersas que han quedado en el texto, transformándolas en fuerzas activamente articuladas.

El modo preciso de esta articulación puede ser explicado de la manera siguiente. En una primera secuencia, el narrador protagonista oye el «grito ronco de una mujer que gozaba» (165) y al reloj detenerse (esperando la luna y a ésta detenida mirando unos perros); luego, canta y oye su canto. Estas dos acciones, sólo una de las cuales es activa (cantar), se completan con una tercera, la de considerar que las cuestiones del sexo están organizadas de manera absurda, pues todas las muchachas hermosas deberían estar desnudas, tendidas de espaldas con los muslos abiertos y atadas con cadenas para que se las

podiera azotar sin piedad. La causalidad mágica relaciona estas tres acciones por medio de la contigüidad espacial en el plano de la conciencia del personaje, de donde se sigue que son la primera y la última acciones, esto es, oír «el grito ronco de una mujer que gozaba» y «considerar» las que se enlazan de acuerdo a una causalidad lógica.

A partir de ese momento, el protagonista enuncia que las cuestiones del sexo no tienen, en realidad, organización alguna, y que esto ocurrirá así hasta que las estrellas no nos expliquen la distancia entre ellas y los obispos no vistan de verde, vale decir, hasta un futuro que no puede preverse, pues sus condiciones de posibilidad no están dadas. Luego agregará que el problema de la organización de lo relativo al sexo encontraría una rápida solución si nos fuera dado experimentar placer al hacer el amor con una tira de terciopelo, lo que coloca esta solución en el mismo estatuto de realidad imposible que las expresiones anteriores.

El personaje emprende la tarea de luchar contra el vicio del alcohol, y nótese que esta lucha debe comenzar «antes» de que deje de oírse el grito ronco de la mujer que goza, grito que al extender su alcance más allá del ámbito en que encuentra su sentido, produce en el nuevo espacio, la habitación del protagonista, un perturbador desequilibrio de fuerzas. Desde este punto de vista, no es extraño que el personaje comience ahora a preparar la «construcción simbólica» que junto con enfrentarse a otro problema irresuelto, deducimos, el vicio del alcohol, dará un soporte figurativo al grito de la mujer, fuerza ociosa y dispersa.

Para comprender este sistema, es necesario recordar que el personaje ya nos ha expuesto las relaciones que él advierte entre las estrellas, las muchachas desnudas y los obispos, relación que califica de «indiscutible», y cuya argumentación comprende no pocas falacias. A pesar de ello, no cuesta mucho darse cuenta de que esta figura de tres miembros incorpora un elemento cósmico-activo, desde el punto de vista hermético (las estrellas), un sujeto (el obispo) y un objeto (la muchacha desnuda).

La construcción simbólica, por su parte, se compone básicamente de tres elementos: un cajón de madera, que contiene diez botellas de alcohol; una rosa artificial y una tarántula. Ahora bien, para que la construcción tenga un alcance social, debe ser colocada en una plaza pública (cuarto factor), y un muchacho con un gran sombrero, «un sombrero planetario» (166), debe situarse detrás del cajón (factores quinto y sexto). Ahora el protagonista procede a beber de cada una de las botellas sucesivamente, luego de lo cual «apareció» Pibesa (séptimo factor), quien se deja azotar por el protagonista (octavo factor) con un látigo de cuero de potro (noveno factor). Es entonces cuando el «grito ronco de la mujer que gozaba» es evocado y actualizado por el grito de Pibesa, que lo disuelve y lo continúa, vale decir, se integra un décimo factor, el propio grito de Pibesa.

Tres precisiones debo hacer aquí. En primer lugar, cada factor encuentra un sentido particular de acuerdo a la caracterización y funcionalidad que les atribuye el narrador, de forma que éste representa el sujeto agente; Pibesa, el objeto paciente; el látigo, el objeto-instrumento; el muchacho, el sujeto activo; el sombrero «planetario», el elemento cósmico; la plaza, el factor social; el cajón con las botellas, el factor moral (vicio); la rosa artificial y la tarántula, el factor filosófico (la verdad «falsa» y la «negra» verdad, respectivamente), y el grito de la mujer, el factor emotivo (placer).

En segundo lugar, este último factor encuentra una de sus determinantes en el sistema emariano de acuerdo a cómo es tratado en el método de Steiner. Altamente significativo me parece el hecho de que ya en la etapa de probación, la primera, Steiner enseñe a disciplinar el «oído espiritual» que permite al discípulo orientarse en el mundo de los sonidos. Este disciplinamiento consiste en aprender a distinguir los sonidos que emiten las cosas inanimadas de las que producen los seres vivos. Steiner reserva para éstos sólo dos tipos de sonidos que equivalen cada uno a un sentimiento: el de placer y el de dolor. El iniciando debe atender a la información que este sonido le envía y unir su sentimiento al dolor o al placer que el sonido le revela,

sobreponiéndose a lo que para él significa. El discípulo aprenderá a vibrar al unísono con este ser que así se le manifiesta, de manera que lo que antes era sonido incoherente se vaya convirtiendo en un lenguaje de la naturaleza. El enunciado «el grito ronco de una mujer que gozaba» parece estar en la línea de este tipo de ejercitaciones.

Finalmente, debe tenerse en cuenta que la configuración gradual de la construcción implica que algunos factores de funcionalidad parcial entren en el entramado de fuerzas, de allí que la composición numérica no sea impecable desde el punto de vista de la lógica racional, sino desde la lógica intrínseca del sistema, que es analógica y funciona por equivalencias. En efecto, el factor placer, que es actualizado por el grito de la mujer, es la primera fuerza que debe ser equilibrada, para lo cual el narrador introduce en su discurso la primera figura de tres, formada por las estrellas, las muchachas y el obispo, la que junto al grito viene a conformar la primera figura de cuatro. Pronto desaparece la funcionalidad de los tres acompañantes, pues el personaje hace entrar la tira de terciopelo, la que completa en una díada el grito de la mujer al incorporarse como objeto de placer, es decir, sustituyendo a las muchachas desnudas. Baste esto para mostrar las operaciones de reducción, ampliación y sustitución que van constituyendo gradualmente la figura. Pero también el narrador da muestras de una actividad separadora que permite detallar y asignar un número diferente a los factores complejos. Aunque no sea precisamente en «El vicio del alcohol» donde esta actividad encuentre su desarrollo, veamos que sería posible separar el cajón de las botellas, con lo cual la unidad de este factor se compondría de una dualidad, del mismo modo que ocurriría si se separara a Pibesa de sus dos taconcitos negrirrojos.

Este patrón que asigna un número equívoco a cada entidad se resuelve, en última instancia, en la ‘construcción simbólica’, manifestación de una mónada que contiene la unidad junto con el dualismo, la trilogía y la tétrada. En efecto, la construcción es una, pero se conforma de escenas, aquella en que el joven con sombrero exhorta a huir del alcohol (escena que se

compone de seis elementos que pueden dividirse en dos pares de tres: la rosa, la tarántula y el cajón, por un lado, y el muchacho, el sombrero y la plaza, por otro) y aquella en que el protagonista azota a Pibesa, escena compuesta de cuatro factores: el narrador (sujeto agente), Pibesa, el látigo y el grito de goce.

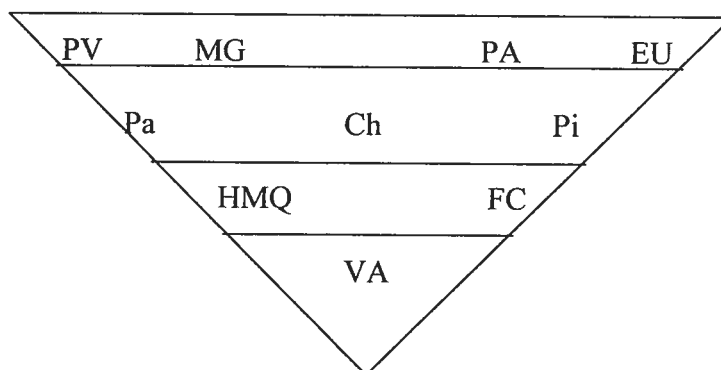
Si nos preguntamos, por último, de qué manera se equilibran una escena con la otra, parece claro que mientras el personaje se entretiene en azotar a la mujer, es decir, ocupa su fuerza de placer en un acto incompasivo, lo que equivale a poner en circulación una fuerza del mal, para que esto ocurra sin provocar un desequilibrio en la configuración cósmica, es necesario que el muchacho se ocupe en combatir el vicio del alcohol, constituyéndose así en fuerza activa del bien. Es cierto que una y otra moral no son equivalentes en sentido estricto en el ámbito de los sentidos sociales de los discursos, pues la primera escena se refiere a un acto sadomasoquista (azotar) y la segunda al acto de prohibir beber alcohol, acción de alta frecuencia de uso en la vida cotidiana, cuya prohibición he atribuido a la moral burguesa. No obstante, si de un «vicio» se trata, ambos comportamientos son extremos y, por lo tanto, equivalentes. Por cierto, también el cuento suprime el componente moral de ambas acciones, de modo que en el sistema de la causalidad narrativa el sadomasoquismo (como ocurrirá en «Papusa») aparece vinculado al placer sexual de manera necesaria. En el sistema valórico del texto, por su parte, esta práctica es puesta en el mismo nivel que el vicio del alcohol, en tanto formas del mal, de allí que no puedan ser llevadas a cabo juntas, lo que constituiría un doble exceso.

Puede decirse, en síntesis, que estamos en presencia de algo más que una figura, pues de lo que se trata, en realidad, es de un complejo sistema, cuyas reducciones y ampliaciones parciales constituyen verdaderos movimientos de materia y energía, que pueden equipararse a los cambios de estado de cualquier sistema físico cuando es modificado por la acción de un ‘trabajo’ tanto como por la de algún factor medioambiental. En el caso del sistema emariano, que es un sistema físico-metafísico, por tratarse de una ‘construcción simbólica’ construida como ‘absoluto humano’, las

modificaciones las ejerce siempre la acción de una voluntad humana, la del protagonista de cada cuento en particular, voluntad que suele ser un factor intrínseco al sistema y no sólo una conciencia constructora y autorial.

Las figuras relacionales que conforman los cuentos al relacionarse en el espacio del triángulo no son absolutamente inequívocas, sin embargo, sus posibilidades pueden visualizarse mediante la introducción de cortes en la figura mayor del triángulo invertido. Para que se retengan los nombres de los cuentos, que es a lo que, en definitiva, remiten estas figuras, abrevio e incorporo éstos manteniendo las posiciones numéricas y realizando, primero, los cortes horizontales que permiten visualizar las relaciones numéricas y posicionales entre los cuentos de la misma sección, sin duda, la figura más estable e indudable:

Figura cuatro



Por las líneas horizontales, la relación que Emar trazara entre los cuentos que pertenecen a la misma sección se hace evidente y elocuente. Sabemos que los cuatro primeros cuentos no sólo se relacionan entre sí por la presencia de un animal en cada uno de ellos, sino por tratarse en cada caso de cuentos iniciáticos. Defino el relato iniciático como una historia de transformación espiritual que se estructura como un viaje o un desplazamiento,

cuyo itinerario comprende un recorrido vertical por la jerarquía de los estados del ser, y donde el punto de llegada está marcado por el máximo desarrollo de estos estados, el que alcanza lo supraindividual o el llamado 'ser en sí', lo que comporta una 'muerte temporal' (el concepto es de Propp) y un segundo nacimiento¹⁰⁵. El cuento paradigmático en este sentido es «El unicornio». Estos cuatro cuentos representan esfuerzos por establecer una relación de equilibrio con la trascendencia, de allí que el destino aparezca como una fuerza que mueve la peregrinación del protagonista. La experimentación con las fuerzas activas de una tetralogía domina en todos ellos. En «El pájaro verde», el protagonista ha pasado por distintas experimentaciones: el 'vicio del alcohol', la fuerza solidaria que lo impulsa a defender al tío José Pedro, la experiencia estética asociada al mal y la asunción de su ligazón fundamental con el loro, en tanto nuevo iniciado que comprende la 'lengua de los pájaros'¹⁰⁶. «Maldito

¹⁰⁵ La iniciación tiene una finalidad de conocimiento y no la de incorporación a una determinada sociedad; en este sentido, comparto la precisión de Guénon (*Aperçus*) de que lo que los antropólogos e historiadores de las religiones, e incluso narratólogos, llaman 'ritos de iniciación' se refiere a ritos de incorporación o de agregación que no están reservados a una elite espiritual, sino a un grupo etario de la población. Esto explica mi dificultad para circunscribirme a definiciones preestablecidas. El relato iniciático comparte estructuras con el relato de aprendizaje, el de tipo mítico y el epifánico. Para el primero, ver Suleiman, «La structure d'apprentissage», y «Le récit exemplaire»; y Jost, «La tradition du Bildungsroman». Para el segundo, ver Villegas, *Estructura mítica del héroe*; Propp, *Morfología del cuento y Raíces históricas del cuento*. Para el tercero, Lara, «Para una geometría del cuento» y Silva-Cáceres, *El árbol de las figuras*. En lo que respecta estrictamente al relato iniciático, el mejor aporte que conozco es el que hace Simone Vierne en su «Jules Verne et le roman initiatique. Contribution à l'étude de l'imaginaire», ts. Université de Langues et de Lettres de Grenoble, 1972. Allí la estudiosa distingue tres tipos de relato iniciático en la obra de Verne, el de primer grado, que sigue el esquema de la 'iniciación' etaria, a la que ya me he referido; el de segundo grado, que sigue el esquema del relato heroico-mítico, y el de tercer grado, que —éste sí— sigue el esquema de la iniciación, que llama «Suprema», donde el personaje accede a lo sagrado en forma permanente. En el caso de los cuentos de *Diez*, no todos son iniciáticos en su estructura, pero puede decirse que todos los protagonistas son iniciados en el método de Steiner, es decir que están familiarizados con este tipo de iniciación y que exhiben las marcas de su dominio de las tres etapas que considera el método: la probación, que desarrolla lo que puede llamarse «sentidos espirituales»; la iluminación, que enciende «la luz espiritual», y la iniciación propiamente tal, en la que se accede al «trato con las entidades espirituales superiores» (23).

¹⁰⁶ La 'lengua de los pájaros', conocida también como 'lengua de los dioses', 'gaya ciencia', 'gay savoir', 'cábala hermética', 'cábala fonética' y 'cábala tradicional', es un código secreto de los iniciados esotéricos que se forma construyendo expresiones que se rigen por similitud fonética entre los sonidos de la expresión y un significado oculto, todo ello con independencia de la ortografía. Según Fulcanelli (*Las moradas filosóficas*), esta es la lengua

gato» nos ofrece la vertiente cósmica, donde la figura se forma con las diversas experimentaciones del personaje: la historia de la grúa, que remite al plano de la responsabilidad social; la del cuadro y el relato, que remiten al ámbito artístico; la experimentación con los sentidos, que explora el plano sensitivo, y, finalmente, la asunción del destino cósmico en la experiencia ante la caverna. En «El perro amaestrado», la figura se compone de una cadena, cuyos eslabones son: ‘azar-destino-absurdo-venganza’. Finalmente, en «El unicornio», la figura final pretende equilibrar cuatro aspectos de la experiencia del protagonista: el amor sublimado en arte, la fuerza del mal a través del crimen; el arte mismo (con los correlatos de Proust y Shakespeare), y la muerte y su posible trascendencia (correlato alquímico).

En tres de estos cuatro cuentos se explicita el tema de la responsabilidad moral: En «El pájaro verde», el protagonista enuncia con claridad que los gritos del tío ante el ataque que sufre por parte del loro, constituyen una incitación moral hacia la acción de defensa del tío: «Un tercer grito me volvió al camino de mi deber» (22). De la misma manera, la diada responsabilidad-irresponsabilidad es evocada por el protagonista de «El unicornio», como causa oculta del hecho-objeto ‘estatua de Camila’, es decir, del asesinato de la muchacha: «Cuando se está sepultado largo a largo bajo las hormigas y las cucarachas de un cementerio, todo sentimiento de responsabilidad desaparece» (90); «[Ignoraban que] aquello era mi total irresponsabilidad protegida por un lápida mortuoria y hecha mármol por el crimen» (94). En «Maldito gato», la decisión del protagonista de permanecer frente al gato y a la pulga, se explica porque «otra vez era cogido sobre todo por nuestro equilibrio y más que por él, más que por todo, por nuestro papel, nuestra espantosa responsabilidad» (67).

que hablaban los caballeros, iniciados en el arte de la cábala (del griego *καβάλλης*, «caballo de carga», latín *caballus*). Como he señalado en el tercer apartado del Capítulo uno, la construcción del seudónimo Jean Emar tiene el significado de la expresión francesa ‘j’en ai marre’, en cábala fonética. Es la ‘lengua de los pájaros’ el tema implícito en «El pájaro verde», el que se activa a través de su correlato intertextual, el cuento homónimo de Juan Valera.

Los tres cuentos de la segunda sección horizontal se relacionan más allá de la participación de las tres mujeres, pues cada uno relata la experiencia de encuentro amoroso-sexual en estado diferido o desplazado, de allí que sean ellos los que constituyen los paradigmas de la 'construcción simbólica' de carácter objetal tipo fetiche. Las tres mujeres constituyen representaciones de ideales femeninos que asumen su sexualidad desde un extremo de libertad mental aunque no física (Papusa), hasta el de libertad en ambos planos (Chuchezuma), pasando por la actitud intermedia de la joven que asume su sexualidad como un querer y un no querer ser (Pibesa). En el caso de las dos primeras, sus actitudes extremas, que se vinculan a tomas de posiciones, poseen carácter radical que les otorga un sentido ritual en el plano de la espiritualidad, pues si a través de Papusa lo humano quiere liberarse de las ataduras de la sexualidad, a través de Chuchezuma lo humano quiere vivirse en su sexualidad en un rito libertario. En última instancia, las tres mujeres son inasibles para el varón protagonista, Papusa como arquetipo de lo negado absoluto; Chuchezuma, en tanto mujer que maneja la sexualidad de acuerdo a un arbitrio personal que se sustrae a la posesión, y Pibesa, como muchacha que llegado el momento de la relación sexual se desdobra en una que se entrega y otra que se evade. Las tres muchachas parecen experimentar el placer vinculado a la sexualidad (de allí el carácter sadomasoquista de Papusa) como una condición de su sola humanidad. Las tres experiencias vinculan en una figura triádica al yo (masculino), al otro (femenino) y al factor placer, cuyas posibilidades de realización se exploran a través de la libertad asociada al mal. El segundo cuento de la sección, «Chuchezuma», explicita la relación entre libertad y voluptuosidad, por un lado, y libertad e irresponsabilidad moral, por otro:

Es decir que la parte sexual de la voluptuosidad es mínima. Su esencia es otra que podría definir: «la irresponsabilidad». La irresponsabilidad se presentaba del siguiente modo: sentir profundamente dentro de sí mismo -y al decir dentro me refiero e insisto en el pecho y la garganta- que puede uno hacer cualquier acto, especialmente los contrarios a cualquier moral y a cualquier ley, sin que se produzca sanción alguna ni proveniente de fuera,

es decir, de los demás hombres, ni creciendo de la propia conciencia. Es la libertad total. (113)¹⁰⁷

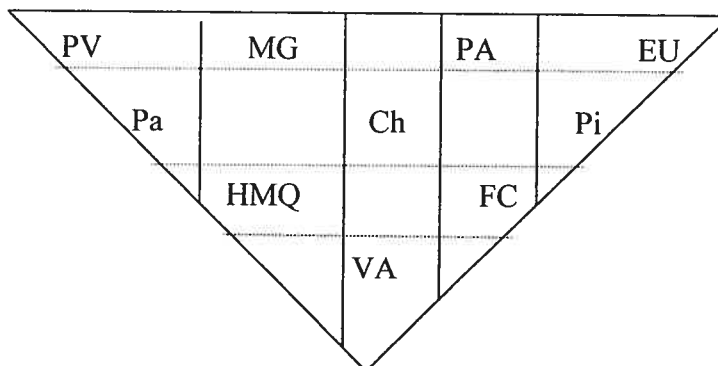
Los dos cuentos que representan «dos sitios» se entrelazan de acuerdo a una llegada al absurdo que se produce por extremación de la manipulación simbólica, que entra en tensión y choca con el plano de las coordenadas de espacio y de tiempo, es por eso que estos dos cuentos son los que menos resuelven los conflictos de los protagonistas y se inclinan a favor de una construcción simbólica de rasgos inacabados e informes. Lo que está en juego en estos dos cuentos es la diada espacio-tiempo.

Desde este mismo punto de vista, «El vicio del alcohol» es un cuento fuera de serie en los esfuerzos del protagonista por producir la «construcción simbólica» que permita aprehender el ‘vicio’ -asociado a las categorías del placer sexual y su contraparte moral- en una máquina estable y autónoma.

Las relaciones verticales, por su parte, permiten enlazar los cuentos en agrupaciones de dos miembros.

¹⁰⁷ Este desafío a la ley del equilibrio de la justicia, es decir, a la equivalencia entre falta cometida y castigo-sanción, se justifica aquí por dos razones que tienen que ver con el sentido profundo del equilibrio emariano. La primera es que por ser heterológica la estructura de los cuentos, éstos trabajan con nociones opuestas que se equilibran entre sí, en este caso, la de la libertad, entra en tensión con la noción, persistente en los cuentos, de la responsabilidad moral. La segunda es que el intertexto que opera de trasfondo y correlato subvertido -más que *Nadja* de Breton, como sostiene Adriana Castillo («Texto e intertexto en ‘Chuchezuma’ de Juan Emar»)- es el relato de Poe, en términos genéricos, donde el tema de la culpa interna obtiene gran desarrollo, como ocurre en todos los casos en que está en juego la cuestión de la ‘perversidad’. El cuento «Chuchezuma» sólo explicita su relación con el personaje Auguste Dupin, héroe de los relatos policiales de Poe. Para el tema de la perversidad en Poe, puede leerse Davidson, *Poe. Estudio crítico*.

Figura cinco



La primera figura relacional la forman los cuentos uno y cinco, «El pájaro verde» y «Papusa», que inician las secciones uno y tres, respectivamente. Ellos comparten una misma ambientación en la que los hechos prodigiosos entran con el mismo estatuto de realidad que los hechos cotidianos. En este sentido, la explicación del sentimiento de pavor que comunica el espectro al protagonista en «Papusa» alcanza a la anécdota de «El pájaro verde»: «pavor de encontrar vida en lo que creías sin vida». Es lo que sucede en «Papusa» respecto del ópalo y en «El pájaro verde» respecto del loro embalsamado. Ambas son entidades-objetos que actúan sobrenaturalmente. También en ambos cuentos el hecho que marca el quiebre en la pasiva actitud del protagonista son los gritos proferidos por dos hombres: los gritos de dolor y de espanto del tío José Pedro, en el primero; y los gritos de poder del Zar Palemón, en el quinto cuento. Estos gritos funcionan, entonces, como umbral entre una realidad pasiva y una realidad de horror que reclama corrección. Ninguno de los dos protagonistas, en todo caso, podrá articular una respuesta satisfactoria que esté a la altura moral que se le exige. Aquí más bien lo que actúa es aquello que se creía sin vida, mientras el personaje parece destinado a la inacción.

Recuérdese, además, que si la filiación entre el ópalo y el demonio es explícita en «Papusa», en «El pájaro verde» la presencia de éste se deja sentir a

través del poder que ejerce el pájaro sobre el protagonista, quien se ve a merced de su voluntad, como lo prueba la respuesta inequívoca al saludo del loro, de «servidor de usted». Como ya he señalado, el aspecto diabólico del pájaro es actualizado en la versión del cuento que aparece en *Umbral* (ver *supra*, Capítulo uno), pero este sentido se activa también en virtud de la relación intertextual que el cuento establece con «El pájaro verde» de Valera, en el que el ermitaño se refiere a «la lengua de los pájaros» de un modo que nos explica la fascinación que sufre el personaje emariano cuando el pájaro lo interpela:

Yo soy el único sabio que habla aún y entiende la lengua riquísima que se hablaba en Babel antes de la confusión. Cada palabra de esta lengua es un conjuro eficaz que fuerza y mueve a las potestades infernales a servir a quien la pronuncia. Las palabras de esta lengua tienen la virtud de atar y desatar todos los lazos y leyes que unen y gobiernan las cosas naturales. [...] Cada nombre de esta lengua contiene en sus letras la esencia de la cosa nombrada y sus ocultas cualidades. Las cosas todas, al oírse llamar por su verdadero nombre, obedecen a quien las llama. (50-51)

La segunda relación vertical, entre los cuentos dos y ocho, «Maldito gato» y «El Hotel Mac Quice», se articula a partir de las imágenes de la circularidad de un microcosmos -la figura triangular en el primero y la ciudad en el segundo- que repite la circularidad del macrocosmos¹⁰⁸. El destino del protagonista en ambos cuentos se actualiza en la acción de convertirse en fuerza de la circulación de la vida y, por consiguiente, en abandonar los propósitos, acciones y sentimientos de su vida de hombre. Recordemos que «Maldito gato» finaliza con la confesión del protagonista de que lleva quince años frente al gato y a la pulga, y su decisión de continuar allí, instaurando definitivamente el

¹⁰⁸ Si los geómetras han descubierto la 'cuadratura del círculo', pasando por el trazamiento de un triángulo, no ha de ser imposible descubrir la 'circularidad del triángulo' emariano, toda vez que dentro de éste «las fuerzas circulan». Ver el desarrollo de este aspecto aquí mismo, *infra*, apartado 2.2.

absurdo desde el punto de vista humano¹⁰⁹. Del mismo modo, véase la renuncia del protagonista de «El hotel Mac Quice» a lo que constituía su búsqueda: el hombre que podría haberle explicado. Al contrario de lo que ocurre en «Maldito gato», aquí el personaje no se ‘contenta con saber’, sino que su renuncia implica entregarse a la ley del absurdo, que es la imposibilidad de escapar a la circularidad del espacio-tiempo, manifestada en la omnipresencia de los dos hoteles:

Partí en busca del hombre. Estoy en busca de él. Sigo, sigo en su busca. [. . .]

El hombre no aparece. En este momento me viene una duda, una suposición: No aparece acaso porque ha de venir tras de mí.

¿Cuestión de volver la cabeza?

Seguramente. Mas, ¿que ganaría con saber que viene o no viene tras de mí?

«Hotel Mac Quice».

«Hotel O’Connor».

«Hotel O’Connor».

«Hotel Mac Quice». (153-154)

Si la relación entre los cuentos ha sido concebida más que como un parentesco, como una figura de equilibrios, de alguna manera, un cuento debe completar al otro. Visto desde este punto de vista, hay que notar que en «El hotel Mac Quice», el protagonista no logra equilibrarse debido a la ausencia de su mujer, la que, en tanto fuerza, es reemplazada por el hombre, al que también pierde al final del relato. A decir verdad, este personaje se constituye en una

¹⁰⁹ Se llama ‘reducción al absurdo’ la demostración de la verdad de una proposición por la falsedad o inaplicabilidad de su contraria o de las consecuencias de esta última. Toda la argumentación del personaje para justificar su decisión de quedarse para siempre frente al gato y la pulga, consiste en revisar especulativamente lo que ocurriría si abandonara la figura. La ‘verdad’ de la decisión de quedarse se funda en la –para él- imposibilidad de no hacerlo. Desde un punto de vista menos lógico y más general, llamo aquí ‘absurdo’ desde el punto de vista humano, al hecho de perder las elementales formas de ser humano hasta el extremo de la cosificación. Desde el punto de vista iniciático, no hay tal absurdo, desde que la finalidad de la vía iniciática es la libertad del ser humano respecto de las contingencias y condicionantes humanas, mientras el objeto de la transformación espiritual es superar lo humano y acceder a lo suprahumano, es decir, al «Sí Mismo» o la personalidad, en oposición al «yo» o individualidad. Estas distinciones están claras en el texto de Guénon, *Aperçus sur l’initiation*. Para el problema del ‘absurdo’ ligado a la fe, ver más adelante, apartado 2.5.

fuerza solitaria sólo parcialmente equilibrada, que se relaciona con el cosmos circular a través de su propia circulación por el espacio. Su contraste perfecto se encuentra justamente en «Maldito gato», paradigma del equilibrio y comprensión del mundo a través de la conformación de un cosmos formado por tres fuerzas y que se sitúa en paralelo al cosmos total.

El vínculo entre los cuentos seis y diez, es decir, «Chuchezuma» y «El vicio del alcohol», se refiere al tratamiento que recibe en ambos textos el tema del placer. En ambos casos se trata de un placer promovido y convocado por fuerzas oscuras, de allí la presencia de las formas animales devoradoras en «Chuchezuma» y de los golpes propinados a la mujer desnuda en el último cuento. Estos dos textos -así como los número uno y cinco- exploran las posibilidades del mal, ahora desde el punto de vista humano, pues las formas animales en «Chuchezuma» deben interpretarse como desviaciones de las fuerzas humanas ligadas al mal. De todas maneras, este cuento se encuentra todavía en una serie más marcadamente ocultista en cuanto a la exploración del tema del mal que «El vicio del alcohol».

Los cuentos tres y nueve, «El perro amaestrado» y «El fundo de La Cantera», se relacionan entre sí en virtud del mismo principio, ya que el primero actualiza el equilibrio logrado entre tres personajes y un cuarto inspirador, el perro, mientras el segundo ofrece otras formas ritualizadas de búsqueda del equilibrio por parte de tres personajes que se relacionan con el cuarto elemento, la molestia, luchando en contra de él. Si en ambos cuentos el protagonista se separa de los dos amigos para combatir su propio malestar, debe decirse que el héroe de «El perro amaestrado» logra su finalidad al convertir el hastío en fuerza colaboradora de un descubrimiento, gracias a la acción inspiradora del perro, mientras el de «El fundo de La Cantera» es derrotado por su propia ansiedad de búsqueda de un equilibrio que, en tanto fuerza única, no puede lograr.

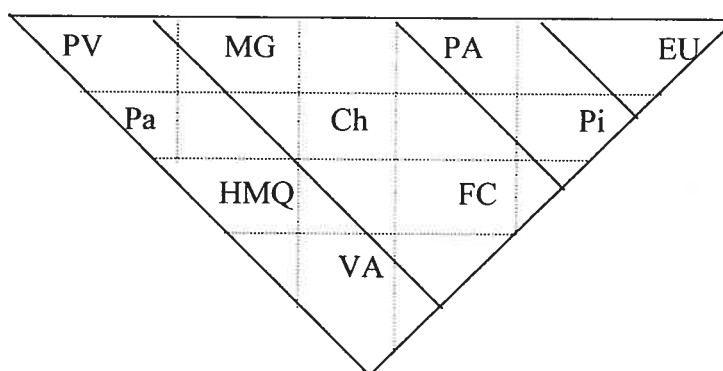
Tanto en este caso como en el de la relación anterior, los cuentos que se posicionan con los primeros números corrigen las formaciones defectuosas de los últimos, relación que también se hace clara al leer primero los cuentos ulteriores, de donde se sigue que es la sección «Cuatro animales» la que ofrece resoluciones de equilibrio más perfecto que las otras secciones, de allí que los animales se constituyan en fuerzas colaboradoras por excelencia, al contrario de lo que ocurre con las mujeres y los lugares. Como ya he señalado, «Un vicio» rige la estructura de todo el libro. No obstante, hay que señalar que «El vicio del alcohol» incorpora a Pibesa contando con los datos sobre este personaje que se dan en el cuento que lleva su nombre. Este es el único caso en que el cuento posterior supone el anterior.

Finalmente, los cuentos cuatro y siete, «El unicornio» y «Pibesa», ponen en juego una relación bastante evidente, en primera instancia, ya que la joven que da nombre al cuento de «Tres mujeres» es evocada en «El unicornio».

La evocación de Pibesa en «El unicornio» actualiza el tema de la voluptuosidad asociada a un objeto fetiche, los tacos ensangrentados de la joven que a su vez evocan el cuerpo muerto de Camila, transformado en objeto de mármol también fetichizado. Aquí, el tema del placer aparece en contigüidad mágica con el de los objetos contruidos simbólicamente para retenerlo. Ambos objetos han sido contruidos a partir de una fuerza criminal, la que dio muerte a Camila en «El unicornio» y la que hirió a Pibesa ensangrentando sus zapatos, en el cuento homónimo. Una vez más, los textos exploran las condiciones del placer vinculado a fuerzas disociadoras.

Veamos ahora lo que muestran los cortes transversales, de izquierda a derecha. Comento siguiendo el mismo orden:

Figura seis



La relación entre los cuentos uno, cinco, ocho y diez, es decir, los iniciales de cada serie de números y, por ende, de cada sección, es decir, «El pájaro verde», «Papusa», «El hotel Mac Quice» y «El vicio del alcohol», puede explicarse así: los cuatro cuentos desarrollan dos vidas paralelas cada uno, la que afecta los sentimientos, pensamientos y acciones de los protagonistas, y la que actúa de manera independiente y que en «El pájaro verde» adquiere la forma del loro embalsamado; en «Papusa», la de un ópalo que contiene una «vida interior»; la del sueño de la gacela en «El hotel Mac Quice» y la del grito de la mujer que goza en «El vicio del alcohol». Estas vidas paralelas perturbaban la estabilidad de los protagonistas cada vez que entraban en contacto con ellos y de ese modo rearticulan los sentimientos, pensamientos y acciones del personaje. En los cuatro cuentos el factor umbral es un grito, los dos masculinos ya comentados a propósito de la diada «El pájaro verde» y «Papusa», y dos femeninos, en «El hotel Mac Quice» y en «El vicio del alcohol», dos cuentos en los que se actualiza el motivo de la mujer que grita. Cabe hacer notar que la explicitación de encontrarse en medio de dos vidas paralelas que de pronto coinciden la lleva a cabo el protagonista de «El pájaro verde» cuando se refiere

al tango preferido: «Acaso la primera vez que lo oí [. . .] pasaba por mí algún sentimiento nuevo, nacía en mi interior un elemento psíquico más que, al romper y explayarse dentro [. . .] encontró como materia en donde envolverse, fortificarse y durar, las notas largas de ese tango. Una coincidencia, una simultaneidad, sin duda alguna» (17). Momentos después, el personaje hace la única mención en el cuento a la voluptuosidad, tema ampliamente desarrollado en los otros tres cuentos de la serie que ahora comento. Sin duda, los textos que más se vinculan son los últimos tres, debido a la repetición del motivo de la mujer desnuda (en los tres), el grito de ésta (en «El hotel Mac Quice» y «El vicio del alcohol») y las gacelas, en «El hotel Mac Quice» y «Papusa».

En la tríada compuesta por los cuentos dos, seis y nueve, los segundos de cada serie, es decir, «Maldito gato», «Chuchezuma» y «El fundo de La Cantera», el elemento en común son las formas espaciales y animales que adquieren rasgos de vampiros que succionan a los protagonistas, vale decir, los motivos de succión. En cuanto a las formas espaciales, me refiero al embudo del primero, las calles del segundo y el tubo del tercero, tres formas que constituyen umbrales espaciotemporales. Las formas animales succionadoras son el gato, en «Maldito gato»; el vampiro negro y el lobo-garú en «Chuchezuma», y las «damitas con rostros de cera» de «El fundo de La Cantera». En forma particular, «El fundo de La Cantera» puede ponerse en relación con «Maldito gato», pues en ambos se repite el procedimiento de abstracción que hace entrar al protagonista en un «embudo» (la cueva, en «Maldito gato»). En este contexto, las especulaciones y acciones sobre el equilibrio y la armonía del mundo en el cuento «El fundo de La Cantera» parecen francamente irrisorias comparadas con el tratamiento que recibe el tema en *Ayer* y en «Maldito gato». ¿Se parodia a sí mismo Juan Emar?

La tercera división marca la relación entre los cuentos que ocupan el tercer lugar en las secciones, los cuentos tres y siete, «El perro amaestrado» y

«Pibesa». De la misma manera que ha ocurrido antes, el primer cuento corrige la conformación deficitaria del segundo, ya que en «El perro amaestrado» la dualidad principal constituida por perro y protagonista se resuelve de manera armónica, lo que no ocurre en «Pibesa» entre la dualidad básica de protagonista y muchacha. De hecho, mientras la imagen objetual del cuento número tres se expresa a través del caracol, símbolo de lo circular-cerrado, así como de la sección áurea¹¹⁰, en «Pibesa», la imagen final es expresión clara de lo puntiagudo dual –los dos tacos de los zapatos de la joven– que se conforma en términos de color por la mezcla entre lo negro y lo rojo, es decir, lo que alquímicamente representa la omnipresencia de la putrefacción (negro) en el proceso que culmina en la rubificación (rojo). De este modo, la figura de los dos tacos negrirrojos actualiza, por un lado, la concomitancia de lo muerto y lo vital, y, por otro, la de lo fisurado, lo no completado, lo herido, si recordamos que el color rojo es representación inmediata de la hemorragia que sufrió Pibesa después de recibir un disparo. Desde esta perspectiva, resulta interesante que Steiner se refiera a la visualización del sentimiento de agresividad con formas puntiagudas.

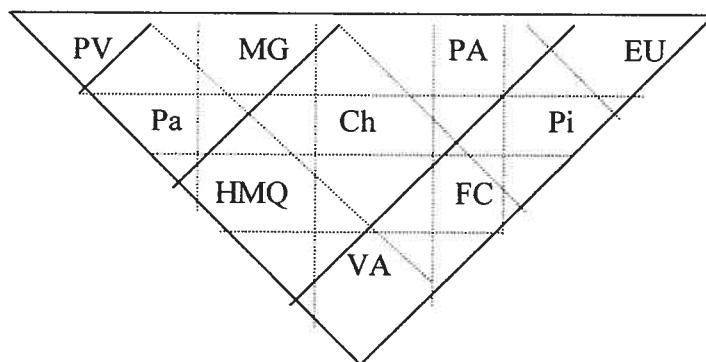
La última división pone de relieve el carácter atípico de «El unicornio» desde varios puntos de vista: es el único cuento de la sección que pone en escena un animal de índole maravillosa, el único donde la muerte iniciática es literal, junto a todos los rasgos que lo sitúan como un cuento de este tipo particular: el viaje al otro mundo y el encuentro con un ser extraño que

¹¹⁰ En los diarios de vida emarianos encontramos referencias a lecturas y a preocupaciones de índole intelectual. De entre ellas, la que adquiere mayor importancia por sus implicaciones en la obra emariana, es la que consiste en el estudio de la sección áurea. La primera mención está fechada el 18 de marzo de 1931 y dice así: «Conv[ersación] Pb sección oro». El 9 de junio de 1932, Emar anota: «Empiezo leer 'Le nombre d'Or' (*Les Rythmes*) de Matila C. Ghyka». El 14 de junio añade, «estudiando sección de oro», y el 24 de julio de 1934: «'Nº oro' para 'Miltín'. No duermo» (Ms. Inédito).

provee al protagonista de un objeto mágico¹¹¹. En un nivel sintagmático general, puede decirse que «El unicornio», como último cuento de la sección «Cuatro animales», condensa el motivo de la búsqueda de un destino vinculado a un animal, presente en los cuentos anteriores. Dicha vinculación cobra en este cuento un sentido formal, ya que el protagonista se asume como el animal unicornio, de allí que, como condensación de sentidos dispersos, en este cuento se asista a un desdoblamiento, la muerte consecutiva de cada yo, y una reunificación final.

Los cortes transversales en sentido inverso, es decir, de derecha a izquierda, establecen las siguientes relaciones, que comento siguiendo la misma orientación:

Figura siete



Esta figura nos permite relacionar ahora los cuentos que ocupan el último lugar en cada serie, es decir, los cuentos cuatro, siete, nueve y diez: «El unicornio», «Pibesa», «El fundo de La Cantera» y «El vicio del alcohol». En

¹¹¹ Para los rasgos del 'viaje al otro mundo' puede verse el estudio de Patch (*El otro mundo en la literatura medieval*), que habría que complementar con el significado simbólico del viaje en alquimia, que suele constituir una vuelta al mundo, como ocurre de hecho en «El unicornio». Para este último aspecto, ver Jung, *Psychologie et alchimie*.

primera instancia, los cuatro cuentos se relacionan entre sí de modo parcial, pues el personaje Pibesa y sus dos taconcitos negrirrojos aparecen no sólo en el cuento que lleva el nombre de la joven, sino también en «El unicornio» y «El vicio del alcohol». Lo que hace entrar en la serie «El fundo de La Cantera» es, sin duda, el hecho de que en éste como en «Pibesa» haya una exposición (o fuga) de la sangre, que se hace visible a nivel de la piel, de modo que aunque no se haga ninguna mención explícita a Pibesa en «El fundo de La Cantera», el mismo motivo pone a ambos personajes a expensas de las «fuerzas ociosas».

En cuanto a las relaciones entre los cuentos que ocupan las posiciones tercera, sexta y octava, «El perro amaestrado», «Chuchezuma» y «El hotel Mac Quice», ella es indudable: en los tres se desarrolla a cabalidad el motivo de la ciudad-laberinto, emparentado con los del azar y el tejido de fuerzas que se produce cuando el primero entra en contacto con los deseos de los protagonistas.

La forma en que se vinculan «Maldito gato» y «Papusa», cuentos dos y cinco, se refiere a que en ambos la construcción simbólica se presenta como una *imago mundi* a cabalidad, donde las fuerzas circulan.

Finalmente, el cuento número uno, como antes ocurriera con el cuarto, resalta su carácter único desde el punto de vista del entramado de fuerzas que se produce allí, pues si cada cuento está ligado a los otros y al total del modo que hemos visto, son justamente «El unicornio» y «El pájaro verde» los cuentos menos susceptibles de ingresar en una figura mayor.

Este ejercicio nos ha permitido comprender cómo los cuentos se tienden relaciones que están determinadas por su posición dentro del sistema, el que funciona como un aparato de redes físicas. En última instancia, lo que se pone de manifiesto es que la unidad de la construcción del conjunto no reduce

las posibilidades de visualización de una totalidad dinámica; la unidad aspira al todo y el todo a la unidad.

2.1. La euritmia emariana: color, número, figura y circulación

Para avanzar en la explicación del funcionamiento de la matriz pitagórica, debemos retrotraernos a textos emarianos en los que se explicita su teoría del equilibrio cósmico, que ésta y no otra cosa es la tétrada pitagórica en su sentido filosófico. En primer lugar, cabe considerar el plano más abstracto de esta teoría en la subteoría de los colores que nos llega a través de las palabras del pintor Rubén de Loa en la novela *Ayer*:

Pues el rojo, al ser complementario del verde, en cualquier circunstancia de la vida, lo complementa. [. . .] Quien complementa, equilibra; quien equilibra, hace estable [. . .] quien hace estable, hace viable. [. . .] Hace viable la circulación de la vida a través. [. . .] La vida circula a través, puede circular, gracias a que tiene por donde circular. Esto es elemental. Y lo tiene, gracias a que hay, en aquello por donde circula, una estabilidad, y esta estabilidad es únicamente posible, gracias a un equilibrio constante, o casi constante, y para que haya equilibrio tiene que haber por lo menos dos que se equilibren. (34-35)

Si retenemos las premisas de esta teoría, podemos sintetizarla como sigue: en el mundo las cosas se equilibran entre sí de manera estable, de allí que haya que considerarlas en su unidad a través de una configuración, donde se relacionan con otras cosas: el uno es siempre dos que están en tensión. Esta tensión confiere a la figura un movimiento vital, el de circulación: la unidad constituida por dos está en rotación constante, lo que hace viable la vida de esta figura que se transforma así en un pequeño organismo que se estructura con estos dos puntos interconectados en el tiempo y en el espacio.

En primera instancia, la teoría del equilibrio afecta directamente el mundo narrado en el plano del número de personajes. La explicitación sobre este asunto se encuentra en la introducción a *Umbral*, «Palabras a Guni», donde

el narrador explica su necesidad de poner en acción a dos personajes, para cumplir con la ley ya no sólo del uno que deviene dos, sino que también con la de polarización, base de la heterología, ya que se requiere ahora que los personajes actúen como fuerzas separadas que se polarizan mutuamente. De esta manera, el segundo personaje, o el desdoblamiento de uno solo, es una categoría marcada que funciona como uno de los recursos para polarizar el relato.

Así, en *Umbral*, el narrador Onofre Borneo se desdobla en el narrador parcial Lorenzo Angol, quien a su vez queriendo desdoblarse en uno que actúa y otro que contempla, solicita a Borneo le construya un segundo personaje que cumpla este segundo papel, para lo cual Borneo hace intervenir a Rosendo Paine, quien se ofrece para actuar como doble de Angol. Veamos cómo lo explica Borneo: «Es como un contrato. Es abarcar entre dos el total ya que uno solo no lo ha logrado. Es ocupar ambos polos, el positivo y el negativo, el blanco y el negro, como quiera usted llamarlos» (7).

Veamos también lo que sucede en un pasaje de «Maldito gato»:

Pues al fin y al cabo un rayo, uno solo, como lo digo, «uno», es una unidad y hasta ahora, que yo sepa, en la unidad *uno*, no ha sido posible realizar expresión alguna de vida manifestada, ni recibir eco de ella, ni generar propulsión, ni guardar equilibrio de la misma. [. . .]

¡Ah! ¡Pero aquí viene el papel de la pulga! Y ya, haciendo entrar a dicha pulga en nuestro sistema, iremos formando una figura organizada que, por el hecho de ser figura, y no más una unidad una —que como tal tendría que ser *infigurada*—, puede ya pasar a ser o pasar a tener una relación, una conexión, una afinidad, una polarización, si se quiere, con todo el resto de lo creado, con la otra y total *figura*. (50)

Enfocada nuestra atención en los elementos del nuevo paisaje, vale decir, la cueva con su embudo interior, gato y pulga, comienza la «vida vegetativa» de los sentidos a excepción del de la vista. La cueva hace pensar al personaje en la cuestión de la unidad, así como en la de la figura. Previamente a la identificación entre personaje y elementos del microcosmos que allí se

construye, aparece lo que aquí no es más que una noción, pero que sabemos constituye un concepto bien definido en el ámbito del hermetismo, el de 'polarización'. Esta noción puede ayudarnos a situar en la escena los elementos y explorar las consecuencias que de allí resultan. Si para el personaje la figura que allí se recortaba es la «polarización de la vida concentrada en un punto», puede verse cómo la cuestión del desapego o de la no funcionalidad de los sentidos ni su antecedente desapego a la sensación térmica constituyen a su vez una experimentación con la polarización. La actitud de búsqueda de un punto de concentración y condensación en el propio yo permite aprehender lo vital en su sentido elemental, básico. Dicha actitud se distingue por la afirmación de la permanencia de un sentido sintético (la vista) una vez operados todos los análisis.

Esta búsqueda de la síntesis recuerda inevitablemente la obsesión condensatoria manifestada en «El pájaro verde» en la satisfacción por la fórmula encontrada de «yo he visto un pájaro verde». ¿Se trata de un signo de austeridad o de reduccionismo? No es fácil precisar las motivaciones de tal actitud, pero sí prever o proyectar sus alcances. Si se logra determinar el punto específico en el que reside lo vital, la austeridad es cosa probada. La vida se concentra en 'ver' una vez que ha operado la reducción de los sentidos, ¿cómo, entonces, sacar de allí 'un' sentido? La superación de toda necesidad constituye a la persona en un espacio de despojo -o de libertad (ver aquí mismo, *supra*, nota 109)¹¹². Esto por un lado. Por otro, necesariamente si la vida se polariza en un punto ha de establecerse un polo de contraste, vale decir, la reducción no puede operar sólo en la persona, sino que es imprescindible que ésta se produzca también en la vida de 'lo demás'. De un polo a otro se tiende una nueva figura. El microcosmos constituido por gato-pulga-hombre es ya un polo que se equilibra si y sólo si otra fuerza puede oponerle resistencia, nada menos

¹¹² Una de las primeras reglas del método de Steiner es la de «desprendimiento y objetivación», que consiste en observarse a sí mismo como si se fuera un extraño, regla que permitirá al discípulo, entre otras cosas, aprender a distinguir lo esencial de lo accidental.

que la fuerza del cosmos mayor que no puede ser entonces concebido más que como 'la otra vida', ya que sólo de una vida a otra una puede constituirse en «espejo» de la otra.

Conviene revisar también lo que Emar plantea en el artículo «Frente a los objetos» que apareció en 1935 en el magazine *Todo el mundo en síntesis*, donde el tema de la totalidad aparece ligado a los de la circularidad y el circular, elementos fundamentales del ocultismo que encuentran representación en «Maldito gato».

La idea dominante de este texto es el recurso del autodesdoblamiento como actitud que permite percibir el mundo. El yo se desdobra en alguien 'que actúa' y en alguien 'que observa al que actúa'. Ante los ojos de este observador, el mundo aparece compuesto como un binomio, el mundo de la separatividad y el de la unidad. En primera instancia, el tiempo se percibe fraccionado por los objetos, pero dado que éstos se tienden relaciones, 'compromisos', dejan de ser entidades discretas y pasan a ser un 'signo simbólico' que sirve de punto de apoyo para la totalidad. Los objetos percibidos individualmente, con abstracción del entorno y de las relaciones, constituyen 'aislamientos absolutos', lo que se desmiente por la percepción de algo que los ronda y que hace percibir la unidad.

Al presentar este artículo, Lizama («'Frente a los objetos': fragmento de Juan Emar») sostiene que éste habría sido uno de los 'laboratorios' de *Umbral*, pero esto no sería todo, ya que también en *Diez* se perciben sus alcances. Al respecto, Lizama ve en estos cuentos que los hechos narrados incitan y son el punto de partida de las agudas cavilaciones que caracterizan al narrador emariano; como resultado, el discurso se extiende en direcciones múltiples y -diría yo- en distintas intensidades, de manera que el narrador accede a una entrevisión del tejido de fuerzas que configuran la vida. Se trata, para mí, de una ascesis que se ve reforzada por el silencio que suele acompañarla.

La dualidad que configura el tema emariano del doble no sólo da origen a la complicidad, como ocurre entre los «segundos personajes» por excelencia en *Diez*: Desiderio Longotoma, «el cínico de Valdepinos» y «el violinista distinguido Julián Ocoa», sino a la lucha mortal, como sucede en «El unicornio» entre una parte del ser del protagonista que quiere ser pasivo e irresponsable, y la otra, la parte asesina que quiere ser activa y culpable. Autoasesinato y no suicidio es lo que ocurre aquí. El otro caso paradigmático es el más complejo de «El pájaro verde», pues el tío José Pedro actúa como tercer personaje, desde el punto de vista de la totalidad de la figura, pero como segundo respecto de la dualidad enemiga que establece con el loro, de allí que éste lo ataque y lo destruya definitivamente.

En efecto, en el sistema emariano, dos no son suficientes para que haya vida, pues la polarización instaura a su manera un nuevo desequilibrio, ya que se desata la fuerza destructiva que hay en ellos y que los hace aniquilarse mutuamente. Es lo que en alquimia se conoce como «el combate», principio de lucha y de armonización a la vez.

Nuevamente encontramos en *Umbral* la explicitación teórica, en palabras de Borneo, autor intradieético:

[. . .] presumo la existencia de un tercer personaje –déjeme llamarlo así con mayúsculas: Tercer Personaje-, personaje recóndito, muy oculto en un arcano fuera de toda visión y de toda comprensión humanas: el personaje que, sosegada e inexorablemente, advierte que el encuentro entre dos de la unidad no es cosa hacedera en este mundo. Lorenzo y Rosendo chocan. Lorenzo y Rosendo son los dos amigos atraídos por la colaboración entusiasta y sincera. Ellos son los hombres que, por senderos muy tortuosos, hallarán siempre un impedimento o una burla a ese intento equivocado. Grandes amigos que todo lo ensayan, que ante ningún experimento se arredran y que se destruyen. La cuerda se rompe y se separan. (8)

Emar avanza, entonces, de la dualidad a la trinidad, lo que equivale a avanzar en el plano geométrico desde el paralelo o desde el ángulo al triángulo, al establecer los requisitos del equilibrio como la formación de una figura

compuesta por tres entidades que son tres «fuerzas» del equilibrio cósmico y que por eso funcionan «al espejo» del equilibrio del universo: el gato, la pulga y el yo-protagonista¹¹³.

Como se observa, no sólo se trata de construir una figura donde las fuerzas se equilibren, sino de que dicha figura encierre en sí una forma de existencia que pueda constituirse en paralelo del cosmos, es decir que sea ella misma unidad y totalidad. En este sentido, la totalidad posee su propia fuerza contextual-cósmica que actúa de distinta manera, según se enfrente a ella misma como totalidad o según se refiera a las partes que la componen en tanto unidades relativas. Por lo demás, la tétrada pitagórica no sería tal sino se conformara de cuatro entidades, cada una de las cuales es una en sí misma y en sí misma absoluta, a la vez que un todo relativo respecto del todo.

No es extraño, entonces, que una de las consecuencias de la presencia de una fuerza contextual sea el nacimiento del cuarto personaje, funcional y relativo como ningún otro en relación al conjunto, pero omnipresente como totalidad o como sentido, lo que en este sistema viene a ser lo mismo. Evocado a menudo *in absentia*, el cuarto principio actúa desde el todo rearticulando y haciendo nuevamente relativas las presencias de los otros tres, porque el todo está y no está, y cuando ocurre más lo último que lo primero da lugar a una

¹¹³ Para el pitagorismo, el uno corresponde al punto, centro de las formas planas, y representa el principio activo del universo; el dos corresponde a la línea recta, por lo que expresa la fuerza y la direccionalidad, y simboliza el principio pasivo, que encarna las contradicciones y la imperfección de las cosas; el tres corresponde al triángulo, primera expresión de la superficie, y representa la armonía, la estabilidad y el cimiento de todas las cosas; y el cuatro corresponde al cuadrado, primera expresión de los cuerpos sólidos, el que abarca y contiene todo, de allí que la *tetrakthys* corresponda al círculo, en el que reside la perfección de la causa creadora y ordenadora. Para los teólogos, en cambio, el tres está emparentado con el misterio de la Trinidad, pero el triángulo no sólo representa la Trinidad, sino 'el ojo de Dios'. Según Cazenave, Jacob de Boëhme (1575-1624), pensador vinculado al Iluminismo, considera la creación entera como un espejo de Dios. En este sentido, la creación sería un «ojo» que junto con reflejar a Dios se mira a sí mismo. Para Cazenave, en fin, «la filosofía de los espejos» consiste en la unicidad misma del principio por el cual el espejo se revela como una misma cosa de ver, ser vista y de ejercer la visión, de la misma manera que son una misma cosa el amado, el amante y el amor (Cazenave, *Encyclopédie des symboles*).

especie de nostalgia desestabilizadora que pugna por reavivarlo. El cuarto es un misterio y da lugar a expresiones de misterio:

En el «Critias» y en el «Timeo», Platón nos cuenta que tres hermanas guardaban el Jardín de las Hespérides: una negra, una blanca y otra roja. El Jardín estaba en la Atlántida. Negro, blanco y rojo son colores alquímicos. La alquimia viene de la Atlántida. En el «Timeo» se dice esta misteriosa frase: «Uno, dos, tres, pero... ¿dónde está el cuarto?»: También en Montségur se escapan cuatro caballeros con el tesoro, con el Graal; únicamente los nombres de tres se conocen. ¿Dónde está el cuarto? En el proceso alquímico hay un color amarillo, que queda entre el blanco y el rojo y que viene a ser en verdad el mismo blanco, o el rojo; es el estado de indecisión. De este modo, el tercero es el cuarto. Lo que habría entonces que buscar es el quinto, la Piedra filosofal, la Quinta esencia, el Gral. ¿Qué color tiene el quinto? Tal vez azul, color que los reyes atlánticos usaban en sus ceremonias sacras, en recuerdo (*minne*) de algo o alguien perdido, que ya se fue, que ya no poseen más, que ya no está allí. (Serrano, *El cordón dorado. Hitlerismo esotérico* 61)¹¹⁴

En realidad, es la alquimia griega la que se compone de tres colores, que marcan sus tres fases principales, nigredo (negro), albedo (blanco) y rubedo (rojo), pero la alquimia egipcia contaba con cuatro colores y fases, y situaba entre blanco y rojo el amarillo, el cuarto que es el tercero. Lo importante es que la tétrada no escapa tampoco a la alquimia. Véase la siguiente instrucción de El Vicario: «De muchas cosas haced dos, tres y [de] tres, uno. Uno con tres es cuatro. 4, 3, 2, 1. De 4 a 3 va 1, de 3 a 4 hay uno. Por tanto 1 y 1, 3 y 4, de 3 a 1 van 2, de 2 a 3, 1. De 3 a 2, 1. 1, 2, y 3 y 1, 2 de 2 y 1. 1 de 1 a 2, 1. Os lo he dicho todo» (sic. *Turba philosophorum*).

¹¹⁴ Lo cierto es que la expresión citada por Serrano, parece mucho menos misteriosa en el *Timeo*, a menos que se trate de un típico recurso de ocultación en los textos esotéricos, es decir, de aparentar que se habla de otra cosa. Es Sócrates quien habla: «Uno, dos, tres. Pero, querido Timeo, ¿y dónde está el cuarto, el último de los que yo agasajé ayer y que ahora me ha invitado él?», a lo que Timeo responde: «Alguna flaqueza o dolencia ha debido de apoderarse de él, Sócrates, pues él realmente no hubiera faltado a esta reunión voluntariamente». Ver Platón, *Timeo o de la naturaleza* 1126. También Mario Pérez en su *Pitágoras*, sostiene la invisibilidad del cuarto, componente y rector.

Este excursus nos ha llevado menos lejos de lo que parece, pues si el cuatro es el número de la totalidad en la tétrada pitagórica y en la emariana de *Diez*, el cuarto es el número más esotérico y más arcano de todos, el que no tiene nombre en la alquimia, el que en *Diez* ocupa el lugar de lo imaginado e inexistente, el unicornio; el que no se expresa en cifras y como tal no es contado en la operación matemática que hace el narrador de «Maldito gato», que insiste en nombrar la trilogía, pero reservando para el cuatro de la totalidad el único nombre del «otro»¹¹⁵.

Pero si el triángulo formado por gato, pulga y «yo» se constituye en figura «al espejo de la otra», es porque la figura total está formada también por esa «otra», por entidad y espejo, por unidad e imagen. Lo que vemos aquí no ha sido teorizado más que en su remembranza en la tétrada pitagórica. En efecto, para el pitagorismo, el cuatro es también el número de Dios, ya que es la unidad Uno por excelencia (la Mónada), que es a la vez una trinidad: principio masculino y principio femenino que en su unión perfecta generan el cosmos. El número siete, entonces, es la unión de Dios, que es cuatro, con el cosmos, que es tres: cielo, tierra y humanidad. Dios es uno y todo, «el Número de los números», es decir, la causa primera y única, de allí el carácter sagrado de la *Tetrakthys*

La relación que se establece entre el concepto de «unidad» y el de «década», queda expresado así por Hermes en su sermón secreto en la montaña, «Sobre el renacimiento y la regla del silencio», dirigido a su hijo Tat: «porque la década, hijo mío, es generadora del alma. La Vida y la Luz están unidas allí donde nace la unidad del Espíritu. La unidad contiene, pues, racionalmente a la

¹¹⁵ He aquí un testimonio de un paciente de Jung: «Jung se sentía fascinado porque en mi sueño el Buda tuviera que nacer cuatro veces. [. . .] ‘Su sueño predice la aparición de la cuarta función psicológica’, dijo Jung. [. . .] Entonces empezó a referirse a puntos concretos del sueño de una manera que en ese momento no entendí del todo, hablando sobre el simbolismo numérico y del ‘tres que intenta lograr el cuatro’». Robert Jonson, «Jung, Buda y la serpiente». *Uno mismo* 123 (marzo 2000): 24-29. La cita es de la página 26.

década y la década contiene a la unidad» (ver *Los libros de Hermes Trismegisto*, 134).

2.2. La construcción simbólica como *imago mundi*

El recorrido seguido hasta aquí se completa con otros elementos del sistema emariano, uno de cuyos contenidos no sólo se refiere a la euritmia como imagen en movimiento articulado, sino que eleva a ésta a imagen sintética del cosmos en un esfuerzo que la equipara a la euritmia representada en la tétrada de Pitágoras. Esta construcción sintética está relacionada con los conceptos de unidad y totalidad.

La búsqueda de totalidad que emprendió Emar está bastante bien documentada. Basándose particularmente en «Torcuato», *Umbral* y *Cartas a Carmen*, respectivamente, Brodsky (Prólogo. *Juan Emar. Antología*), Piña («El delirio biográfico de Juan Emar») y Lizama («Cartas a Carmen (Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez, 1957-1963)») se refieren a ella de una manera similar. Tanto Brodsky como Piña pretenden establecer una ley que abarque la obra emariana en su conjunto, y refieren el concepto de totalidad al de «escritura autobiográfica totalizante» (Brodsky, 8) o a la concentración en los géneros biográfico y epistolar (Piña). En la misma perspectiva, pero señalando los alcances narratológicos, Lizama sostiene que la obra emariana está marcada por un anhelo de reconstrucción de la vida propia y de todas las vidas, afán de totalidad que tiene su expresión en el hecho de que el narrador emariano multiplique los detalles y expanda infinitamente las descripciones, de forma que el discurso narrativo se hace multidireccional y termina por revelar el mundo entero.

En otro de sus trabajos, Lizama («Emar y el deseo de otra esencia para la vida») plantea de nuevo el tema de la totalidad, siguiendo explícitamente a Piña. Lo interesante, para mí, es que Lizama no se detiene en el recurso autobiográfico, sino que extiende el alcance del anhelo de totalidad no sólo a la

manera emariana de narrar, sino también a una percepción orgánica y holística de la vida. Específicamente, Lizama propone que al concebirse el mundo como una unidad tanto indivisible como dinámica, «los componentes del universo, desde el nivel macrofísico al microfísico, no son ‘cosas’, sino correlaciones de cosas que, a su vez, son correlaciones de otras cosas y así sucesivamente» (29). En síntesis, el universo es un conjunto unificado de una red compleja de relaciones entre sus diferentes partes. El narrador emariano se hace cargo de esta complejidad, de allí que no pueda dejar de seguir esta red de relaciones cuyo centro sería el suceso narrado.

Contamos también con una explicitación por parte del propio Emar, donde este rasgo aparece como un designio narrativo de abarcabilidad de la unidad entendida como totalidad. En este sentido, se trata de un aspecto inherente al hecho de narrar, tal como se le presentaba a Emar. Me refiero al texto «Oye», incorporado en *Umbral*, Segundo Pilar, «El canto del chiquillo», donde se lee lo siguiente:

Tendré que hacer un verdadero esfuerzo para mantenerme ahora sobre una misma línea, una línea recta en lo posible, recta cuanto se pueda a lo largo de este relato. Verdadero esfuerzo para no escaparme a derecha o izquierda. Porque la esencia misma del relato es la escapada permanente hacia todos lados, todos los puntos, todo lo que es. Y la voluntad mía: reunir cuantas escapadas haya sobre una línea de continuidad lógica y -¡ojalá!- dentro de un solo globo que todo lo encierre en unidad. (1130)

La idea del globo aparecerá con características similares en *Miltín 1934*, lo que Brodsky (Prólogo. *Juan Emar. Antología*) emparenta con la visión de lo absoluto llamada satori en budismo zen.

La cadena interminable de relaciones posibles de narrar se encuentra también en la novela *Ayer*, cuando el protagonista se propone aprehender la entidad «gordo». En dicho intento, el pensamiento del narrador caerá de pronto en la pelusa del pantalón y de allí pasará al bolsillo, de éste al chaleco, de éste a la panza y de ésta, de nuevo, al gordo. ¿Pero cómo pasar del gordo al hombre? El personaje dice perderse en el todo, todo en relación al cual «el gordo no es»

(53): «El panzón agarrado a este aire polvoriento que se agarra de los muros, que se agarran del edificio entero. Edificio que puede existir únicamente porque hay donde existir y lo hay porque rueda la Tierra junto al sol, porque el sol es respecto a las constelaciones que son porque son respecto al cosmos, que es ...»
(52)

Esta pretensión de abarcar la totalidad como unidad encuentra otros modos de expresión, como el que aparece en «El pájaro verde», donde el personaje manifiesta su afición por las fórmulas que condensan una idea, como ocurriría con la frase «yo he visto un pájaro verde», verdadera *mot de passe* entre el protagonista y sus amigos, y por donde circula variada información. Esta frase insta una complicidad inteligible sólo para quienes participan de ella, tal como ocurrirá después con la frase pronunciada por el loro. Brodsky (Prólogo. *Juan Emar. Antología* 31) se refiere a ella como la «frase guardián» a la que se hace alusión en *Un año*. Veamos el pasaje del cuento:

Así, si alguno tenía una gran noticia que dar, un éxito, una conquista, un triunfo, frotábase las manos y exclamaba con rostro radiante:

¡yo he visto un pájaro verde! (16)

Lo que ocurre en este cuento en términos de la ‘construcción simbólica’ puede explicarse de un modo que resalte la función constructiva de la fórmula encontrada, cuestión que es inherente al combate entre las fuerzas del tío José Pedro y del loro. En efecto, cuando el desequilibrio se produce por una incompatibilidad tal que escapa a toda posibilidad de complementación, nos encontramos en el dominio de la polaridad en estricto sentido. Por ello, son estas mismas fuerzas las que se rechazan y se atraen para destruirse la una a la otra. En la escena de lucha entre el loro y el tío José Pedro, lo que hace el pájaro al interpelar al protagonista es derivar su posibilidad de intervenir como fuerza actuante a favor del tío hacia una intervención mediatizada socialmente (fórmula de saludo exige respuesta) que anula la fuerza solidaria del protagonista, con lo cual el loro impide a éste entrar como tercer elemento en

una lucha de dos. Si el combate es mortal, ello se debe a esta neutralización (social-formulística) de quien se había proyectado como fuerza interventora. Este factor o fuerza de neutralización se instala como presencia actuante entre el protagonista y el loro, llevando al personaje al cambio de conducta denunciado por éste al final del relato, el que puede sintetizarse como una neutralidad emocional que lo destina a ser para siempre un sujeto contemplador (y contemplativo), es decir, lo que lo instala para siempre en el modo de ser de la inacción (y recuérdese aquí el nuevo cotexto en que aparece el cuento en su versión final en *Umbral*, uno de cuyos temas es justamente el camino de la inacción. Ver *supra*, Capítulo uno). La figura final en que encuentra su lugar en el mundo el protagonista se constituye por él mismo (uno), el loro (dos), la fórmula de saludo (tres) y la neutralidad emocional o «cambio» (cuatro), un cuatro que es uno. Más rigurosamente, la fórmula de saludo es la verdadera figura en que se entrelazan los tres factores restantes.

Una aplicación parecida se encuentra en *Ayer*, en los momentos en que el protagonista y su mujer visitan el zoológico. La visión de las catorce leonas se le antoja al protagonista la visión de un organismo, cuyo mecanismo no puede desentrañar, pero que expresa así: «Catorce leonas movidas ocultamente por un resorte oculto movido por el león» (15). La relación entre esta fórmula encontrada por el protagonista y el sentido de la totalidad y unidad queda aún más claro cuando las leonas clavan los ojos en ambos personajes en un silencio que parece «absoluto». Algo semejante ocurrirá cuando los monos obnubilados por el sol entonan un canto monocorde, al que los personajes unen sus voces, momento al que le sigue la misma percepción de lo absoluto: «seguimos embelesados, absortos, hasta el punto más allá del cual no hay música ni sonidos aislados, individuales diría, como eran los nuestros, pues todo, toda existencia era una sola y absoluta música» (19).

Por su planteamiento de sentido, hay que recurrir una vez más a «Maldito gato», cuento que ocupa el número dos, y donde la construcción simbólica constituye una *gestalt* compleja de cinco miembros: el gato, la pulga,

el yo, la cueva y «la otra» vida. El gato y la pulga son dos y uno, es decir, el triángulo es un tres que es dos. En tanto unidad, esta figura equilibra el total de la «otra vida» y funciona al espejo de ella: una figura (que es tres, que es dos), frente a la otra: dos.

El proceso descrito va aparejado por la típica reducción y ampliación de «participantes» de la experiencia, toda vez que el protagonista emprende la peregrinación acompañado por el caballo para continuar internándose por el espacio en total soledad, hasta que se produce el encuentro con el gato y la pulga, momento en que los participantes se amplían a tres en un proceso gradual de aceptación de esta nueva conformación vital. La renuncia a la individualidad conlleva, en este caso, la asunción de una distinta forma de ser unitaria compuesta de tres sustancias: el gato, la pulga y el «yo».

Esto nos lleva a otras premisas implícitas que se juegan entre los absolutos de las teorías y los relativismos que ellas promueven si enfocan, como lo hacen, el delicado problema de la totalidad y la unidad, uno de los temas emarianos por excelencia. En última instancia, la figura que se forma por medio de tres factores se resuelve en el círculo, que es en el hermetismo la imagen de Dios en tanto unidad- totalidad, es decir, «el círculo cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna» (*Corpus hermeticum*)¹¹⁶. Si de imitar el mundo se trata, la figura debe incorporar un mecanismo que lo haga vibrar, de allí la idea de la circulación que completa la construcción en una dinámica que se asemeja a la vida, tal como lo percibe el protagonista de «Maldito gato»: «ya entonces pudo la vida, no sólo llegar, no sólo pasar, sino que circular, circular así: yo, él, ella; él, ella, yo; ella, yo, él... circular, circular siempre, circular definitivamente, al lado, al espejo de la otra» (52).

¹¹⁶ Esta expresión es comúnmente atribuida a Pascal, como lo hace, por ejemplo, Poe en su *Eureka*. Para su genealogía, puede consultarse Borges, «La esfera de Pascal» y «Pascal» (*Otras inquisiciones*), así como el *Diccionario de filosofía* de Ferrater Mora, art. esfera. En cuanto a la forma esférica del cosmos como la forma perfecta, puede verse *Timeo* de Platón.

La circularidad es una imagen cara al hermetismo, que simboliza la unidad y totalidad del mundo, a la vez que la acción de circular corresponde analógicamente a la rotación de los astros en el cosmos y el movimiento de la sangre en las venas. De allí que la circularidad se relacione estrictamente con la vitalidad de las cosas. Los símbolos de la rueda, de la flor de loto, de la svástica y de las runas celtas, son todas imágenes que ponen en el centro de su significación la cuestión de la circulación. Recuérdese la acción rotatoria de las fucsias gigantes en *Miltín 1934*. Pero el hermetismo tiene una imagen privilegiada para expresar la circularidad y la circulación: el ouroborus y el número ocho que a veces se confunde con éste. En efecto, en algunas de las representaciones del ouroborus, especialmente en las alquímicas, éste es figurado como dos serpientes entrelazadas en el caduceo de mercurio formando un número ocho, de curvas cerradas, donde principio y final confluyen. La imagen de la poza de agua en el capítulo «Septiembre 1» de *Un año* corresponde justamente a este ocho ourobórico.

Esta concepción encuentra su manifestación práctica en la meditación budista, cuya posición privilegiada es la llamada flor de loto, posición en la que todas las extremidades del cuerpo se unen, el pie con el pie y la mano con la mano. Lo importante para nosotros es que la figura que forma el discípulo en posición de loto se relaciona estrictamente con el problema de la concentración y la circulación de la energía, pues, en dicha posición, lo que se logra es cerrar el cuerpo en sí mismo y convertirlo en un receptáculo hermético como la retorta alquímica.

El monje budista Osho sostiene respecto de esta figura que para que la energía salga hacia fuera, el cuerpo requiere alguna formación puntiaguda que en el varón sería el órgano sexual. Al no permitir la salida de energía, la posición de loto produce una sensación de plenitud y de saciedad relacionada íntimamente con la sensualidad y la voluptuosidad. Para Osho, la energía dispuesta en la cabeza no se libera, justamente en razón de la forma redonda del cráneo, pues en las formas redondas la energía no puede escapar.

Este aspecto no deja de estar presente en los cuentos emarianos, donde la aparición de la sensualidad se vincula justamente con formaciones puntiagudas, como las agujas que clavan el cuerpo, especialmente los órganos sexuales, del protagonista de «El perro amaestrado» o como el galope de las gacelas en el sexo del protagonista de «El hotel Mac Quice». También en «Chuchezuma» encontramos referencias a la sensación de voluptuosidad que, dice el personaje, no tiene que ver especialmente con el deseo sexual. Los tres cuentos nombrados se desarrollan en ciudades laberínticas, donde la agresividad se produce también por formaciones puntiagudas (tal como las describe Steiner), los colmillos del perro en el primero y los de las formas animales succionadoras, el vampiro negro y el lobo-garú, en «Chuchezuma», que traspasan al espacio –las calles de París- la cualidad succionadora. Pero si la voluptuosidad se relaciona para el personaje con la agresividad, también se constituye en una de las formas liberadoras del hastío y de la angustia, sensaciones contra las cuales el protagonista ha emprendido el recorrido por la ciudad. De esta manera, se observa bien cómo las formas cerradas, circulares (y laberínticas), no sólo son fuente de circulación de la vida, como ocurre en «Maldito gato», sino que la energía así movilizada y desplazada de un punto a otro de la trama puede bien constituirse ella misma en «la vida concentrada en un punto» («Maldito gato»), los rayos de las tres miradas en «Maldito gato», y el sexo del protagonista en «El perro amaestrado» y en «El hotel Mac Quice». Esto explica por qué toda la lucha del personaje en estos dos cuentos consiste en posesionarse de la voluptuosidad que lo libere del «círculo de pensamientos», como dice en «Chuchezuma», en síntesis, de la «sensación ahogante de destino» («El perro amaestrado»). En última instancia, si las formas redondas figuran un cosmos condenado a la rotación incesante, y si Emar suscribe la expresión «la existencia es redonda», que según Bachelard constituye la «fenomenología de lo redondo» (*La poética del espacio*), se hace absolutamente necesario proveer al sistema de un mecanismo de escape que libere la energía hacia fuera, como si de lo contrario, este organismo estuviera

destinado a explotar, pues las fuerzas en dispersión atraen a otras en una cadena interminable. Este grado máximo de entropía debe ser complementado, entonces, con su polo neguentrópico, es decir, con un principio de orden que aquí aparece activado por la apertura de las figuras que expulsan la energía no utilizada fuera del sistema.

La «fenomenología de lo redondo» de Emar se nutre de figuras geométricas y volúmenes, justamente – en contra de lo que opina Bachelard – porque éstas proveen imágenes elaboradas y convencionales, como la pelota de tenis en «El unicornio», que sirve para testificar la redondez de la Tierra tanto como para revisar las hipótesis sobre su vacuidad o no. En términos de poética emariana, este recurso se relaciona con un infrarrealismo que está al servicio de un antirrealismo¹¹⁷.

Pero si de imágenes del mundo se trata, cabe recordar que según los defensores de la oquedad de la Tierra, los polos serían precisamente puertas de escape del planeta. Como se sabe, la teoría de la ‘Tierra hueca’ consiste en la proposición de que hay otro mundo en el interior de la Tierra, como se sostiene en algunas de las corrientes esotéricas. Para los hitlerianos, en el interior de la Tierra se encuentra una civilización superior, denominada la «última Thule», que está ligada a la utopía que da origen al hitlerismo esotérico. La creencia de que la entrada al interior de la Tierra se encuentra en los polos, particularmente en la Antártica chilena para el caso del polo sur, motiva en un libro de Miguel

¹¹⁷ Interesante y relevante me parece que Ortega y Gasset se refiera a recursos infrarrealistas, cuya explicación nos recuerda algunos procedimientos emarianos de extremación del realismo que provoca una superación del mismo, como se observa sobre todo en «Maldito Gato». Pero ésta no es la única forma en que Ortega y Gasset aclara aspectos problemáticos de la obra que me ocupa. En efecto, el filósofo señala cómo la deshumanización del arte consiste en subvertir el movimiento espontáneo de ir de los conceptos y de las ideas a la realidad y al mundo, para dejar de lado la realidad y trabajar con las ideas según lo que éstas son, es decir, esquemas subjetivos que tienen su propia realidad -irreal- en sí. «Hacerlas vivir en su irrealidad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, **mundificamos** [sic] los esquemas, lo interno y subjetivo» («La deshumanización del arte»). Este rasgo de trabajar con las posibilidades de lo real a partir de ideas, como ya se ha advertido y se seguirá haciendo, es bastante aguzado en la narrativa emariana y, una vez más debe señalarse su amplio manejo en «Maldito Gato».

Serrano, una mención que no puede dejar de llamar la atención a los lectores de «El unicornio»¹¹⁸. Cito:

La tierra está hendida en sus dos extremos y se curva al interior, de modo que si alguien sobrepasa los 83 grados de latitud, al norte o al sur, sin saberlo se hallará en el interior del planeta. La fuerza de gravedad se ubica en el centro de la corteza terrestre, que tiene un espesor de 800 millas. Más allá está el aire, el hueco interior de la tierra. La corteza, en su reverso, constituiría corrientes y mares, bosques, montañas, ríos, habitados por una raza superior que entró allí en tiempos remotos y que serán los hiperbóreos de la leyenda. [. . .] Tal vez fuera el «paraíso terrenal inexpugnable» del almirante Doenitz. A sus marinos les habían permitido entrar, navegando bajo la gran barrera de los hielos polares, o por pasillos secretos, redescubiertos. (Allí entra y sale el Caleuche, en el Antártico, y el Buque Fantasma, el *Wafeln*, en el Ártico). (*El cordón dorado. Hitlerismo esotérico* 30)

El narrador protagonista de «El unicornio» no se pronuncia a favor de ninguna de las hipótesis sobre este asunto, sin embargo, el cuento ilustra la teoría de la Tierra hueca cuando al narrar la vuelta a Chile en el submarino, ocurre que éste emerge justamente en el polo Sur, momento en que los tripulantes avistan el Caleuche¹¹⁹.

Sin duda, la identificación entre el protagonista del cuento y el unicornio no es azarosa, pues las formas cerradas del animal se complementan bien con el único cuerno que se yergue sobre su cabeza y nos ofrece una imagen clara de lo que intento demostrar: si la vida ha de circular y prosperar, la forma cerrada no es suficiente, sino que debe componerse de una forma aguda que libere la energía concentrada en el interior. Una vez comprendido esto, no es difícil advertir la presencia de formas puntiagudas o abiertas en el sistema emariano. Ciertamente, a la hora de dejar una ofrenda en la tumba de

¹¹⁸ Como se sabe, Serrano conocía el cuento de Emar, ya que lo incluyó en su antología de 1938.

¹¹⁹ El Caleuche es un barco fantasma del folclor chileno que se observa en Chiloé, isla del sur de Chile, y que se caracteriza por ser un hermoso barco de luces en el que se escucha música inquietante. Sus tripulantes parecen borrachos o adormecidos y su cuerpo es más o menos deforme.

Piticuti, el protagonista de «El perro amaestrado» prefiere un caracol, porque su caparazón simboliza la sección áurea, pero también porque de su cuerpo se desprende un fluido que continúa y extiende los límites de dicho cuerpo. La pulga en la cabeza del gato en «Maldito gato» cumple la misma función de válvula de escape, como los tacos agudos de los zapatos de Pibesa y las flechas color escarlata que emanan de Papusa, figurando el placer sexual. No es extraño, entonces, que el tío José Pedro muera a picotazos de un loro, el que se va a encargar de ‘vaciar de vida’ a su contrincante amputándole todas las vías de salida de la esfera del rostro, los ojos, la nariz, el mentón y la forma cerrada por excelencia: el cráneo. Las formas circulares cerradas conviven con las formas alargadas, que parecen extenderse más allá de sus extremos: un anillo, símbolo del mundo-ouroborus, pues la esfera del ópalo se continúa hacia abajo, en la argolla («Papusa»); una ciudad circular que tiene una calle que es un tronco de jacarandá («El hotel Mac Quice»); un tiempo, la noche con la que comienza y termina la historia de «El fundo de La Cantera» y allí también una enigmática «bolita azul», pero donde abundan los motivos de succión; un grito, alargado y circular, porque con él empieza y termina «El vicio del alcohol».

Por esta vía, lo que el arte produce son construcciones simbólicas del todo, obras orgánicas en que se juega el destino de unos seres que se mueven en lo absoluto de los signos y los sentidos en tanto componentes de un mundo paralelo (la obra) a la «otra vida». Lo que llamamos «arte autónomo» en Emar es el arte que sólo quiere ser leído como absoluto humano, construido no para los críticos ni para los burgueses, quizás sí, para los otros artistas, como decía Ortega y Gasset:

[. . .] Pero ello no quita que parte de los rojos al ser sacados de aquí, quede ociosa. Tú dirás, pequeña parte; yo, gran parte. Como sea, estamos de acuerdo con la existencia de esa parte. Y esa parte ociosa, colgadas ya las telas en un muro de exposición, empezará a buscar un objetivo, a rondar, a tratar de emplearse, a mortificar a cuantos ojos se posen sobre ella, a crear el yerro, a implantar el malentendido, a tender un velo de desconcierto entre los espectadores y las doce telas. Y va a resultar, mi buen

amigo, que nadie va a entender palabra y que todos van a salir de allí con una engorrosa sensación de sin sentido.

[. . .]

-¿Qué espectadores?

[. . .]

[. . .] Tú quieres decir que saldrán con los ojos desorbitados por el sin sentido..., ¿sabes quiénes?

Esperé. Rubén de Loa exclamó:

-¡Los burgueses! (*Ayer* 79)

2.3. Entre totalidad y unidad: una realidad en fuga

Si alguno de los discursos de los textos de Emar me parece metapoético es éste recién citado, porque explicita el carácter posible y proyectivamente informe de una obra construida según la teoría del equilibrio, si al cambiar las condiciones de ese cuarto factor innombrado que es la totalidad, uno de los elementos cae en el vacío. El vacío es aquí un aspecto del plano físico de la obra, pero en un plano contextual, el vacío es el sin sentido. No otra cosa ocurrió con la obra de Emar y éste lo sabía: su sistema es autosuficiente porque se explica y se sostiene a sí mismo, en tres mundos, en el del arte, en el del hermetismo y en el de la especulación científica. Pero los burgueses no viven allí, viven en un mundo cotidiano para el cual la obra emariana resultaba cifrada herméticamente, es decir que esta obra no era autosuficiente respecto de las condiciones de lectura de un mundo ajeno a sus referentes. Entre la obra y el mundo real se interponían mediaciones demasiado herméticas. Lo que quiero destacar aquí es que si de mediaciones se trata, todos estos problemas son estrictamente de índole narratológica, pues de lo que se trata es de leer una obra estructurada a partir de elementos, temas y motivos, pero también de causalidad, enunciaciones, sintaxis y plano semántico que obedecen a leyes no por más rigurosas menos impredecibles¹²⁰.

¹²⁰ Al respecto, ver *supra*, Introducción general, donde comento la opinión de Canseco-Jerez sobre la índole no narratológica del problema de la lectura de la obra emariana.

En la cita se expresa también un factor que hasta ahora sólo he mostrado parcialmente: el factor del «desparramo», como dice frecuentemente el personaje emariano -lo que llamo el *leitmotiv* de la fuga-, que se explica al concebir la figura como un sistema orgánico y dinámico, donde las partes no se relacionan con el todo de manera unívoca, lo que transforma la configuración en una totalidad distinta. Cualquiera sea la forma en que ésta cambie, ya sea por articulaciones distintas de los factores y fuerzas, ya sea porque algo ha cambiado en el todo, esto produce un desequilibrio, cuya máxima expresión es la fuga del elemento que ha quedado «ocioso» o de otros factores que aparecen para ocupar momentáneamente el lugar de aquél. La válvula de escape es un mecanismo inherente al cuerpo formado, por donde éste respira; la fuga, en cambio, es la aniquilación de toda forma. Digamos, para mayor claridad, que el sistema es tan inestable que en cualquier momento alguno de los factores se desequilibra y provoca el derrumbe, al caer al vacío o al sin sentido de lo que no tiene forma.

No podría ser de otra manera, si consideramos el carácter humano de la construcción simbólica. Pero lo justo es integrar una posible concepción del Todo-Dios como demiurgo que ha descuidado algunos aspectos del equilibrio cósmico, con lo cual no sólo la construcción simbólica que lo imita está regida por el dinamismo y la inestabilidad, sino que la vida misma que allí se recrea aparece en permanente fuga.

Por ello, junto a la teoría del equilibrio en *Ayer*, encontramos también una manifestación precisa del motivo de la fuga: recordemos que el protagonista, intentando comprender la teoría del pintor Rubén de Loa, evoca sus paseos por la avenida Benedicto XX y el «marcado desasosiego» (*Ayer* 38) que siente al contemplar a las muchachas vestidas de rojo que por allí pasan, sentimiento que ahora se explica así: «Había la percepción directa de esos rojos, sexuales y candentes, entre todos, por llevar dentro formas de muchachitas tiernas, y no había la percepción de los correspondientes verdes que los sosegaran, que los metieran dentro de un plácido equilibrio. Eso era. Y por eso

yo, al verlas alejarse, sentía cómo me desequilibraba y me caía a los infiernos» (id.).

En esta novela, la primera mención al «desparramo» se produce cuando el pintor Rubén de Loa discute con el protagonista la forma en que armonizarían el rojo y el verde. Recuérdese que el gran temor de éste es que el rojo ‘caiga’ y que la «ociosidad» del verde pueda ocasionar otro derrame de color. Más específicamente, el narrador, que reflexiona sobre la relación entre la gente y las vidrieras, sostiene que de no existir éstas, «la humanidad entera se desparramaría hacia los cuatro puntos cardinales» (57). Por cierto que este pensamiento hiperbólico, lo es más al tratarse de referentes mínimos. Ya se ha visto que la pretensión emariana de alcanzar la unidad, aunque ambiciosa, se representa siempre a través de precarios elementos, el león, la única nota que entonan los monos, la panza del gordo, las vidrieras.

La imagen final de la novela, del hombre que intenta apresar su propio cuerpo se explica por el mismo temor a la dilución: «[. . .] el cuerpo se me aflojó. Temí luego que llegara a hacerse semisólido y que pudiera, con la misma consistencia y la implacabilidad de un río de lava, desparramarse por ambos lados sobre las sábanas hacia los bordes de la cama» (97).

Veamos la única versión de la concepción de un dios demiurgo, que da luces, no obstante, sobre su operación en el sistema. Proviene de «Maldito gato»:

Tres fuerzas así, así, largas, larguísimas; en el espacio tan largas que, ya habiéndolo surcado todo, habían perdido sus formas iniciales de serpientes largas que se estiran y ya, sin formas, tenían la forma de ser y nada más; y en el tiempo tan remotas, tanto, que no podían tener como origen más que tres míseros, infinitamente míseros, gestos descuidados del Todopoderoso, Omnipresente y Omnisapiente cuando vínole a Su voluntad crear un mundo –creía Él- de exactos equilibrios. (53)

Por lo demás, esta concepción podría explicar el origen de la ‘construcción simbólica’ por la necesidad de corregir estos gestos descuidados de Dios en la conformación del universo.

Esto explica las referencias y especulaciones del personaje sobre la posibilidad de regresar a un caos cósmico a partir de la destrucción de este precario equilibrio creado como una totalidad («el verdadero total») en «Maldito gato». Recordemos que una vez trazadas las dos primeras líneas que van de los ojos de la pulga a los del gato, y de éstos a los del protagonista, este último señala que por esas líneas pasan las vidas de los tres seres, pero luego se cuestiona y corrige:

¿Pasan? ¡Aún no! Porque, de pasar por ellas se irían, se irían para siempre, se desvanecerían en el infinito, pues la figura no ha sido cerrada todavía y, al no haberlo sido, deja en cada uno de sus extremos dos puertas, dos bocas abiertas hacia la infinitamente nada. Y la vida hay que cerrarla, encerrarla, limitarla, dibujarla. De lo contrario, el mundo todo, el cosmos, convergería precipitándose hacia el imán de estas dos líneas, y una mitad se pulverizaría de la pulga para allá y de la otra de mi punto para acá. Y nada subsistiría en nada. (52)

Pero, de entre los cuentos, el que mejor actualiza el *leitmotiv* de la fuga es, sin duda, «El fondo de La Cantera», texto en el que la principal actividad del protagonista será la de impedir que la «marcada molestia» que existe en el fondo se explaye por todo el espacio y lo desborde, para lo cual se apoyará en dos personajes con quienes producirá una serie de ritos que devuelvan el orden al fondo, proyecto que terminará en fracaso. La índole cómica de los rituales emprendidos por los tres personajes se mezcla, como en otros casos, con una iniciación que tiene rasgos cómico-serios, la del protagonista, que se somete a distintas pruebas de traspaso del umbral, hasta llegar a una dimensión temporal y espacial distinta de las habituales, que lo separa de sus amigos, primero, lo encapsula en un «tubo», después, para llevarlo, finalmente, al «borde» del tiempo y del espacio.

El final del cuento, que repite el comienzo, enmascara los cambios que se han producido en el protagonista tanto como en el espacio. En efecto, el anodino anuncio en el periódico que ofrece el fondo de La Cantera como un espacio en alquiler, omite la característica ‘ánimica’ del fondo, que el

protagonista intenta corregir: su «marcada molestia». Debemos pensar que el personaje se encuentra ya en el inicio del cuento en posesión de las capacidades iniciáticas que le permiten percibir con los ‘ojos del espíritu’ este rasgo del espacio. Al repetirse el anuncio al final del cuento, se vuelve a un registro formal que al ocultar el rasgo principal del fondo, que el lector ya conoce, subraya el aspecto aparente de la realidad apprehendida mediante el uso de los sentidos. El fundo de La Cantera, espacio prodigioso, aparenta ser un espacio alquilable, es decir, estable, cerrado, y provisto de todas las características que ostentan los fundos en general¹²¹.

Veamos en qué consiste el proceso de cambio al que me he referido. En primera instancia, el protagonista no se contenta con percibir la «marcada molestia» que afecta al fundo y todos sus habitantes, se propone «remediar este mal», para lo cual investiga la causa. Aquí debo señalar que en éste como en los otros textos emarianos se nos hurta el proceso y los procedimientos de investigación que usa el personaje para llegar a sus conclusiones, de allí que éstas nos parezcan casi siempre dominadas por la arbitrariedad. En este caso, el narrador protagonista se limita a decir que la «marcada molestia» viene «de un comienzo de putrefacción anímica» (154), que podemos entender de dos formas. Primero, como un equivalente emocional de una tendencia a la putrefacción física, es decir, un estado de abandono generalizado que se traduce en la falta de los elementos necesarios para la germinación de la vida: agua, aire, tierra, calor. En segundo lugar, y a juzgar por el remedio que plantea dicho personaje, esto es, el de «proceder a la repetición de las más ordenadas bases

¹²¹ Como se verifica en los diarios de Emar, el cuento «El fundo de La Cantera» no puede más que tener como referente el fundo del mismo nombre que a la muerte del padre, Juan Emar debe comprar y administrar, y respecto del que hace continuas anotaciones, entre las que destacan su mal estado y la indecisión de Emar de efectuar la compra. El 14 de julio de 1934, escribe: «[En] Forestal reunión [sobre] L.H. [Lo Herrera], hijuelación, nosotros ‘La Cantera’. Hasta inscripción». El 22 de septiembre del mismo año: «Llega Esteban; a pie hasta peñasco Cantera»; el día 23: «Con Pb [Pibesa], Esteban y chiquillas a caballo vuelta entera a ‘La Cantera’». El 24: «Con don Ignacio conv[ersación] s/ [sobre] producción ‘La Cantera’»; el 27, «con don Ignacio por ‘La Cantera’ s/ mala tierra, cara, etc. [. . .]; «con Pb y don Ignacio id[em] y [decisión] tomar ‘Romeral’». El 28 de octubre, «Mañana todos a caballo por ‘Cantera’ y ‘Romeral’ con Goyo: s/ ‘Cantera’ mal y tomar ambos».

sobre las que reposa nuestra vida de hombres» (id.), la putrefacción anímica puede comprenderse como falta de estabilidad, es decir, el equivalente anímico de los elementos antes mencionados. Por alguna razón, este fundo y sus construcciones adolecen de la armonía y la estabilidad con que todo objeto físico se presenta -aparentemente- en el mundo, como objeto que ocupa un lugar en el espacio y como fenómeno que cumple una función en el tiempo. De hecho, como se verá en el desarrollo del cuento, la molestia que el fundo posee afecta especialmente las coordenadas de espacio y de tiempo.

Los ritos que el protagonista junto a dos de sus amigos emprenderá para remediar el mal se relacionan con las «ordenadas bases» de la vida de los hombres, en la medida en que incorporan cadenas ordenadas de elementos, según alguna escala preestablecida en los ámbitos del conocimiento: la numeración decimal, la escala musical y el alfabeto. Por razones cabalísticas que dan al número siete un lugar privilegiado en todos los fenómenos de orden físico-espiritual (los siete primeros planetas, los siete días de la creación, las siete artes liberales, los siete metales, etc.), las escalas se componen de siete elementos en forma ascendente y de siete en forma descendente. ¿Habrá que recordar una vez más el significado cabalístico-personal que tiene el número catorce para el protagonista emariano, según se nos dice insistentemente en *Un año?* Como era de esperarse, a Longotoma, descrito como «hombre sesudo y sabio» (155), corresponde la escala decimal; a Ocoa, «violinista distinguido» (id.), la escala musical, y al protagonista, designado como «yo», el alfabeto. Tampoco debemos rechazar el hecho de que los estudiosos más detallistas de la alquimia consideran siete etapas en la realización de la Gran Obra y que ésta aparezca representada en la iconografía como una escala.

En el segundo fragmento del cuento, los tres amigos se encuentran ocupados en sendas actividades cada uno: el sesudo Longotoma lee la vida de Catón en las *Vidas paralelas* de Plutarco, el violinista Ocoa se aboca a tocar la

«Petite Suite» de Debussy¹²². La soledad, la noche y el hecho de sentir que vive él mismo una vida paralela a la del parrón y a la de sus dos amigos, provocan en el protagonista la sensación vertiginosa de peligro. El ejercicio ha consistido en mantenerse siempre, pese a los desplazamientos, a una distancia de veinte pasos respecto del parrón. Al parecer, esta distancia asegura en el protagonista la idea de que él y parrón, él y objeto, no forman parte de una misma figura y constituyen una totalidad cuyos miembros están individualizados. Esta entrevisión del peligro se relaciona directamente con el temor a que se produzca el movimiento contrario a la dispersión o «desparramo» en una realidad que ya se encontraba desintegrada, y se produzca ahora una mezcla que termine por atar dos mundos paralelos: el del protagonista y el del parrón. El protagonista decide abandonar el lugar para que lo que el peligro anuncia no se realice.

El cuarto fragmento se inicia «un momento más tarde» (157), marcador temporal que por su imprecisión, que contrasta con la anterior demarcación exacta, abre, como en «Maldito gato», un devenir temporal que empieza a preparar el *kairos*. De hecho, este impreciso «más tarde» es el tiempo en que se produce el temido «desparramo» de las cosas en el espacio: han estallado los hormigueros de la región, hecho que podría provocar –piensa el protagonista– un gran desorden en el fundo y su posterior derrumbe. La yuxtaposición de las unidades de la narración no permite asegurar si el estallido de los hormigueros se ha producido como consecuencia de la muerte del violinista Ocoa que ahora se nos anuncia, pero el sentido global del texto en el sistema emariano lo sugiere. No obstante, el protagonista se tranquiliza ante esta nueva sensación de peligro por la suerte del fundo, cuando ve que junto con él se encuentra su amigo Longotoma al que se ha agregado el cínico de Valdepinos, que reemplaza al tercer miembro del grupo. Debemos entender,

¹²² En el texto de Plutarco, Catón aparece como un sujeto imbuido de valores de orden, rigor, severidad moral y austeridad económica, pero quizás el rasgo más importante de los que ostenta y que explican su carácter modélico en el cuento emariano, que lo subvierte, es su vinculación con la vida de campo, la que concebía como la de mayor productividad económica, y de armonía social y personal.

entonces, que la muerte de Ocoa ha provocado un desequilibrio en el espacio, el que a su vez produce el estallido de los hormigueros y la fuga de sus habitantes, lo que explica por qué, en momentos del cortejo fúnebre, las hormigas y las ratas corren en sentido contrario al del cortejo. Piénsese que la causalidad mágica que rige la concatenación de los hechos está puesta al servicio del sentido de equilibrio.

Un nuevo rito que conjura la armonía del espacio se produce en el sexto fragmento, rito de responsabilidad de Longotoma y Valdepinos. El protagonista está ocupado en observar el escenario, aportar a la armonía de colores del conjunto haciendo intervenir una fresa, primera mención al color rojizo. La marcada identificación o contagio mágico entre su estado anímico y los cambios que experimenta el espacio determinará que un nuevo desorden se produzca: la armonía provocada por los dos amigos «desata sus nervios» y, simultáneamente, la bolita azul se pone en movimiento y rodando por el suelo golpea sus pies, lo que a su vez provoca su nueva fuga, de la que no se repondrá ya más.

Una nueva secuencia comienza cuando el héroe abandona el galpón y se suceden dos nuevos «desparramos», que esta vez afectan al tiempo. El protagonista nombra la salida del galpón como el «umbral» que atravesó y que lo pone frente a «la viuda», personaje que lo hará retrotraerse al pasado, en un desparramo del tiempo hacia atrás. Huyendo de la viuda continúa el peregrinar del personaje por los distintos sectores del fundo; un nuevo encuentro se sucede: la conversación de los veteranos lo hace experimentar el vértigo de un tiempo que se desparrama hacia adelante, hacia el futuro. La exasperación del protagonista es explícita cuando siente que su «existencia pasa como un relámpago» (160).

La fuga recomienza, fuga en un tiempo estacionario, en una noche detenida e interminable, en la que el protagonista choca con una piedra y -quizás- se hiere una pierna. Lo que sabemos es más que los hechos, la sensación del personaje de que la sangre comienza a correrle a flor de piel. Un

nuevo temor relacionado con el desorden de las cosas, de las «fuerzas ociosas», se produce aquí en su ánimo: «Quedaba, por lo tanto, a merced de cualquier mala intención que se hallase suelta por el campo. Y peor que exponer los nervios, o el cerebro, o el corazón al dominio de tales intenciones, es exponer la sangre a lo que pueda errar en una noche abandonada de la sucesión de todas ellas» (id.). Debemos comprender la desesperación del personaje, pues si con el rito de armonización que han ejecutado Longotoma y Valdepinos se desataron sus nervios; con la viuda y los veteranos, su cerebro y su corazón; el cuerpo o más bien su sustancia vital es el único refugio que le queda. Defenderlo significa una nueva y definitiva huida, un desatarse generalizado de todo el cuerpo y energía vital, porque, de hecho, los dos peligros que advierte el personaje se cumplirán uno a uno. El primero, quedar a expensas de cualquier mala intención; el segundo, que algún ser viviente rozara su sangre y ésta comenzara a destilarse «chorreando a través de la piel, en láminas delgadas de arriba abajo» (id.). La soledad del protagonista da ocasión a la entrada en escena de las «damitas», de identidad tan enigmática como la «bolita azul», porque ante todo representan fuerzas en fuga, cuya presencia se ocupa en equilibrar.

Una vez más se impone la huida ante el nuevo peligro, pero la detención ante éste, la decisión de no avanzar hacia las damitas, da tiempo a la acción contraria del viento, fuerza que provoca el avance de las damitas hacia él. El protagonista sabe que no puede retroceder, pues eso implica volver a la vida pasada, de allí que clame a los dioses por un alargamiento de vida hacia otras direcciones. Pero el destino ya está consumado, hilos de sangre empiezan a correrle por el cuerpo mientras el protagonista comienza a imaginar cómo las damitas se acercarán a besarle, es decir, a beber su sangre clavando sus labios en su cuello como si se tratara de aquel vampiro negro que tanto preocupaba al personaje de «Chuchezuma». Literalmente, en un abrir y cerrar de ojos, el ataque de las damitas se produce y junto con ello la conciencia del personaje de que ha llegado a su fin. Le queda, sin embargo, un último gesto de vida, la risa,

que las damitas imitan, con lo cual gana tiempo para escapar del nuevo embudo que con sus sombrillas han ido armando alrededor suyo.

El último fragmento de la historia contiene una última prueba en que es la noche misma la que actúa de umbral, y donde comprendemos que más que el espacio es el tiempo lo que ha sido traspasado, un tiempo tratado con términos de espacialidad, como en la expresión «llegué al borde de aquella noche del fondo de La Cantera. Entonces me asomé» (163). La visión que obtiene el personaje corresponde al desparramo del tiempo por el que con ruido de torrente pasan «las noches y los días en santa sucesión de infinito», llevando con ellas a todos los hombres con sus miserias y dichas. En la situación límite de estar varado en una noche como la cruz en el ataúd de Ocoa y el buque a las nueve de la noche, el protagonista vacila en la esperanza, esperanza que se parece a la renuncia frente al destino, como ha ocurrido en «Maldito gato». Esta vez, el personaje consume una huida final que lo llevará a algún otro abismo del tiempo, en el que cae intentando acceder a esa sucesión del tiempo, ‘normal’ y «santa», en la que puede encontrarse con su anterior destino de hombre también normal. Todo sea por dejar atrás ‘el maldito’ fondo de La Cantera y esa noche del vacío «desprendida y errante» de todas las noches y los días. Abajo se desarrollaba la «cinta» del tiempo sin fin.

En términos de la figura que actualiza el número que el cuento ocupa en el conjunto del libro, el número nueve, debe decirse que éste se alcanza como sumatoria de tres figuras de tres. En primera instancia, aparecen el protagonista, Longotoma y Ocoa, figura de tres en la que la «marcada molestia» del fondo oficia de cuarto omnipresente. A ella se suma, por el lado del protagonista, el parrón, dualidad que a toda costa se quiere perder, pero que se conjuga con otros dualismos, el de Longotoma y *Las vidas paralelas*, y el de Ocoa y la «Petite suite» de Debussy. Ya en esta etapa, son nueve los participantes y diez si contamos la molestia. El equilibrio vacila cuando muere Ocoa, de allí la fuga de las hormigas y de los ratones, dos factores que salen de su escondite subterráneo para equilibrar en tres la figura en la escena del

cortejo, luego de lo cual desaparecen. Es el momento en que nos encontramos con el cínico de Valdepinos, quien equilibra la figura constituida por los personajes, de nuevo en tres. Recuérdese, sin embargo, que Longotoma ha abandonado su libro y pronuncia otra frase ritual, hecho que imita Valdepinos cumpliendo la función que antes cumpliera Ocoa; el protagonista, entonces, que de un tiempo a esta parte se siente descentrado, echa mano de la bolita azul, construyendo así la nueva figura de tres factores duales. La huida del personaje determina su soledad que vendrá a equilibrarse en dos con la aparición de la viuda, la que luego de ser abandonada es reemplazada por los dos veteranos, de modo que son tres en esta aparición que provocará en el protagonista un desequilibrio mayor. Es el momento en que comienza a brotarle la sangre que al hacerse visible, lo equilibra por el lado de la dualidad. La aparición de las dos damitas con sus respectivas sombrillas intenta equilibrarlo en una nueva figura de tres constituidos dualmente, pero sabemos cómo el personaje huye de ellas y cómo llega al tubo donde se encuentran todos: Longotoma, Valdepinos, las dos damitas con sendas sombrillas, él, que ha recogido su sangre; la noche y el fondo, nueve o diez, si seguimos contando la molestia. La huida final del protagonista, su lanzamiento al vacío deja la figura final en nueve, como tiene que ser.

Para completar este sistema, conviene aquí incorporar el concepto de «segundo», explícito en *Umbral*, y que ha sido explicado tanto por Brodsky (Prólogo. *Juan Emar. Antología* y «Los últimos años») como por Varetto («Notas sobre Juan Emar»).

En el primero de sus textos, Brodsky dice que el concepto de «segundo» designa un espacio de lo absoluto, espacio sin ley y sin tiempo y, por esta vía, a la «totalidad», en la medida en que según Lorenzo Angol, «toda la experiencia ya está en un segundo» (36). Podríamos decir, entonces, que «el segundo» condensa en sí todo el tiempo. En el segundo texto, Brodsky destaca a partir del cotexto de la cita en la novela *Umbral*, que este concepto cierra y

abre algo, ya que permite un desplazamiento hacia una dimensión que está fuera del tiempo. Como se observa, en ambos casos el estudioso parece señalar que se está en presencia de un concepto complejo donde se confunden las coordenadas de tiempo y espacio. Explícitamente Brodsky se refiere a una «eternidad [que] no es un tiempo que dure eternamente sino un espacio otro» (38).

Más cerca de mi objeto, Varetto aplica el concepto de «segundo» a «Maldito gato», tal como he propuesto siguiendo el concepto de *kairos* (*supra*, Capítulo dos). Junto con señalar pertinentemente la analogía con la caverna platónica, Varetto sostiene que en la cueva frente al gato y la pulga, el personaje vislumbra la posibilidad de una vida diferente y el equilibrio del cosmos en otro de los «segundos» reveladores. Se trata, dice el estudioso, de momentos mínimos, de segundos o menos aun, que quiebran la estabilidad de lo real y originan una búsqueda, son momentos que señalizan el camino hacia la totalidad en una «perpetua extrañeza del universo» (10).

En realidad, «el segundo», como noción temporal, encuentra su paralelo en «el punto» como entidad espacial. No es extraña, entonces, esta confusión entre tiempo y espacio que aparece en las explicaciones de Brodsky ya citadas. De hecho, «el globo» que antes he mencionado, puede equipararse también al «punto», en la medida en que ambos expresan la medida de la unidad. Por su parte, «el embudo» equivale al umbral que aísla al personaje que, consciente de ello, se refiere en *Ayer*, a «caer en el abismo de un ombligo» (el gordo), «el trasero del torbellino» (el avestruz) o, de manera más general, quedar atrapado en «las garras de la abstracción».

Pero la primera mención al «punto» aparece cuando el narrador explica por qué no logra aprehender al gordo, por qué todo se diluye alrededor de éste en un torbellino interminable: «Y yo parto en persecución de un punto, uno solo, el último, que se me escabulle siempre por mi tamaño y el suyo» (53).

En un punto también se revelará al personaje la gran verdad que ha guiado volitivamente toda su peregrinación en *Ayer*. Un punto que reproduce el

agujero del urinario, de tal manera inaprehensible que, luego, será imposible de reproducir para contar a la mujer en qué había consistido: «Un punto ínfimo, seguramente de tamaño tan ínfimo como corresponde a la pequeñez del tiempo mencionado, del trozo entre el agujero de la derecha y el inferior, fue para mí como el espejo por donde el tiempo se me reflejó y por donde me circuló sin mí. Fue el puntito único, minúsculo, luminoso que se me descorrió» (84).

La relación de confluencia entre el punto y el segundo queda explícita en esta novela cuando el personaje recuerda el instante en que se produjo la revelación: «Pues bien, ayer por la noche, en los urinarios de la Taberna de los Descalzos, vino el fenómeno mismo, fue visto, lo vi, sentí y penetré a través de aquel millonésimo de puntito en aquel millonésimo de segundo» (86).

En «Maldito gato» tampoco falta la mención al punto como un lugar de concentración por excelencia: «Ese punto, aunque inubicable por ser dos mis ojos y dos los suyos, está, y eso basta. Está como está cada vez que nos miramos con otro ser en los ojos y nos vemos y sentimos. ¿Dónde miramos y dónde nos miran? ¿dónde cae y dónde recibimos la visión? En *un* punto, no puede ser más que uno, aunque cuatro ojos están en juego» (51).

Todas estas imágenes corresponden al deseo de fijar una forma que conjure el caos a partir de la percepción de una unidad cuyo centro se desplaza, o, como he dicho antes, cuyo centro está en todas partes.

2.4. Después de todo, el símbolo

De la entrevisión del punto y del segundo pasamos a la búsqueda por aprehender los objetos mínimos, visibles o no, condensación de lo abstracto inaprehensible: una frase en «El pájaro verde», un hilo (del destino) en «El perro amaestrado», tres puntos en «Maldito gato», una estatua en «El unicornio», un anillo en «Papusa», un cuadro en «Chuchezuma», unos zapatos en «Pibesa», un sueño en «El hotel Mac Quice», una noche en «El fundo de La Cantera», un grito en «El vicio del alcohol». Se comprenderá, entonces, por qué

la obra emariana está regida por la metonimia y la sinécdoque más que por la metáfora o la analogía. Digamos más claramente que si el pensamiento del narrador emariano se estructura como un pensamiento profundamente analógico, que establece relaciones entre objetos, sensaciones e ideas, es por la contigüidad que estas relaciones se van a expresar, de manera que las dos entidades unidas por asociación, al hacerse continuas en el pensamiento y en el discurso, se cristalizarán en un solo objeto que las unifica. Al contrario del procedimiento que, según Genette, caracteriza la escritura de Proust, es decir, el de presentar analogías y metáforas en las que subyace una metonimia, en la obra de Emar encontramos metonimias y sinécdoques en las que subyacen analogías y metáforas (ver «Métonymie chez Proust», *Figures III*).

La relación entre el protagonista y Chuchezuma parece ser como un continuo ir dejándose signos para leer, y Pibesa se transformará en nada más que sus tacos negros cubiertos de rojo. Se trata, en última instancia, de una operación de síntesis por la cual los signos-objetos conforman sinécdoques -del tipo parte por el todo- de la persona que constituye la referencia. En tanto signos, ellos convocan la negada totalidad (las muchachas en la sección «Tres mujeres») y evocan la unidad en la dispersión del ser.

Esta intención sobrecodificadora se expresa magistralmente en la ‘construcción simbólica’, entendida como voluntad, como actitud y gesto, y como objeto concreto. En líneas generales, se trata de combatir, de corregir el absurdo del mundo a través de la proposición de otros esquemas posibles que lo organicen, dando lugar en ellos a los deseos y sustentando por el equilibrio las fuerzas que así se unificarán. La ‘construcción simbólica’ se crea en cada uno de los cuentos y resuelve los conflictos en la medida que sólo ella permanece como última afirmación vital-artística.

Uno de los procedimientos más notorios para producir dicha construcción es el de ampliación y reducción del número de personajes que interviene en las historias narradas. Ello se conecta con su funcionalidad como adyuvantes u oponentes del narrador protagonista. Aunque haya distintas

diversificaciones de este número de personajes, lo más característico en cuanto a la reducción es la que concierne a la unidad del narrador protagonista y, en cuanto a la ampliación, la que concierne a la trilogía, lo que prefiero llamar «el tercer personaje». La importancia que adquiere esta necesidad narrativa se observa en *Diez* de forma recurrente. Ejemplar es el caso en que la soledad del protagonista se polariza con la inclusión de un animal, más exactamente, con el reemplazo de un animal por otro: «Maldito gato», donde el caballo es abandonado en cierto momento del recorrido y luego aparece el gato.

Es el momento de evidenciar la construcción simbólica en cada uno de los cuentos y la forma en que ésta afirma y, por lo tanto, valida, el número que el cuento ocupa en el conjunto del libro.

«El pájaro verde», el primero de los cuentos, pone en acción, en una primera etapa, a tres personajes, los tres amigos, uno de los cuales es el protagonista. En una segunda etapa, los personajes se reducen a dos (el protagonista y su tío), pero cuando el loro cobra vida, se amplían nuevamente a tres (los dos antes mencionados y el loro), hasta que el pájaro mata al tío, acción con la cual el número de personajes es nuevamente reducido a dos. Esta dupla, sin embargo, se constituye en una unidad a partir del ataque al tío José Pedro, pues es el momento en que el protagonista enuncia el cambio radical que ha experimentado su vida, cambio por el cual aumenta su desidia a la vez que su unión con el pájaro verde, quien, por lo demás, complacido en esta relación amistosa, ha vuelto a ser un pájaro embalsamado. En este cuento, la construcción, en principio, es verbal, un diálogo mínimo llevado a fórmula, última condensación de todos los decires que poblaron el relato, y se equilibra por medio de dos locutores; en segunda instancia, la construcción es simbólica - en el sentido amplio-, pues la unión pájaro y protagonista se sostiene por los gestos de inteligencia que éste le prodiga y la inacción del loro, en una perfecta simbiosis de dos que son uno.

En el caso de «Maldito gato», el segundo cuento, ya he señalado que más allá de la insistencia del protagonista en afirmar la composición de tres miembros que ha pasado a formar con el gato y la pulga, lo que está en juego es cómo esta construcción se levanta en paralelo y sostiene al cosmos, de manera que queda clara la afirmación del número dos que el cuento representa.

En «El perro amaestrado», la construcción también se realiza con el número que ocupa el cuento en el total, pues al componerse de dos imágenes de lo mortal, la tumba y el cadáver de Piticuti, y de dos corporificaciones de lo vital, el caracol, y el protagonista que construye y contempla, el resultado es un cuatro que es tres: Piticuti muerto, el caracol, y el protagonista. Notemos que el caracol está sobre la tumba y se espera que éste cruce la lápida y se aleje. «Símbolo expresado», diríamos parafraseando al personaje de «El vicio del alcohol», la vida sigue por sobre la muerte, o, la vida que es circular, como la concha del caracol, continúa su flujo por sobre la muerte.

Como en toda síntesis, se dejan de lado los mecanismos que durante el desarrollo de la historia han permitido ampliar y reducir el número de personajes, es decir que aunque lo que se nos ha narrado fue el proceso iniciático de un solo personaje, el protagonista, éste aparece acompañado por otros dos, con quienes vivencia la salida, la peregrinación por el espacio profano de la ciudad, el traspaso del umbral, esto es, las calles de la ciudad, y las experimentaciones. Los tres amigos comparten además de la experiencia una determinada tesis sobre la realidad y un proyecto de acción consecuente con ésta, lo que es expresado por Longotoma de la siguiente forma: «Todo transeúnte es un absurdo. [. . .] ¡Amigos, hay que vengar tal absurdo!» (74).

La segunda etapa, de iniciación o pruebas, es ejercida, de acuerdo a la tesis, sobre la realidad y no sobre los personajes en sí mismos, lo que no obsta para que el personaje que así experimenta se vea afectado por la irrupción de determinados sentimientos y pensamientos que lo llevan tanto a experimentar un aprendizaje como un cambio interior, como si de hecho, se hubiera estado

probando a sí mismo. En dicha etapa intervienen cuatro instancias agentes, los tres amigos y el perro, dentro de la casa del protagonista. La experiencia consiste en vengar el absurdo por intermedio del sentimiento del miedo, al que someten a los transeúntes.

El cambio de proyecto implica la salida por las calles de la ciudad, para ejercitar la venganza por intermedio de otro sentimiento que afecta directamente el cuerpo del transeúnte: el dolor. El transeúnte-objeto ha sido escogido matemáticamente siguiendo la regla de los múltiplos de cuatro, de manera que el azar se refiere aquí al hecho de corresponder tal transeúnte al número 16, 32 y 48.

La tercera prueba nace también de un cambio de proyecto, el que a su vez ha sido motivado por el sentimiento de culpabilidad que afecta a los tres amigos. La prueba consiste ahora en ejercitar la caridad sobre los transeúntes, esta vez sin el intermedio de Piticuti, para lo cual se sigue la misma regla de los múltiplos de cuatro. El protagonista advierte con estupor que ya no sentía los hilos ni el sexo, lo que hace fracasar la hipótesis de que «dar dinero» y «herir» tendría que haber producido el mismo efecto, esto es, la voluptuosidad.

La cuarta prueba es en estricto sentido una repetición de la tercera, lo que equivale a una rutinización de la experiencia. Es debido a ello que los personajes deciden cambiar de proyecto, pero sobreviene lo imprevisto, es decir, el azar por excelencia, que es la muerte de Piticuti. El protagonista confiesa que luego de la muerte del intermediario él no ha vuelto a sentir. Se comprende de esta forma que el relato de las correrías de juventud del personaje tiene como motivación el momento excepcional en que dentro de la rutina se adquiere el conocimiento de la sensación (ahogante) de destino que se produce al herir a un transeúnte desprevenido. Hasta aquí la historia narra el paso de ese conocimiento a la pérdida de él, lo que equivale a un paso desde el 'sentir' al 'no sentir'.

El corte en el tiempo de la historia permite visualizar el carácter iniciático de la experiencia, ya que comprendemos que el protagonista se ha

remitido a ella como referente inmediato, en la vida de la conciencia, de la experiencia que se va a narrar a continuación, pasados veintitrés años desde la experiencia anterior. Esta segunda historia parece estar más cerca del tiempo del relato y sabemos que el personaje tendrá a lo menos cuarenta y tres años, y que se enfrenta solo a la nueva experiencia, que podemos denominar en términos arquetípicos como ingreso a la ciudad-laberinto.

Esta última experiencia está relacionada directamente con la existencia de una mujer-objeto de atracción y el barrio que ésta habita. Debido a que el personaje se dirige hacia ese barrio por atracción hacia la mujer, el carácter de esta experiencia ya no está ligado al azar ni a las reglas matemáticas, se trata claramente de un proyecto escogido libremente. Al entrar en el laberinto del barrio, el protagonista experimenta, en primer lugar, «una sensación aguda de un misterio» (79), misterio que está vinculado a la índole del espacio que se recorre y al hecho de contener él la presencia de la mujer. Puede decirse que el laberinto es una reedición de la monstruosidad del destino, de allí que el protagonista acceda, por revelación, al conocimiento de que es la ciudad la que provoca la voluptuosidad mientras que la red del destino permite formar parte, dejarse configurar por medio de la trama. El protagonista advierte en él la sensación de voluptuosidad angustiosa cuando descubre que la mujer vive en el misterio del barrio, es decir, habita y es habitada por él. Llegado a esta verdad y al sentimiento angustiante que conlleva, el personaje vuelve a sentir en un tiempo-*kairos* que dura «un centésimo de segundo».

El corolario es expresado por el protagonista claramente bajo la forma de un aprendizaje alcanzado: «Y había aprendido que existe una clara relación entre la configuración de una ciudad y nuestros más encubiertos deseos. Así, como antes, gracias a los colmillos de Piticuti, había aprendido que [. . .] hay también relación clara entre ellos y los seres que van caminando por las calles» (id.). Como se observa, aunque se encuentra implícito, el aprendizaje obtenido resuelve el problema inicial planteado por la tesis sobre la realidad, pues al haber relación entre los deseos y los transeúntes, éstos dejan de ser un absurdo.

Esta es, entonces, la etapa final, de regreso o de integración al espacio de salida, cuando el personaje deja en evidencia la función de adyuvante que para él había cumplido Piticuti en el proceso de darse cuenta y en el de sentir. En efecto, fundamental en dicho proceso ha sido el instrumento de los colmillos de Piticuti que se emparentan con las agujas, debido a su forma puntiaguda, a su capacidad de herir y a su relación con la venganza a través del dolor. Lo importante es que estas formaciones puntiagudas, que, como ya he señalado se encuentran también en «Pibesa» en los tacos de los zapatos de la joven, en «El perro amaestrado son trascendidas a través de la imagen bastante menos agresiva y más armónica del caracol.

En síntesis, el relato ha consistido en la historia del proceso de tránsito del vacío al sentir, de éste al no sentir y de éste al sentir de nuevo. Toda la experimentación del personaje encuentra allí su razón de ser, ya que, como se advierte, no se trata –como en el relato heroico de tipo mítico o tipo cuento de hadas, de vencer al monstruo (destino) ni el laberinto (barrio), sino de sentirlos, de dejar que ambos impriman en el sujeto que los experimenta la huella de un saber y de un sentir en un *kairos* mínimo, pero no por ello menos revelador, y aunque inicial y aparentemente el proyecto se haya expresado como vengar el absurdo, la aspiración del personaje deviene en un acceder a una participación en el mundo a través del sentir, que deshaga el sentimiento de absurdo y cree un modo de vida con sentido.

Este final puede interpretarse de distintas formas, si bien parece claro el logro del proyecto espiritual. La índole de este logro depende de si se interpreta el tránsito del personaje desde una participación (las experimentaciones) a otra más enriquecida (recuperación del sentir), o de si se piensa como el tránsito desde la participación a la contemplación, dado el carácter cerrado del final del relato, en la medida en que el personaje resuelve el conflicto que se le había planteado y opta por depositar una ofrenda en la tumba de Piticuti, dedicándose por toda acción a observar el recorrido que ésta –el caracol- traza sobre la superficie.

En el cuento que corresponde a la cuaternidad, «El unicornio», la construcción también contiene las dimensiones de arriba y abajo, adentro y afuera. Arriba y afuera está la estatua de Camila, que integra su cuerpo mortal en una dualidad entre la muerte corporal y la vida del arte; abajo y adentro hay otra dualidad, también reintegrada: el ser del protagonista que se ha reunido con su cuerpo muerto. Un cuatro por donde se mire, aunque claro que podríamos reducirlo a tres, Camila muerta y las dos partes muertas del protagonista; un tres que es dos, que es uno: una tumba que empieza en estatua y no en cruz.

La acción comienza con un seudoprotagonista, Longotoma, quien pronto cede su lugar al personaje Juan Emar, narrador de la historia. Esta dupla Emar-Longotoma se mantiene con cierta estabilidad en el cuento, mientras la primera ampliación a tres se produce cuando ya muerta Camila, Emar integra a Longotoma en la experiencia de trasladar y ubicar el cadáver de la muchacha en el cementerio. Con este acto, los personajes muertos se constituyen también en tres, a saber: Emar (asesinado por sí mismo), Camila y el violinista Julián Ocoa, a cuya muerte asistimos en el penúltimo cuento del libro, «El fundo de La Cantera». La imagen de la trilogía se completa en el momento de la segunda oración por Camila de la siguiente forma: «Esta vez oramos los dos y un grillo» (93), ya que antes ha orado sólo Longotoma frente a los dos cadáveres más cercanos, el de Camila y el de Emar. Lo mismo ocurre cuando aparece Collico en escena, pues junto a Longotoma y Emar constituyen tres personajes involucrados de distinta forma en el asesinato de Camila. Recuérdese, no obstante, que el cuarto elemento está siempre presente de manera implícita, el unicornio. Finalmente, al terminar el cuento, poco antes de que el protagonista se introduzca en su tumba, éste explicita: «Oré por última vez en mi existencia. Esta vez un escorpión y una paloma llevaron el coro. Amén» (99). Por cierto que la última imagen de la trilogía se produce con el hecho de reunirse Emar con su cadáver, pues literalmente –desde el punto de vista de la historia, se supone– la tumba se compone de tres personas muertas: Camila y los dos Emar. Pero pensemos también que si los agentes involucrados en la muerte son el

protagonista, Camila, Longotoma y el unicornio, la aparición de Collico instala un cinco que obliga al personaje a darse la muerte final, pues, de hecho, con ello, son cuatro los muertos y ni Longotoma ni Collico son ya necesarios. El unicornio, como cuarto omnipresente se mantiene en el cadáver marmóreo de Camila, habitándola.

En «Papusa», cuento número cinco, la construcción es, en última instancia, una: el anillo. Pero un anillo que contiene un imperio ha de contener también otros factores: en primer lugar, Papusa, y, claro, el emperador, el Zar Palemón, quien ha robado a Papusa. La víctima del robo, según su propio decir, es el protagonista, condenado al papel de contemplador a través del ópalo. Son cinco, entonces, los agentes de la trama, incluido el anillo. ¿Y qué decir del fiel Nabucodonosor, del obispo, del muchacho (bufón, perros), de los espectros y las gacelas? Diez.

La conformación de la figura también ha sido gradual, pues hay dos elementos omnipresentes que equilibran cada vez que se ha retirado alguna de las fuerzas: el narrador (sujeto contemplador o paciente) y el ópalo (elemento cósmico-activo). En efecto, la escena dentro del ópalo se inicia con un único personaje, el Zar, quien se equilibra en tres por el narrador y el ópalo; posteriormente, se ve al fiel Trabucodonosor, quien ocupa el número dos o cuatro, según se mire. Al entrar el obispo, la figura se equilibra en cinco y al salir Papusa, en seis, pero Trabucodonosor prácticamente ha salido de escena, cinco, entonces. Cuando se produce la unión sexual entre el muchacho y Papusa, no sólo el fiel verdugo ha dejado de participar, sino también el obispo, de manera que la figura sigue siendo de cinco miembros, y cuando el muchacho es reemplazado por el bufón, la escena se ha detenido en ellos dos y el Zar, pero recuérdese que es el momento en que los espectros hablan con el protagonista más allá del ópalo, es decir, hay cinco personajes en acción. Luego de ello, el protagonista se aparta de los espectros e intenta penetrar con la vista qué hay en aquella unión sexual, es el momento en que ve las formas que realizan los

pensamientos de Papusa y del bufón, de modo que la figura vuelve a ser de cinco.

El sexto cuento, «Chuchezuma», tiene como construcción un cuadro, es decir, uno, pero un uno que es dos, pues el cuadro representa y contiene a la muchacha. Todas las demás ampliaciones y reducciones complementarias no afectan el producto final, pues si primero estaba el protagonista (uno), buscando a su amigo el pintor (dos), la claraboya era el factor que anunciaba la presencia de éste (tres); un tres que es dos, protagonista y amigo. Pero las cuantificaciones no pasan de allí, pues el amigo es reemplazado por Chuchezuma y la claraboya por el mapa de París. Otra vez tres, un tres que es dos. El mapa, a su vez, es reemplazado por las calles de París, de modo que siguen siendo tres, un tres que es dos. Lo mismo ha ocurrido en la configuración parcial que formaron muchacha, protagonista y el hombre en el bar, un hombre que era sombra, un tres que es dos. Claro que a la pareja lo acompañan los perros chicos (tres), los que son reemplazados por los perros grandes y después por el lobo-garú, es decir, tres y el barrio, cuatro. La única ampliación considerable, pero que comporta su reducción complementaria, es la que ocurre cuando el protagonista entra a su casa y se enfrenta a su hermano Bertino. Son dos en la escena, hasta que la conciencia narrativa hace entrar allí los divanes (tres), la langosta (cuatro) y las vacas de Buñuel (cinco). Por cierto, la presencia siempre actual del lobo-garú y el vampiro negro en el mismo escenario ya convierte la figura en siete. Un siete que es seis, porque ya se sabe que vampiro negro y lobo-garú expresan el mismo principio, el mal que devora. El cuadro, entonces, es una mónada que contiene una historia de cinco factores actuantes: Chuchezuma, el personaje contemplador, el amigo pintor, París y el mal.

La última manifestación de la sección «Tres mujeres», el cuento número siete, «Pibesa», es el más claro en apariciones funcionales de

personajes. En principio se presenta la pareja en visita a la cordillera, pero rápidamente este elemento contextual viene a personalizarse en el particular sistema emariano como una cordillera verde y un ambiente que huele a descomposición, donde la pareja forma una sola entidad frente a la cordillera: un uno que es dos, que es tres. Pronto también el protagonista decide hacer el amor con la joven, pero a ella se le ocurre desdoblarse, es decir, Pibesa misma es una y es dos, con lo cual la figura se forma de tres, protagonista, Pibesa y «la otra»; un tres que es cuatro, cuando el suelo al oponer resistencia al avance del protagonista comienza a actuar como objeto que separa a los tres personajes, además de la cordillera que sigue siendo el referente paisajístico, cinco.

Quizás la forma en que el protagonista personaliza la cordillera, así como antes el papel que golpean ambos personajes, obedezca al mismo principio. Veamos en este marco la ampliación a seis agentes de una trama enigmática en el siguiente pasaje del cuento, aquel donde lejos de acercarse al tipo de vacilación que según Todorov caracteriza el género fantástico, el protagonista se plantea una problematización que termina por aceptar, como en «Maldito gato», la ley que rige los acontecimientos, en este caso, la de la simultaneidad de existencia. Se creará que exagero. Recurramos, entonces, a la voz autorizada del protagonista, que cuenta seis, porque, claro, no había yo contado el cielo, mientras el suelo es reemplazado por la escalera:

Era el total lo que no estaba bien, lo que estaba algo descentrado o que echaba un hálito -aunque muy tenue, es cierto, de próxima descomposición, en todo caso de pronta decrepitud. Sobre todo el hecho de esa cordillera que dejábamos arriba, atrás. Todo ello no estaba en el punto justo en que todo puede perdonarse y a todo permitírsele seguir rodando. Más, ¿qué culpa tenía yo en tales cosas? Una lógica rigurosa me respondería: ninguna. Pero una lógica menos rigurosa no podría pasar por alto el hecho de la simultaneidad de existencia -aunque sólo fuese en este momento actual en que yo vivo- entre la cordillera, el cielo, la escalera, Pibesa, la otra y yo. Nadie querría entonces ponerse a distribuir faltas y responsabilidades y absolverme al final. Me dirían simplemente:

Si usted para nada está en todo esto, ¿cómo es que está justamente en todo esto? (133-4)

El personaje, sin duda, tiene la razón, en su particular modo de crear bisemias: «era el total lo que no estaba bien», porque dejando de lado el sentido emocional –y alquímico- de la expresión, en su sentido numérico tampoco está bien, ya que a estos seis se une después el hombre que dispara a Pibesa, o sea, siete, y a éste el guardia que viene a mediar, o sea, ocho, y la multitud de curiosos, nueve, y, por supuesto, la última construcción, la simbólica, con la que termina el cuento, diez. Esta construcción, que es una, se compone de seis elementos funcionales: el protagonista contemplador, Pibesa, los dos zapatos, la sangre que los cubre, y la ventana que sirve de objeto mediador: siete.

«El hotel Mac Quice», cuento número ocho, también se estructura de modo gradual reductivo-acumulativo. El cuento se inicia con la voz del narrador que se presenta acompañado de su mujer, en primera instancia, y del botones, luego. Son tres dentro del hotel, pero al salir de allí la pareja, el narrador recuerda que habían olvidado algo en su habitación y vuelve solo. Adentro encuentra a su hermana durmiendo, de modo que eran tres los hospedados, pero decide dejar a su hermana allí y baja nuevamente solo. Al llegar a la plaza frente al hotel, se da cuenta de que su mujer ha desaparecido. Son dos fuerzas desconectadas en el espacio y, lo que es más interesante, en el tiempo, lo que explica el hecho de que nunca logren encontrarse de nuevo. Se mantendrán así, viviendo vidas paralelas en relación a dos hoteles y dos plazas distintas, se mantendrán en seis, divididos en dos figuras de tres miembros, sin lograr nunca el ocho que identifica el cuento en la serie. ¿Es ésta la razón que determina que este texto sea el único en que el absurdo es llevado a su máxima manifestación?

Pero sigamos el proceso numerológico. Al quedar el protagonista solo, comienza a operarse en él un principio de desestabilización que, por un lado, lo lleva a formularse varias preguntas y, por otro, lo induce a seguir el trayecto de un hombre que, como él, camina por la extraña ciudad. Son dos, entonces, los

que literalmente circulan por una ciudad que, a todas luces, es circular. Durante este recorrido, los agentes de la trama son también el hotel Mac Quice, la plaza y el banco en que el protagonista se sienta en cada vuelta, es decir, cinco, aunque a ellos se une siempre algún otro factor-fuerza. Primero, una brújula, seis; después, una pregunta, siete; finalmente, una respuesta, la corbata del hombre, que palidece, ocho. Al perder al hombre, el protagonista queda solo, solo con las calles, es el momento en que ve a su mujer (tres) que le hace señas con un pañuelo (cuatro) desde la ventana (cinco) del hotel O'Connor (seis), al frente de una plaza (siete), pero cuando el personaje sube a la habitación en cuya ventana ha visto a su mujer, no la encuentra. Decide, entonces, seguir en búsqueda del hombre, proyecto que abandona al final del cuento para quedarse solo en el banco de la plaza, alternativamente frente al hotel Mac Quice y al hotel O'Connor, habiendo perdido mujer, maletas, hermana y hombre.

Desde el punto de vista del número ocho en tanto manifestación del ouroborus, es decir, de una circularidad que remite siempre a sí misma, este cuento no es absurdo, es decir, tiene un sentido, pues circularidad espacial y temporal son los dos soportes del texto, pero también circularidad de una acción que se repite sin salida. Esta circularidad, como actitud ante la vida, ya se había hecho presente a través del sueño de la gacela:

Cada noche empiezo a hilvanar el mismo sueño de la misma gacela que viene a mí, viene, y ya va a balar en mi sexo, cuando es la gacela una mujer que no identifico. Un instante más y voy a identificarla y me vuelve la esperanza de poder, en adelante, gobernar de otro modo mis pasos en la vigilia. Mas la mujer grita, un acceso de tos me coge la garganta y despierto. (143)

El carácter repetitivo del sueño es claro. Es interesante que esta vez no se use ningún verbo de acción propiamente intelectual, como los frecuentes de «cavilar», «meditar», «pensar», «considerar», sino el de «hilvanar», verbo que destaca las operaciones de coser y de unir. Los agentes del sueño son: el protagonista, la gacela (que contiene una mujer) y el grito de la mujer, es decir, cuatro. En cuanto a la vigilia, al grito del sueño le sigue la tos del despertar

(cinco) y a ésta el pañuelo (seis) con el que el hombre trata de ahogarla para no despertar a quien a su lado duerme, su mujer (siete). Pero sabemos que gracias a la virtud asociativa del protagonista, su despertar no sólo se vincula a la tos, sino también a los pasos en un tronco de jacarandá, elemento que viene a coronar la figura dejándola en una síntesis de ocho. Con ello, vemos que el sueño de la gacela es la verdadera 'construcción simbólica' del cuento y que toda la peregrinación del personaje tiene por objetivo el de recuperarlo. Aquí, el traspaso del umbral separa el mundo del sueño del de la vigilia, de allí que sean las coordenadas de tiempo y espacio las que están en juego y no sólo las de espacio, como sugiere la ubicación del cuento en la sección «Dos sitios». Esta imagen del cronotopos se presenta de modo similar en el otro cuento de la sección, «El fondo de La Cantera» (ya comentado, aquí mismo, *supra*). Más concretamente, el umbral que se atraviesa es el tronco de jacarandá que representa por el lado del sueño, la tos, y por el lado de la vigilia, las calles de la ciudad circular.

2.5. La ley de necesidad, entre el destino y la libertad

En todas las figuras enunciadas, hay que considerar al destino como elemento activo de orden macrocósmico y, por lo tanto, omnipresente, del mismo modo que debe incluirse el elemento anímico que acompaña al yo protagonista en el inicio de su travesía. Las variantes de este elemento no son muchas, pues todas se refieren a un descentramiento o, dicho de otro modo, un desequilibrio en la situación del ser en el mundo. En «El pájaro verde» y «Maldito gato», por tratarse de dos cuentos en que el protagonista escribe la historia bastante tiempo después de que ésta ha ocurrido, no se narra el punto de partida emocional, sino el de llegada, el que en ambos casos es un «cambio» radical en la personalidad de quien narra. Estos son los únicos dos cuentos en que la distancia entre tiempo de la historia y tiempo del relato es considerable, y que presentan la experiencia como un proceso acabado. En «El perro amaestrado y «El vicio del alcohol» el punto inicial es el sentimiento de absurdo; en «Papusa», «la fatiga de lecturas y meditaciones»; en «Chuchezuma» y en «Pibesa», el hastío; en «El unicornio» y «El hotel Mac Quice», el protagonista parece encontrarse en un mismo vacío emocional; y en «El fundo de La Cantera», se percibe una «marcada molestia». En varios cuentos también se incorporan el azar y la espera como actitudes ante la búsqueda, así como los deseos en tanto móvil del protagonista que contrasta con los sentimientos antes anotados. Así, hastío, absurdo, cansancio, por un lado, y deseo no cumplido, por otro, son los sentimientos generales que polarizan la actitud del protagonista, pues si los primeros crean la tendencia de luchar contra ellos, los segundos, la de realizarlos. Esto es interesante, ya que los sentimientos de hastío y absurdo suelen ser percibidos como resultado de una falta de motivación ante la vida, de allí que su relación contrastiva con los deseos, en tanto móvil vital, desmienta la vacuidad del personaje en el plano emocional. Todos estos elementos permiten equilibrar las figuras en dos,

cuando el protagonista se encuentra solo, y en tres, cuando se trata de una pareja.

Para articular el tema del destino, es necesario reflexionar sobre los aspectos concomitantes a él, según cómo aparece en los textos, pero también según cómo aparece en discursos afines.

Ahora bien, debe comprenderse que el concepto de destino no está reñido con el de libertad. Si puede decirse así, al final del proceso el personaje 'escoge' como destino aquel que se le ha impuesto según las leyes de necesidad y de coherencia en su proyecto vital, el aprendizaje que lo conduce al encuentro con su «yo superior». En otras palabras, se trata de «poder hacer yo con mi vida cuanto mi vida me pide hacer conmigo», como dice el protagonista de «Una carta» (ver Wallace, «'Una carta': un relato inédito de Juan Emar» 116), es decir, de una convergencia entre libertad y necesidad (en el sentido aristotélico del término).

Dicho proyecto tiene como uno de sus lineamientos básicos el dominio de la sensación de hastío y sin sentido en el que aparece inserto el personaje como situación inicial característica. Se comprende, entonces, que la experimentación y meditaciones a las que se somete el personaje propendan a superar este estado otorgándole a la vida personal un destino, lo que equivale a decir, en este contexto, un sentido.

En «El pájaro verde», la forma en que el narrador oculta el sentido iniciático de su historia se puede ver claramente en la siguiente cita, en la que la ambigüedad del pronombre demostrativo «esto» induce al lector a pensar, por la envergadura del hecho contado, esto es, el ataque que sufre el tío por parte del loro, que la precisión del narrador al datar el acontecimiento se refiere al ataque, sin embargo, bien podría estarse refiriendo al cambio de vida que sufre el protagonista. Con todo, lo interesante de destacar es que «esto» nombra aquí un acontecimiento y un misterio ligado al destino: «Esto fue el desatar, el cataclismo, la catástrofe. Esto fue el fin de su **destino** y el comienzo del total cambio del mío. Esto -alcancé a observarlo con la velocidad del rayo en mi

reloj mural- aconteció a las 10 y 2 minutos y 48 segundos de aquel **fatal** 9 de febrero de 1931» (20. Las negritas son mías). Al final del relato, la ambigüedad parece quedar resuelta, ya que se vuelve a aludir al cambio «radical» del personaje, no obstante, dicha mención sigue al recuerdo de la muerte del tío, y los dos ejemplos que el narrador ofrece para ilustrar su cambio, no consiguen sino acentuar la desproporción e inadecuación de los razonamientos del personaje frente al hecho ocurrido. En esta misma línea deben anotarse breves interrupciones del curso de los hechos o del pensamiento del personaje que pueden calificarse como una sensación de incomodidad antes de consumarse el destino.

Pese a la presencia constante del humor emariano, no me parece que la calificación de «fatal» se refiera directamente a la muerte del tío, aunque sabemos que el humor está siempre ligado a lo literal en la obra emariana (y en todo orden de cosas, dice Deleuze en *Crítica y clínica*). Como se observa en la cita, la palabra «fatal» aparece en concomitancia frecuente con la idea de destino, acercándose, por la vía etimológica, al concepto griego. En «El perro amaestrado», dicha concomitancia es tan exacta que se convierte en sinonimia. Refiriéndose al experimento con los transeúntes, según una regla numérica, el protagonista señala que uno de éstos

[. . .] Ha arrebatado la numeración fatal.
El destino era para él; no para el anterior. (76)

En «Maldito gato», la incomodidad ante el destino se expresa en momentos en que el personaje se ha dejado seducir por la idea de participar en una nueva configuración cósmica. Más que de malestar, tendría que hablarse en este caso, de rebeldía ante el destino en el que se está a punto de entrar inexorablemente. Esta rebeldía se ofrece en dos momentos del texto. En el primero, el personaje expresa: «Y bien lejos estamos ¡ya lo creo! de no ser el uno para el otro. Lo somos a tal extremo que me estoy temiendo que casi no seamos sino esto, sino este rayo en cuestión y nada más» (51). En el segundo, y

todavía dentro de la creencia fundamental en la nueva conformación cósmica, el personaje relata:

Y a veces venía la desesperación, la desesperación atroz de verme clavado allí. Unos deseos súbitos, vecinos a la locura, de saltar, echar a correr, desmoronarme cerro abajo y lanzarme como a un lago, como a un mar, al vasto potrero de alfalfa. Meterme nuevamente al mundo vivo por entre esas flores violáceas, otra vez la vida, mascándolas, chupándolas, triturándolas. Saltar y partir -¡venga lo que venga!-, saltar y partir. (68)

Cabe considerar, no obstante lo dicho, que el protagonista explicita que la razón de no rebelarse ante su destino se relaciona con un par de conjeturas del mismo orden geométrico cósmico que lo ha obligado a mantenerse en el triángulo que forman el gato, la pulga y él. La asunción final del destino que el encuentro de los dos seres le ha provocado, es, en definitiva, lo que el personaje no puede cuestionar. La problematización anterior debe verse, entonces, como una vacilación dentro del proceso de esta asunción.

De hecho, todo cobra sentido, todo se explica, como una trama del destino, cuando observamos que ya oliendo las alcachofas, el personaje se refiere a sus «insondables misterios», ya que «el aroma es, en las mañanas esplendorosas en medio de la naturaleza, el aroma del destino» (29), y mañana esplendorosa era justamente aquella del 21 de febrero, que el personaje llamará también «esa mañana fatal» (54), cuando se encontró de pronto «amalgamado, aspirado por otra conformación y otro destino» (57). Nótese la presencia del motivo de succión, que viene a ser la máxima expresión de la energía entendida como impulso hacia la relación con lo(s) demás. En el fondo, el no poder sustraerse a la acción, muchas veces devastadora («El fundo de La Canter») de la fuerza succionadora es ya la marca de que nos estamos enfrentando al destino, es debido a ello que el personaje reconoce más tarde «que en aquello de los elementos algo de mi destino tomaba parte» (63).

De la vida anterior de este protagonista sabemos lo suficiente como para comprender por qué este «paseo» culmina en el proceso iniciático del viaje

sin retorno. Conocemos la historia de la grúa y la del cuadro, historias primeras que expresan una «vaga obsesión de cambio», pero lo que ellas tienen de preparación para el «viaje» final queda claro si se analizan como experiencias en las que las respuestas posibles se traducen en renunciadas decisivas.

En la historia de la grúa, el personaje teme que un engranaje del azar-destino lo saque del mundo cotidiano y lo sitúe fuera de toda posibilidad de cumplir con una función en dicho mundo. En el vivir cotidiano, el personaje experimenta obligaciones y culpas, ya que lo que allí se juega adquiere la forma de un 'deber-ser', que por su carácter exterior, se opone a lo que antes he llamado -con ayuda del personaje- deber o responsabilidad moral. La recurrencia de la fantasía de la grúa demuestra la dificultad del personaje de aceptar como destino posible esta asunción de un 'deber ser' en lo cotidiano. En términos de Kierkegaard, puede leerse aquí una negación al heroísmo como fundamento del ser persona¹²³.

La historia del cuadro, por su parte, implica una superación de la búsqueda anterior, y su reemplazo por la experimentación de la vivencia estética. En primer lugar, la contemplación del objeto estético produce de nuevo un alejamiento de lo cotidiano, pero esta vez por un ingreso al centro mismo de la cuestión estética, vale decir, la percepción que pasando por el «ojo del cuerpo» se sitúa en el «ojo de la mente», de tal manera que a la percepción física de los componentes del cuadro, zunchos, maderos, etc., sigue la percepción de la 'inteligencia' de la obra.

En segundo lugar, lo que tiene esta experiencia de insuficiente como para crear el deseo de la trascendencia, es decir, de la puesta en práctica del

¹²³ Kierkegaard explica que el 'deber-ser' constituye el comportamiento ético del 'individuo' enfrentado a 'lo general': «L'éthique est comme tel le général [. . .]. Conçu immédiatement comme réalité sensible et psychique, l'individu est celui qui possède son *τέλος* dans le général, et sa tâche éthique est de s'y exprimer constamment de manière à éliminer sa singularité pour devenir le général». Para Kierkegaard, el comportamiento ético define al héroe, mientras que, por el contrario, «la suspensión teleológica de lo ético» define al «caballero de la fe», ya que éste no se enfrenta a lo general sino a lo absoluto, entidades que para Kierkegaard, y a diferencia de Hegel, son distintas, como también lo son para Emar. Ver Kierkegaard, *Crainte et tremblement*.

«ojo del espíritu», es la impotencia revelada de la aproximación estética. El personaje lo dice explícitamente: «Pequeña, minúscula lucha de casi todas las noches. Para acallarla venía siempre una transacción y venía en la forma de un propósito, de un proyecto para el día siguiente: ¡un poco de literatura lo soluciona todo! Sí; mañana -me decía- escribiré ese cuadro» (62-63).

La convicción que nacerá después en el personaje frente a la cueva del Melocotón, de que experiencia de lo cotidiano y experiencia estética son respuestas subrogatorias, dilatorias de la asunción de un verdadero destino, pasa por la impresión de que ni la respuesta social ni la del arte proponen la participación ideal, sino la contemplación de algo externo¹²⁴. La verdadera participación sólo puede producirse pasando a la constitución de la «fuerza» de la no-persona, la «fuerza ocupada» en la constitución del sí mismo en obra trascendente.

La función de correlato de sentido inverso que cumplen las dos historias aparece claro cuando nos damos cuenta de que al temor de no cumplir con el 'deber ser' en la historia de la grúa se impone el temor de no cumplir con un deber trascendente en la experiencia final. Así, cuando el personaje plantea las conjeturas que lo obligan a permanecer frente al gato y la pulga se observa el paralelismo con la historia de la grúa, ya que volver a la vida normal tiene el siguiente riesgo:

Me parecería que cuantos males ocurriesen en cualquier parte, serían, por algún lado, culpa mía. Ante cada catástrofe, aun ante cada destemplanza, no dejaría de decirme -por mucho que apresurase el paso por calles y carreteras- que si hubiese quedado allá en los cerros del Melocotón manteniendo el pequeño mundo

¹²⁴ De nuevo debemos entender, con ayuda de Guénon, que lo que distingue profundamente el esoterismo del exoterismo es el punto de vista interior del primero y el exterior del segundo. Es por ello que todo exoterismo es profano y todo esoterismo, sagrado. Asimismo, debe tenerse en cuenta que etimológicamente el verbo 'contemplar' remite a 'templo' y éste, en tanto lugar consagrado, comparte con las palabras 'secreto' y 'sagrado' la idea de separar, poner aparte, de allí que la contemplación sea por definición una experiencia interna. De hecho, para Guénon, las expresiones que se refieren a contemplar algo externo serían «absurdas» desde el punto de vista etimológico. Ver *Aperçus sur l'initiation* 119.

paralelo, destemplanzas y aun catástrofes, habrían podido evitarse. (71)

En cuanto a la historia del cuadro, vemos que ésta también invierte su sentido último toda vez que llegado a la experiencia culminante de la cueva, el personaje puede ya, y finalmente, escribir la historia. La escritura aquí no se muestra como una subrogación ni una recreación estética de la verdadera experiencia. De allí que el cuento se estructure como una polémica interna más que como parodia. La estructura dialógica de la narración permite relatar el itinerario de la experiencia física y de la conciencia como una justificación, último rasgo de humanidad que puede presentarse. Como dijera en otro lugar, el efecto de lo cómico-serio resulta de esta estructuración polémica (C. Rubio, «Lo cómico-serio en ‘Maldito gato’ de Juan Emar»).

La superación del privilegio de la imaginación (la historia de la grúa) y del arte (la historia del cuadro) en la constitución de un sujeto autor, se posibilita por el privilegio de la participación del elemento-obra. La idea de construir una figura que, sobrepasando la unidad para transformarse así en «vida manifestada», funcione como espejo de «otra figura» que es el universo, es explícita en «Maldito gato»: «[. . .] mi figura apuntalada, naturalmente, en puntos perceptibles para la física (nosotros tres), se halla y se construye al lado, al espejo, sí, al *espejo* [sic] de cuanto la física registra» (51). El protagonista indica minuciosamente la hora del acontecimiento: «Mediodía, mediodía en punto» (id.) Este es el *kairos* emariano, «esa mañana fatal» (54); después de ella, la nada del tiempo informe y ya no medible:

¡Las doce! El Universo, entero, repito, se detuvo por un mínimo instante [. . .] Tuve una noción nítida de esa súbita e instantánea detención. Luego, como lo dije, vino aquella **gratisima sensación de reposo**. Pero entre ambas -lo diré ahora-, entre esa noción y esta sensación, fueron otros, muy otros, los sentimientos que me llenaron. Entre ambas tuve primero un **sentimiento de estupor**, acaso es mejor decir de **solemnidad** y de **adiós**. Luego me pinchó un **arrepentimiento repentino**. Luego, **un sentimiento de pavor tan intenso como rápida fue su duración**. (Las negritas son mías. 56-57)

Si se recuerda lo propuesto por Otto (ver *supra*, Capítulo dos), se observa que Emar está describiendo los efectos entendidos como sentimientos concomitantes del sentimiento de lo numinoso. Este proceso culminará efectivamente en el anonadamiento y el *arretton*, que en Emar se completa con el *kairos* ya establecido: «Recordaré la fecha nuevamente: febrero 21 de 1919, a las 12 en punto del día. Porque aún es la misma hora. Aún seguirá siendo la misma hora hasta que toda la sucesión de sentimientos míos se haya cumplido. Entonces serán las 12 más lo que inmediatamente viene después de ser cada hora» (64).

El propio protagonista compara este nuevo estado con un sentimiento religioso, equivalencia que ha intentado evitar a lo largo de todo su relato hasta que se vuelve incontestable para él mismo:

Pero la fidelidad de mi relato ha podido más que mi deseo de no mencionar a ningún Dios y que la certeza de que en mi destino para nada se ha inmiscuido. Pero recuerdo que al pasar Júpiter y abarcar el cosmos infinito, pensé y creí con firmeza que tal era lo que sentían cuantos aseguran haberse unido a la divinidad, cosa que luego -acaso por cansancio o por falta de repetición- empecé a poner en duda hasta olvidarla totalmente. Ahora lo vuelvo a recordar y me hago un deber anotarlo. (67)

En rigor, el registro de sensaciones y sentimientos del personaje es más complejo –recuérdese que el sentimiento de «sorpresa» no ha estado presente en la experiencia, debido a la familiaridad del personaje con un sentimiento de 'abandono' similar en las fantasías de la grúa y del cuadro- y puede trazarse así: 1) **detención del tiempo**, 2) **estupor**, que se complementa con el recuerdo de la fantasía de la grúa y en ella, la primera aparición de la sensación de solemnidad que se va decantando a partir de una «angustia desesperada», un «arrepentimiento agudo», un sentido de «falta imperdonable» y una necesidad de «cicatrizarse» los huecos ociosos que manifiesta la vida en la experiencia de la grúa. 3) **Solemnidad**, que expresa el sentimiento de que «mi significado como hombre terminaba», lo que da paso a 4) «**aclimatación y resignación sin defensa**». A ello le sigue el de 5) el **adiós**, donde se inserta el

recuerdo del cuadro, experiencia cuyos sentimientos son «equilibrio», «sosiego» y «silencio», además de la percepción de 'la relación' (afirmación del 'ser dos' por sobre el 'ser uno'). El recuerdo promueve 6) «**arrepentimiento** repentino y desolado (por no haberme entonces fijado más»). Cerrada a su vez la ventana del recuerdo, el sentimiento que sucede al «adiós» es un 7) «**pavor intenso**» que proviene de la convicción de «no estar dentro sino frente a algo», vale decir, de no estar dentro de la vida, sino ser «vida manifestada en un punto» frente a otra vida. Dicha convicción promueve 8) **el contentarse con «saber con fervor»**. Finalmente, el proceso de ese 'darse cuenta' culmina en 9) **sensación de «reposo y estabilidad**», que observa una transición en los 'movimientos' de 10) «**desesperación atroz** (de verme clavado allí»), 11) «**ira** («contra aquel animal maldito»), 12) «**tendencia moral**», 13) «**temor**», sentimientos todos a los que sucede una vuelta al 14) «**reposo**».

Una vez trazado este proceso, puede observarse con más claridad que el cambio producido en el personaje, cambio que he definido como el paso de una actitud contemplativa a una participativa, se traduce, por la índole del movimiento ejecutado, en una nueva contemplación. La diferencia estriba en que la comprensión del hecho de cumplir una función fundamenta una 'participación contemplativa'.

Por ello, pese a la similaridad entre este proceso y el que describe Otto, la experiencia revelada de acceso al absoluto en el caso del personaje emariano es de otra índole. Se trata ya no del ser concreto e inmanente en su unión con lo absoluto trascendente, sino de una figura de un destino que, aunque particular, no pertenece ya al individuo. En su forma literal, la transubstanciación emariana implica un paso de la naturaleza humana hacia la elemental. El punto final de ese cambio es la llegada a un estado en que se es nadie. Sólo cuando el personaje ha llegado a formar el microcosmos triangular que funciona «al espejo del universo» y se ha transformado en elemento, puede entonces decir: «yo en esto, repito, no soy más que un mero ejecutante. Es de las fuerzas que a través de nosotros tres se expresan, de lo que quiero hablar; es

particularmente de la fuerza mía. A ella me refiero» (71). El proceso que va de 'persona' a 'fuerza' en su asunción final, se verifica como una renuncia al 'yo individual'¹²⁵.

La primera vez se formó el embudo sin voluntad particular. ¡Sin! Aquí venía a estribar la diferencia, aquí convergían todos los ejes del asunto: sin voluntad particular, *sin la intromisión de la voluntad de un hombre*. Y como no concebía, ni aún concibo, una realización cualquiera sin una voluntad que la guíe, la voluntad de aquella mañana la radicaba fuera de todo designio mío. Por lo tanto, aquello había sido destino, nada más. Y nosotros tres, sus simples ejecutantes. Al ser tales, aquello estaba previsto, calzaba con la ordenación de las cosas. Todo, por los siglos hacia atrás, se había estado moldeando, preparando, para que en ese instante tres seres se unieran en un nuevo curso de vida, tres seres se desprendieran, añadiendo un peso más. (69)

Lo que está en juego no es la unidad de Dios ni la soñada unión con éste, lo que está en juego es la forma que adquiere el destino personal ocupado en la trascendencia o, lo que es lo mismo, la forma y figura por las que el ser humano se amolda, encaja, en su propio destino. Destino del ser trágico echado en el mundo, no manto de Penélope que se teje y se desteje a voluntad; destino de Edipo queriendo escapar a esa figura que está ya trazada y en la que encuentro y huida no son más que dos movimientos alternos del movimiento final; entrar en ella como a un potrero de alfalfa. Este movimiento no es el de la fe, que interesaba a Kierkegaard, es movimiento de hombre en los hilos del destino, que ya sabemos por «El perro amaestrado» y por *Miltín 1934* que es hilo, red y ciudad.

En el caso del personaje de «Maldito gato», lo que nos parece absurdo es que la aceptación del destino implique la renuncia al 'ser persona'. Situados

¹²⁵ Este aspecto es destacado por Esteban Vergara respecto de la novela *Ayer*: «Desde este episodio, que revela un continuo darse cuenta de la situación y enmascararla, el yo se pierde en su rol de sujeto y pasa a ser sólo un elemento más del mundo, controlado por la escritura». Ver E. Vergara, «*Ayer* de Juan Emar: una escritura antilogocéntrica» 19.

allí, me imagino, ninguna esperanza puede ya movernos. En definitiva, si la persona puede crear absolutos humanos, también puede crear absurdos humanos. El ‘caballero de la resignación infinita’, dice Kierkegaard, no cree que pueda esperarse, incluso de Dios, un gesto absurdo, por ello, sigue siendo un hombre que se abisma ante el poder de lo sagrado; el personaje emariano, en cambio, ha pasado ya ‘al otro lado’ de la realidad, donde nada es absurdo ni nada puede esperarse. ¿Qué es lo que puede sostener, no diré ya, a ‘un hombre así’, sino a ‘algo’ así? Si la gran cuestión shakespeariana ha sido respondida por el ‘no ser más que’, la autoconciencia del personaje lo hace reconocer que su negación anterior observable en las historias de la grúa y del cuadro, ha sido también diferimiento de su deber; es este reconocimiento el que dicta una oración como ésta: «¿realizar el destino con un hombre así?». Equilibrio y reposo no son, entonces, sentimientos de un hombre, sino de lo que trascendiéndose a sí mismo imita como un espejo el equilibrio y el reposo del cosmos.

La cuestión del absurdo, desde el punto de vista humano, es decir, la irremediable autocondena del personaje a ‘no ser más que algo’, concretamente, un punto en el espacio, puede ser, en efecto, analizada a partir de la cuestión de la fe. Me parece que el teólogo Antonio Bentué comprende bien el asunto cuando analiza los aspectos que presenta el «ateísmo crítico» al plantearse el problema de la existencia del mal en el mundo, que se resuelve aceptándolo como parte de la inconsistencia y, por ende, absurdo, de la vida. Para Bentué, entonces, la aceptación del absurdo constituye una opción existencial y filosófica que puede expresarse así:

[. . .] *el absurdo es posible como última palabra de la realidad.* A partir de ese postulado, la experiencia real del absurdo es asumida como definitiva. Dios no es *exigido* por esa experiencia, como un ojal exige un botón. Puesto que el «hoyo abierto» del ojal puede ser la última palabra, aunque sea absurdo, ya que el absurdo es afirmado como posibilidad última.

Ante esa forma de ateísmo, la opción creyente supone una opción existencial y filosófica distinta: *no es posible que el absurdo sea la última palabra de la realidad.* Desde esta

perspectiva, el creyente no niega el diagnóstico ateo de la realidad experimentada como absurda. Al contrario, el creyente coincide con ese diagnóstico: la realidad es finalmente inconsistente en sí misma, es experimentada como un ojal abierto, lo cual es una experiencia de absurdo (¡qué hace ahí ese ojal!). Pero, a partir de la opción básica existencial, según la cual no es posible que la última instancia de la realidad sea el absurdo, no puede ser que el ojal quede finalmente reducido a sí mismo. ¡Tiene que haber un botón! Esta captación *abre racionalmente* a la opción creyente. (*La opción creyente. Introducción a la teología fundamental* 346-347. Las cursivas son del autor)

Pero la razón de la sinrazón es una actitud consoladora. El protagonista de «Maldito gato» le dará el nombre de destino al botón que pueda llenar todos los huecos de la realidad, porque si el absurdo fuera la última palabra de ésta, como lo es en «El fundo de La Cantera», no quedaría más que entregarse a la muerte o al vacío, como hace el protagonista de este último cuento. Dado que el personaje se autoelimina, como en «El unicornio», debido al mismo procedimiento de reducción al absurdo que usa el de «Maldito gato», es decir, porque no puede concebir la posibilidad de permanecer como ser humano, dadas sus condiciones de vida; desde el plan autorial, la conciencia que construye, ordena y controla el relato quiere tener como última palabra de la realidad una que no sea absurda: la ley del número, que en el plano diegético se llama destino. Después de todo, la muerte o el dejar de ser persona, no es un absurdo, ya que si el número es la causa, también es el fin.

En el tercer cuento, «El perro amaestrado», el tema del destino ligado al absurdo, es el centro de la experimentación iniciática, pues ya al comenzar el relato el personaje informa sobre sus sentimientos de ansiedad y de angustia, los que luego evolucionan hacia las sensaciones de ahogo y voluptuosidad, que se expresan como una «sensación ahogante de destino».

El sentimiento de angustia no está menos relacionado con el problema que vengo tratando, ya que la angustia tiene el mismo trasfondo filosófico-

existencial que el absurdo y no está, por lo tanto, ligado a un objeto externo. En estricto sentido, la relación entre absurdo y angustia es la que va del género a la especie, vale decir, la angustia es un sentimiento localizado en torno al 'hueco del ojal' que ya se ha percibido como un absurdo. Citando a Heidegger, Bentué señala que «la angustia es el síntoma de que el hombre 'no está en su casa en el mundo' ('nicht zu Hause'), de que su existencia no está fundada.[. . .] Esta angustia existencial afecta, pues, a toda la realidad humana: su muerte, su vida y su convivencia» (48). En efecto, si la angustia es el «síntoma», ella genera gestos determinados, la huida frecuente del personaje es uno de ellos. En el caso de «El fundo de La Cantera» y de «El unicornio», es la previa reducción al absurdo la que genera la angustia, y ésta la que motiva el autoaniquilamiento.

Lo absurdo en «El perro amaestrado», pero también en *Un año*, es no saber que se pertenece a una figura, cuyos contornos ya están delineados, es decir, entrar en esa figura de manera inconsciente o derechamente ignorante. La angustia que domina al personaje se genera porque éste lo sabe y los demás no. Saber y estar consciente, no estar 'distraído' entre las cosas, como diría Kierkegaard, está en el origen de la angustia. Es en este sentido que Traverso tiene razón (ver *supra*, Capítulo uno, apartado tres), pues en *Un año* es Dios quien proporciona al personaje esta capacidad de 'ver'. Dios y el destino, designan en el sistema emariano, una misma voluntad supraindividual. En el cotexto armado por Emar en «El perro amaestrado», el destino constituye una formación monstruosa:

Érame el total de estas andanzas una sensación ahogante de destino.

Porque sentía su realidad, su vivencia, como un monstruo que, aunque invisible, se posaba -pesado, hosco, mudo- sobre la ciudad.

Era un monstruo hecho de hilos.

Estos hilos iban tejiéndose por todas las calles.

Cada transeúnte iba dejando tras sí un hilo a veces como el humor plateado de la babosa, a veces como el bramante fino de la araña que se desprende. (76)

Como se advierte en la cita, la calidad de los hilos sólo puede ser abordada a través de comparaciones de signo realista: un hilo «como el humor plateado de la babosa», «como el bramante fino» de la araña. Esta figuración realista remite al ámbito zoológico, de allí que el protagonista deje en la tumba de Piticuti un caracol, cuyo humor es uno de los rasgos que lo emparenta con la babosa. La mención a la araña forma parte del mismo rasgo seleccionado, ya que los hilos que ésta desprende para formar su tela la hacen semejante a los dos nombrados.

En la imaginería emariana, los hilos que cada persona desprende corresponden a un destino incompleto que sólo puede realizarse por medio de la intervención de otra fuerza que está en el otro extremo del hilo.

Ahora bien, el hilo es también, en última instancia, representación de la vida humana, por cuanto se proyecta hacia atrás y hacia adelante: cada transeúnte echa hacia atrás un hilo que él visualiza como experiencia o como recuerdo, y hacia adelante otro que es volición. Proyectado hacia atrás, el hilo remite al pasado; proyectado hacia adelante, al futuro.

El hilo remite a unión, puesto que el transeúnte aparece unido por el hilo, tanto a su pasado como a su futuro. La inconclusión del hilo que se proyecta al futuro no debe engañarnos a este respecto, ya que, al requerir de la intervención del imprevisto (el otro transeúnte y Piticuti) el hilo del futuro también conecta al transeúnte primero con el próximo. Asimismo, el transeúnte parece ser un eslabón intermedio ubicado en el presente de la cadena del tiempo. Tampoco debe esto inducirnos a confusión. El hecho de que se trate en cada caso de hilos distintos, pone a salvo la concepción emariana de una simplificación con la que su obra no se condice. Cuando digo hilo del destino, de la vida o del tiempo no estoy más que usando una formulación que muestra la afinidad entre estas tres expresiones metafóricas. La complejidad de la concepción emariana queda expresada en su propia formulación: era un «monstruo hecho de hilos», formulación ésta que enfatiza el carácter informe y condición plural (como la del demonio) del destino. Para expresar aún más el

carácter condicionante, de fuerza actuante, de este destino, es que en el cuento su presencia se va a cubrir con el velo del azar matemático. Es en este sentido que cada transeúnte porta el enigma de su propio destino: la ley numérica que rige el cosmos establece para cada uno un número en una serie.

En «Chuchezuma», la cuestión del destino aparece de manera explícita desde el comienzo del texto: «[. . .] no había aún Chuchezuma actuado en mi vida aunque ya todas las líneas de su destino, como las mías también, se dirigían hacia un punto inevitable de encuentro» (111). De la misma manera, al referirse el protagonista a la técnica que usa para saber si su amigo, el pintor Vargas Rosas, se encuentra en su casa vuelve a relacionar el posible encuentro o desencuentro con su amigo con la palabra destino: «[. . .] he colocado sobre la luz o la sombra de ese rectángulo parte de mi destino, al menos del destino de varias horas que con el hastío –parisiense- pesa como el destino de varios meses» (id.). Por eso, azar feliz en el que se pone la esperanza de que «algo suceda» y hastío son los dos extremos de una experiencia vital que incita a buscar un cambio que aleje al segundo y vivifique el primero. Ambos extremos delinean el destino de un personaje que como en otros casos, parece esperar «encajar en él» («Maldito gato»). De allí que el goce del encuentro no haga deslucir un halo de pesadumbre que acompaña la peregrinación por las calles y toda la experiencia vital del personaje.

No obstante lo dicho, debe observarse cómo en el protagonista está también presente la búsqueda de la libertad. La cadena de pensamientos es la siguiente: de la voluptuosidad se pasa a la sensación de irresponsabilidad (moral y social, sobre todo) y es ésta la que se conecta en una perfecta y subjetiva sinonimia con la libertad.

En última instancia, la libertad del personaje emariano se juega en la decisión de aceptar el destino que cree le corresponde, según su «afinación» particular con los «llamados» que la figura del destino le tiende. A esto es lo que debemos llamar ‘responsabilidad moral’, lo que acerca a este personaje

notoriamente a Tzinacán, de «La escritura del dios» de Borges; uno y otro pueden decir del mismo modo explícito: «quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas y desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él* y ahora no le importa» (OO.CC. 599).

Emar traza en todos sus cuentos el mismo punto de llegada de un itinerario vivencial que se mueve entre lo mundano y lo espiritual, entre el silencio y la especulación, entre la soledad y la solidaridad, entre el destino y la libertad, pero sólo lo traza en líneas apenas delineadas, como en sus croquis, líneas que se pierden en cuentos que son ellos mismos «un monstruo hecho de hilos», por donde circula la vida de fuerzas actuantes ocupadas en formar su destino.

En última instancia, las expresiones ‘voluntad supraindividual’, ‘Dios’ y ‘destino’ conforman el lado externo de la vivencia, cuyo lado interno es la libertad de aceptar. Las tres expresiones llenan la nada sentida como vacío y como hueco, es decir, como lo infigurado. Pero este es el lado negativo de la cuestión, llenar un hueco. Sólo la relación heterológica entre destino y libertad constituye el botón que llena el ojal en forma positiva, es decir, la manifestación de una figura de equilibrio. Lo angustiante no es saber en sí, es que los demás que completan mi figura no lo sepan, de allí que la ‘construcción simbólica’ reduzca a los demás a fuerzas articuladas, como si bastara que en la figura hubiera una sola conciencia, es decir, una sola voluntad que sabe y comprende.

Schuré interpreta así la relación dinámica entre el destino y la libertad, desde el punto de vista del pitagorismo: «desde el momento en que el hombre percibe la verdad y el error, queda en libertad para elegir: unirse a la Providencia cumpliendo la verdad, o caer bajo la ley del destino siguiendo el error. El acto de la Voluntad, unido al acto intelectual, no es más que un punto matemático, pero de ese punto brota el universo espiritual» (187). Queda acotar que en el sistema emariano, el punto matemático perfecto es aquel en el que

coinciden Dios y destino, pues el único error es no coincidir. Hierocles, comentarista de Pitágoras y pitagórico él mismo, entiende la Providencia como la unión entre destino y voluntad, y al primero, como el encadenamiento entre la suerte y «nuestra» voluntad, prerrogativa, sin duda, de nuestra libertad. A ello agrega que la Providencia engendra el orden y que éste es el destino, última figura del ser, diría -quizás- Emar.

Una última reflexión queda por hacer. Nótese que Borges, en su «La doctrina de los ciclos» (*Historia de la eternidad*), define la entropía como «esa gradual desintegración de las fuerzas que componen el universo» (OO.CC. 391), y prevé la muerte de éste en la posibilidad de nivelación o compensación de la energía, a lo que llama «mortal equilibrio». Para Emar, en cambio, es el equilibrio el único garante de la estabilidad de lo vital, pues la entropía, en tanto pérdida constante de energía, condena al personaje a una búsqueda frenética por liberarse del absurdo de existir en un universo caótico, donde las fuerzas se dispersan. Nada de ello quita que el sistema emariano esté dominado por la entropía. Pero nada de ello quita tampoco, que el equilibrio tenga algo de «mortal», como lo prueban todos los cuentos de las secciones «Cuatro animales», «Tres mujeres» y «Un vicio», donde el personaje logra llegar a una entropía cero, gracias a la ‘construcción simbólica’. Lo inverso también lo prueban los cuentos de la sección restante, «Dos sitios», donde dado un máximo de entropía, por alteración de las coordenadas de espacio-tiempo, los protagonistas están sumergidos en el caos de lo absurdo y en lo absurdo del caos.

No debe olvidarse aquí que una de las divisas fundamentales del ocultismo es reproducir en el iniciado la cosmogonía por la cual el universo ha pasado de las tinieblas a la luz o, lo que es lo mismo, del caos al cosmos. En este contexto, no es extraño, entonces, que el proyecto emariano consista en restablecer en su universo narrativo el proceso por el cual un personaje logra compensar las fuerzas dispersas en un artefacto o máquina de equilibrio que dé a este mundo la apariencia de cosmos ordenado. Lo que prueban estos

ejercicios es justamente que, debido a la tendencia entrópica del universo, y pese a la consoladora 'ilusión' ocultista, el mundo no es un cosmos o, si lo es, ello no garantiza en absoluto la felicidad de sus habitantes. De allí que la búsqueda existencial del personaje se formalice como la búsqueda de un destino personal, esto es, de una finalidad en relación al sistema todo, lo que equivale a decir, una funcionalidad. Es el descubrimiento de una función que cumplir en el equilibrio del mundo, la causa de la vida y, por ende, la negación del absurdo.

3. El vagabundo encuentra su morada: la 'construcción simbólica' y el método de iniciación de Steiner

Muy interesante para mi objeto es el momento del texto *La iniciación* en el que Steiner explica que el discípulo de la ciencia oculta vaga entre las cosas del mundo superior antes de encontrar su «hogar espiritual». En el primer momento, recibe el nombre de «vagabundo» y en el segundo se dice que ha hecho «una morada» (104).

Quizás sea por ello que el único cuento emariano en que el protagonista alcanza una morada en el todo universal sea aquel en que olvida su ser de hombre y se transfigura en fuerza vital del cosmos, «Maldito gato». ¿Qué es demasiado literal? Sin duda, de la literalización y de la literaturización de la experiencia iniciática es de lo que estamos hablando. Quizás para Juan Emar sólo se llegaba a la segunda por la primera, lo que equivale a decir que lo demasiado serio engendra lo cómico y viceversa.

Con todo, el vagabundeo del personaje emariano me parece más cercano al de un buscador que al del ocioso personaje surrealista del que habla Raymond. De esta forma, resulta evidente que el protagonista de «Chuchezuma» encuentra en la pintura de Vargas Rosas no sólo una morada espiritual para «Chuchezuma», sino para su propia ansia de libertad y de voluptuosidad. En este sentido, el cuadro es un punto de encuentro y de síntesis, aunque estacionario, que, por lo mismo, reemplaza la inquietud interior y la

sensación de hastío que motivaban la vagancia del personaje. En este sentido, éste sería el único cuento del libro en que el arte ofrece una mediación exitosa entre la vida cotidiana -dominada por el hastío- y el mundo de la vida espiritual.

En «Pibesa», la etapa final de regreso se realiza a través de un desplazamiento físico a la casa del protagonista, que se proyecta como el espacio de permanencia de un personaje transformado, cuyo último acto afirma la contemplación como nueva forma de vida. El lugar donde el vagabundo hace su morada son los tacos de los zapatos de Pibesa, objeto de naturaleza doble que al evocar por contigüidad espacial a la mujer que los posee, pasa de metonimia a símbolo.

Todos los relatos se organizan en torno a secuencias iterativas que se multiplican, porque múltiples son las formas de la búsqueda. La situación inicial del relato, en términos de la trama (*sujet*), la constituye siempre el momento en que en la rutina del personaje se ha producido una excepción, momento que lo sitúa en el umbral de un cambio. El hecho que da unidad al cuento en cada caso es la experiencia de este momento excepcional y su devenir en cambio más o menos definitivo. Es por eso que el protagonista se presenta en casi todos los cuentos, aunque aparentemente estacionario en algunos, como alguien que está en proceso de dejar de ser y de devenir otro. La excepción la constituyen los cuentos en que dicho proceso está acabado, es decir, donde el argumento (*fabula*) consiste en la historia de una transformación que el narrador recrea, «El pájaro verde», «Maldito gato» y «El perro amaestrado»¹²⁶.

¹²⁶ Desde el punto de vista del esoterismo tradicional, léase, de René Guénon, la transformación debe ser entendida desde su etimología, que designa el «paso más allá de la forma». Esto quiere decir que un ser 'transformado' es aquel que ha pasado a un estado supraindividual, ya que los estados individuales son formales. Un 'cuerpo transformado', en tanto, es aquel que se ha transpuesto como principio, es decir, el que rebasa sus condiciones limitadoras; en síntesis, corresponde a la «realización total del ser». La transformación pone al ser más allá de la duración. La transmutación, por su parte, designa un cambio de estado o de modalidad dentro del dominio individual, esto es, humano y formal. Ver Guénon, *Aperçus sur l'initiation* 261. Según esta distinción, puede decirse, entonces, que los cuentos iniciáticos de Diez desarrollan la transmutación del protagonista, es decir, su acceso a otra modalidad de ser humano, a excepción de «Maldito gato», que narra una transformación, donde se supera la

El carácter autoconsciente del narrador protagonista se deja sentir a partir de la selección y combinación del material que nos narra con el objeto de penetrar, estudiar o simplemente evocar el momento de crisis.

Pero hay otra excepción, «El vicio del alcohol», el único de los cuentos en que la transformación se realiza sobre la realidad -sobre los esquemas mentales que afectan la concepción de ella- y no sobre el personaje, lo que explica su carácter no iniciático. Su equivalente directo, el cuento que ocupa el número cinco, «Papusa», comparte con él el rasgo de lo estacionario del personaje, así como del escenario. No obstante, el protagonista de «Papusa» es un pasivo contemplador que no modifica la realidad, pero que en el transcurso de la historia aprende, es decir, obtiene un conocimiento sobre sus limitaciones como humano contemplador, que lo hace 'volver' de la experiencia con un suplemento. De hecho, el relato termina con un enunciado de constatación, lo que equivale a decir que si la realidad no siempre se puede modificar, e incluso, si no siempre se puede comprender, al menos se debe constatar, lo cual es un principio de comprensión. Visto así, puede decirse que también el protagonista de «El vicio del alcohol» se modifica a través de un aprendizaje que consiste en saber que se puede dominar la propia concepción del mundo introduciendo una mediación simbólica. Es esta otra constatación, la de las posibilidades humanas, la que el último cuento proyecta sobre todo el libro.

En última instancia, la morada final que el personaje hace habitable es la 'construcción simbólica', aunque no siempre ello tenga como consecuencia la felicidad del personaje. Veamos la frustrante constatación final del cuento «Papusa», que pone de manifiesto la impotencia de la 'construcción simbólica' del anillo de ópalo para modificar la realidad: «El Zar Palemón me ha robado a Papusa, y nada gano con llevar todo su Imperio en mi anular» (110). Pero lo que está en juego en los cuentos, en tanto historias de vida, no es la felicidad,

condición de individuo. Es debido a ello que he señalado el carácter absurdo de la apuesta del personaje sólo desde el punto de vista humano.

sino el conocimiento y la comprensión, ligados ambos a la participación idealista-platónica más que efectiva.

En efecto, si el relato de la experiencia tiene como punto de inicio una situación de hastío en la que se introduce un cambio, por mínimo que éste sea, el punto de llegada consiste en un cambio que se presenta como un paso de la participación profana, es decir, mundana, a una participación de carácter contemplativo.

Dicho proceso pasa en algún momento por meditar o experimentar algunas mediaciones: el amor (o el encuentro sexual), el arte, la razón y la vía iniciática. En este sentido, el método de Steiner corresponde a una de las tantas mediaciones para alcanzar el objetivo de dar a la vida una síntesis entre libertad y destino. El hecho de que estas mediaciones se presenten mezcladas oculta la preponderancia de la vía iniciática. Es más, lo que hace funcionar al arte y demás recursos como mediaciones es su carácter de modos de vida intermedios y hasta subrogatorios de la forma de vida que se impone al final del texto. En el mejor de los casos, la vía iniciática puede coincidir con alguna de las otras formas de vida, pero esta coincidencia no afecta ni al amor ni a la vía racionalista. Sólo el arte puede ofrecer, junto a la iniciación, una morada donde habitar y donde morir («Chuchezuma» y «El unicornio»).

Compréndase que 'arte' son también los objetos creados como 'construcción simbólica', vale decir, aquellos que funcionan como espacio de síntesis entre una visión estética y una visión emocional. Así, morada final en la que habita el personaje son, además del cuadro de Chuchezuma, los tacos ensangrentados de Pibesa y el anillo de ópalo en que yace Papusa, tres objetos que junto con afectar la fetichización de la mujer amada, se revelan como formas del objeto del deseo. Si el deseo ha de ser superado como móvil del sujeto iniciático -como dice Steiner- el personaje encuentra una fórmula -objetal en este caso- para condensarlo y aprehenderlo también a él como objeto de contemplación y meditación.

Para comprender lo anterior debe tenerse en cuenta que la necesidad de contar con mecanismos de aprehensión obedece al funcionamiento de la conciencia del personaje emariano, para quien no sólo él se encuentra en proceso de devenir otro, sino también la realidad. De allí que descubra continuamente mecanismos de fuga de los objetos, de la misma forma que se fugan sus pensamientos, sus sensaciones y sentimientos. La movilidad y metamorfosis afecta todas las instancias del relato, incluso la narración, de allí las digresiones y paréntesis que complican la anécdota y obnubilan la profunda naturaleza unitaria de los cuentos, lo que se verifica en las tres instancias constitutivas: unidad de acción (o de hecho), de tiempo y de espacio, ya que las tres se sintetizan en la conciencia del protagonista, la que -recordemos- es el centro único desde donde todo emana y donde se produce la comprensión¹²⁷. Una vez más se trata aquí de descubrir la unidad en la totalidad, tanto en lo que se refiere a la conciencia propia como a la realidad. En términos de tiempo, se trata, como he señalado, de un segundo que se verifica en un *kairos*; en términos de espacio, en un punto. De allí la resolución final metonímica y sinecdóquico-simbólica en todos los cuentos: un pájaro embalsamado y una fórmula, un triángulo, un caracol, una estatua, en lo que se refiere a los cuentos de la sección «Cuatro animales»; un anillo, un cuadro, unos tacos, en «Tres mujeres»; una plaza, que es un tronco, que es un sueño, en «El hotel Mac Quice», y una noche en «Dos sitios»; un grito, en «Un vicio». Todos estos objetos constituyen una ‘construcción simbólica’ de los deseos.

¹²⁷ Estoy consciente de que desde un punto de vista narratológico estricto, los cuentos de *Diez* no exhiben estas unidades, pero yo estoy hablando de otra cosa. Por lo demás, ¿cómo referirse al tiempo en «El hotel Mac Quice», por ejemplo? Podría decirse que en este cuento sí hay unidad de tiempo y de espacio, pues todo transcurre en un día en que una pareja ha abandonado el hotel Mac Quice y ha llegado a una plaza, pero nada de esto nos explica por qué desde esa plaza la mujer desaparece y llega al hotel O'Connor, que está en la misma ciudad y frente a la misma plaza, pero en otro tiempo. Dada la recurrencia de motivos de succión en los cuentos de *Diez*, no sería extraño que la mujer hubiera sido aspirada por un túnel o un abismo del tiempo. No se puede nombrar el tiempo sin recurrir al espacio, si no hay unidad de tiempo en este cuento, tampoco la hay de espacio; la plaza es la misma, pero son dos los hoteles o son ambos el mismo en dos tiempos distintos. La clave está en la masa rugosa del tronco de jacarandá que separa los dos tiempos como el sueño de la vigilia.

Finalmente, el hecho de que toda la experiencia afecte a una sola conciencia lo demuestra la unidad del narrador protagonista, así como la presencia funcional y precisa de un segundo, un tercer y hasta un cuarto personaje que desaparecen de la acción en cuanto cumplen su función, que en varios casos es sólo la de constituir una terna.

En síntesis, el cambio que produce la historia narrada tiene en sus dos extremos a un ser inicial de índole vagabunda y a un ser final que ha hecho morada, aunque sea en un punto y en un segundo de la vida que ha alcanzado. Resolución que parece profana sólo si se olvida el proceso por el cual se ha devenido otro ser.

El carácter arquetípico de las experiencias se observa no sólo en el título del libro y en el de las secciones. La verdad es que los nombres de los cuentos se refieren todos a una abstracción, pese al uso de ciertas marcas de determinación. La sección «Cuatro animales» pone en acción los tres animales domésticos por excelencia en la cultura chilena, esto es, un loro, un gato y un perro, y el animal fantástico que concentra la mayor atención entre sus congéneres, el unicornio. Se trata, entonces, de cuatro animales arquetípicos, que aparecen determinados como seres específicos a partir del artículo determinativo, «el», y de los adjetivos, «verde», «maldito» y «amaestrado». Lo mismo ocurre con la sección «Tres mujeres», donde los nombres de los cuentos se identifican con los de las mujeres en cuestión, a la vez que corresponden a expresiones que designan muchachas. En efecto, Papusa y Pibesa sirven de vocativos genéricos usados para nombrar a las mujeres jóvenes y bonitas en Argentina. El nombre de Chuchezuma adquiere rasgos genéricos y de vocativo, toda vez que Emar produce un desplazamiento desde la expresión peyorativa chilena hacia el nombre de la joven. La tercera sección «Dos sitios», ofrece los mismos recursos ya señalados, pues «hotel» y «fundo» son nominaciones genéricas de espacios de cierto tipo, pero aparecen determinadas por sus nombres respectivos: «Mac Quice», en el caso del hotel y «La Canteras», en el del fundo. La última sección es la más evidentemente arquetípica, pues se titula

«Un vicio» y el nombre del cuento sólo especifica de qué vicio se trata: el del alcohol.

En última instancia, animales, mujeres, sitios y vicio constituyen lugares comunes de experimentación para los discípulos de las escuelas iniciáticas. Más correctamente, constituyen lugares comunes rechazados para la experimentación, pero no para el vanguardista, excéntrico también desde el punto de vista de la iniciación, que fue Juan Emar. Este recorrido es el mismo que confiesa haber seguido desde su infancia, en el manuscrito *Cavilaciones*, cuya importancia es constituir un itinerario vivencial de la iniciación al mal, contracara de la experiencia iniciática presente por antítesis explícita en *La iniciación* de Steiner. Y es que Emar parecía entender la iniciación en el sentido dado por Rimbaud a la expresión «deréglement de tous les sens». En *Cavilaciones* también queda claro cómo para Emar el arte era una actividad equivalente a la experiencia iniciática, el que tiene por sobre ésta la ventaja de poseer cualidades de transposición estética.

Ya en la primera parte del manuscrito, Emar relata sus experiencias con las arañas e insectos en un molino en ruinas y el advenimiento del miedo, pues debido a la concentración imaginativa y al sopor que esto le provocaba, todas las cosas allí alojadas y, de cierta forma, vivientes, tomaban proporciones fabulosas. El itinerario que da cuenta de la ampliación de estas experiencias a lo que he llamado «lugares comunes», se relata luego:

Era aquello un vértigo cotidiano. Empecé a temerle y me detuve. Hace de esto no menos de 45 años, cuando yo sólo contaba unos 15 ó 16¹²⁸.

Mas pronto hube de recomenzar. Ya ahora no fue a los rincones estrechos [«**Dos sitios**»] a quienes pedí un excitante para la sensación. Me parecían dignos de niños. Fui entonces en busca de otros motivos, de otros puntos de apoyo. Me dirigí a los

¹²⁸ Es curiosa la datación de la experiencia. Si *Cavilaciones* es realmente un texto autobiográfico, como lo he considerado hasta aquí, podría tratarse de una errata. La mención implica que el narrador tiene, en el tiempo del discurso, aproximadamente sesenta años, lo que en la vida de Emar correspondería al año 1953, fecha muy tardía en relación a la escritura del texto.

sueños. Ellos me parecieron como un campo virgen y sin límites. Vinieron también las mujeres [**«Tres mujeres»**]. Luego diabólicas orgías [**«Un vicio»**]. Por último, ciertos seres monstruosos o larvas [**«Cuatro animales»**], que, aunque mi buen juicio me aconseja desmentir como tales, creo no obstante haber visto y haberme relacionado con ellos¹²⁹. (212)

¹²⁹ Por respeto al autor, me permito corregir los evidentes errores y erratas que reproduce la versión mecanografiada de Wallace.

CONCLUSIONES

Pour parler avec Heidegger: l'œuvre d'art nous advient comme un coup (*Stoß*), elle nous assène un coup et ne signifie aucunement la confirmation rassurante de l'accord. [. . .] J'ai tenté de montrer dans ma contribution que le texte littéraire, disons l'œuvre poétique, ne nous atteint pas seulement comme un coup, mais qu'elle doit aussi se faire accepter –et ce par un accord qui marque le début d'un long effort de compréhension que l'on est parfois amené à répéter souvent. Toute lecture qui cherche à comprendre n'est qu'un pas sur ce chemin qui ne trouve jamais de terme. Quiconque choisit ce chemin sait qu'il n'en 'finira' jamais avec son texte: il risque le coup. (Gadamer, «Et pourtant: puissance de la bonne volonté (une réplique à Jacques Derrida)», *L'art de comprendre* 238)

A lo largo de esta tesis, se han articulado mecanismos, técnicas, estructuras, motivos y sentidos posibles con los que la obra emariana *Diez* afirmó su existencia y su presencia en el Chile de los años '30, intentando instaurar un diálogo con una tradición que sólo en cierta forma, de todos modos, limitada, era actual en la época. Para encauzar la visión de una obra emariana integrada a una tradición cultural específica -el hermetismo-, donde funda su singularidad y su excepcionalidad como obra heterológica estructurada a través de la polarización, centraré las conclusiones de esta tesis en dos aspectos en los que esto se evidencia: el de la intertextualidad y el de la poética emariana.

Para abordar el problema de la intertextualidad en la obra emariana, conviene situarse, ante todo, en la necesidad que la funda tanto como en la función que ésta cumple, desde el punto de vista de lo que Jenny llama la ideología de la intertextualidad («La stratégie de la forme»). Sin lugar a dudas, en la intertextualidad emariana se cumplen las cuatro ideologías distinguidas por Jenny, a saber: la de la «reactivación del sentido» (¿del propio texto, del intertexto?), que no se deja establecer como sentido fijo, -virtualmente anquilosado-, en una modalidad cultural específica, sino necesariamente abierto a los índices de variabilidad que se dan en el marco de cada contexto posible. A esta actitud, yo la llamaría una especie de vocación de errancia del sentido (que es siempre 'los sentidos') a través de las formas, con todas las cuales se estructura y significa. Esto es válido para la relación intertextual con Proust, con Shakespeare, con Poe, con Dostoievski, en el plano de la tradición literaria, y con Steiner y el discurso hermético-alquímico, en el plano de la espiritualidad esotérica.

Íntimamente relacionada con esta ideología, se encuentra la de la intertextualidad como «espejo de los sujetos». Las historias de los personajes aparecen aquí como «versiones» de su historia, a través de las cuales no sólo el sujeto se constituye, sino que también se disemina y, como tal, permanece

insituable. La tercera ideología, «¿más allá del espejo?», supera el concepto de una representación posible de un sujeto; la intertextualidad aquí es una estrategia de la interferencia de los discursos (sociales, políticos, psicoanalíticos, etc.) en el propio discurso, a los que se hace delirar y se libera de su carga de poder (constitutivo, representativo y apelativo).

Estas tres ideologías -me parece- se insertan en la más abarcadora del «détournement culturel», aquella que distingue el trabajo de corrosión y de torsión de códigos y géneros, emprendido por Rabelais, Cervantes, Cyrano de Bergerac, Torres Villarroel, Lautréamont.

En efecto, junto al desarrollo de una intertextualidad constructiva del texto propio, Emar utiliza el mecanismo de referencia discursiva como principio de subversión, pero -y esto es lo más complejo y lo más interesante- esta subversión no opera sólo desde el texto propio hacia el discurso recuperado y transgredido, sino que éste realiza a su vez la torsión del texto que lo cobija, contribuyendo así a su subversión. Lo que Canseco-Jerez (*Juan Emar*) llama el defraudamiento del horizonte de expectativa del lector chileno de los años '30, es un procedimiento interno del texto emariano, por el cual éste crea diversas expectativas en un mismo cuento para emprender luego su distorsión y su aniquilamiento. En esta dinámica se funda el carácter inasible de la retórica y el código con que se construye el texto emariano. El caso más interesante, por su formalización no explícita, me parece el pasaje de la aparición de las «damitas lindas y cadenciosas» con rostro de cera en «El fundo de La Cantera». Con esta aparición, el cuento pone en acción la expectativa de lectura que funciona en la poesía modernista y simbolista, tanto por su tema como por su realización sonora y rítmica: «!damitas lindas de cera suave y sedas lindas!» (163) que ejecutan una danza como si fueran hadas salidas de los reinos de Rubén Darío y que se parecen a las mujeres de mirada de estatua de «Un rêve familier», de Verlaine. La expectativa se rompe justo cuando se está a punto de aprehender, en su inasible envoltura del efecto de lenguaje. La contemplación del cuadro

rítmico se bifurca luego hacia la índole vampiresca de las damitas, que no por ello son menos cadenciosas y lindas.

El discurso parodiado no es nunca tan subversivo como cuando funciona desde lo tácito, donde junto con evocar un referente discursivo, lo mantiene en lo irreductible de su nueva forma. En estos casos el discurso parodiado no sólo construye la bifurcación de la historia, sino que contribuye a una diversificación textual-genérica, haciendo delirar un discurso despojado de sus connotaciones emotivas, es decir, desactivando el sentido adherido a la forma. El discurso de celebración de la «mañana esplendorosa» de verano en la paz de los cerros del Melocotón, en «Maldito gato», trasciende su connotación naturalista por el de la precisión seudocientífico-espiritual, donde la naturaleza misma del campo chileno provee la aparición de ese 'gato maldito'. Si la voz narrativa delira en ambos momentos, es porque en ninguno de ellos se evoca ya el sentido inherente con que se nos dan las formas. Se trata de una apropiación retórica sin significado trascendente.

Esta última idea me permite avanzar en la dilucidación de la relación intertextual más compleja de los cuentos emarianos: la que se sostiene con el libro *La iniciación* de Steiner y con el discurso hermético-alquímico. Ambos funcionan como modelos contradichos, sin ninguna suerte de explicitación ni llamada de atención al lector. Estos referentes modulan desde adentro la textualidad del relato, tanto como una vivencia puede modular la escritura de un texto autobiográfico, poético, memorialístico, sin que nunca pueda recuperarse plenamente el hecho vivencial a través de su «transposición estética». Pero la vivencia que modula un escrito no genera, sin duda, necesariamente una práctica intertextual. Sí es válido, en cambio, sostener lo contrario, es decir que toda relación interdiscursiva es una relación entre una vivencia y un texto. Ni la comparación ni el concepto de 'transposición estética' son aquí azarosos. Lo primero, porque una lectura (como la del libro de Steiner, como la del discurso alquímico) es una vivencia personal que tiene el mismo estatuto de validez que cualquiera otra experiencia. ¿No se quejaba Borges de vivir más en los libros

que en la 'vida'? Yo creo que Emar -y éste es el mayor aporte de la lectura de sus diarios de vida y de su correspondencia- vivía en los libros tanto como en la escritura, en la introspección, y en la vida familiar y social.

Lo segundo, el concepto de transposición estética, lo usa Emar en *Cavilaciones*, y si lo traigo a colación aquí es por la relación que existe entre el término de transposición y el de intertextualidad, al menos en sus orígenes kristevanos, y, tal como en éstos, se trata aquí de la relación entre dos órdenes de significación. Lo que Emar llama «transposición estética» es el pasaje estructurado y codificado, es decir, formalizado estéticamente, de la vivencia a la obra artística. El arte y la literatura se convierten entonces en actividades que son transposiciones estéticas de la comprensión que se adquiere del mundo y de la vida; el ocultismo, la vía de realización de esta comprensión en la vida misma. Esto no quiere decir que el ocultismo haya sido para Emar el rector de su vida en desmedro de una actividad artística supletoria o de pretexto, pero tampoco quiere decir lo contrario (como parece sostener Traverso (*Juan Emar: la angustia*)). La cuestión puede ser la siguiente: puestos a vivir, el ocultismo es la vía y el modo; puestos a escribir, la vía es la ficción literaria como transposición estética de la vivencia del ocultismo, de la lectura y de la pintura; y el modo, la interdiscursividad entre todas estas formas de la vivencia.

Es debido a ello que los modelos de Steiner y del hermetismo-alquímico son transversales a la obra emariana y operan como subtexto o correlato implícito, de la misma manera que ocurre con la obra de Proust.

La obra emariana es intrínsecamente dialógica. En términos de tipología discursiva, se estructura como polémica interna, uno de cuyos recursos es la parodia, la que funciona de la siguiente forma: un discurso es integrado como subtexto del discurso narrativo y la mayoría de las veces opera como correlato subvertido de éste. La explicitación, poco frecuente, de este correlato, no altera lo señalado. Puede decirse que cada uno de los cuentos de *Diez* posee al menos un correlato subvertido. Correlatos también son las

pinturas y dibujos que componían la edición original del libro, de allí lo lamentable de la supresión que se realizó en la tercera edición.

Sin duda, la copresencia de tres discursos, al menos, es decir, del libro de Steiner, de la alegoría alquímica y del relato diegético, dificulta la aprehensión de la historia, ya que se generan tres lecturas que entran en tensión polarizada. En efecto, los dos primeros son solidarios y fecundan una lectura hermética de alcance espiritual; el discurso diegético, por su parte, subvierte ridiculizando la validez de estos discursos, en virtud del recurso de la literalización. Es por ello que la lectura más abarcadora es la que articula un sentido cómico-serio: la asunción de la iniciación de forma literal se constituye en seudoiniciación.

La presencia de Proust, se extiende más allá de «El unicornio» y de «El hotel Mac Quice», los dos cuentos en que esta referencia es explícita. En efecto, la presencia de Proust en la narrativa emariana es constante, pues de lo que se trata en todos los casos de intertextualidad asumida es de ofrecer como subtexto un correlato contrastivo con la modalidad de narración que se lleva a cabo en el texto emariano. Para articular la presencia de Proust, basta recordar que éste era en los momentos en que Emar escribió un escritor que actuaba como referente inmediato.

El correlato más preciso de «El unicornio», es decir el que actúa de subtexto, es la sección de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, titulada «À l'ombre des jeunes filles en fleur», mientras la escena en que Hamlet reconoce la calavera de Yorick, constituye un intertexto de alcance puntual.

En primera instancia, la subversión que realiza Emar se refiere a la morosidad meditativo-analítica del protagonista proustiano respecto de sus experiencias. Emar repite esta morosidad en el plano de la especulación que desintegra la validez del pensamiento al ofrecerse como tal especulación, es decir que se pone de relieve su carácter discutible y se ridiculiza su posibilidad de constituir un universal, en tanto estructura típica del pensamiento moroso, de

allí que se desarticule también el predominio psicologista de la narrativa proustiana. La obra emariana se construye por antítesis, como una respuesta de síntesis a los procesos psicológicos analíticos, evidenciando el valor fenoménico de las cosas que se afirman por su presencia en sí.

En segunda instancia, lo que interesa es destruir el privilegio intelectual de la memoria incitando el recuerdo de lo significativo de los hechos. En Emar, los hechos significan por su presencia, que es siempre significativa, llevándolos a una existencia geométrica: lo esencial de una experiencia se da siempre como un 'punto en un segundo'. La capacidad de la memoria de recobrar el instante es abolida por esta dilución mínima de todo fenómeno, el que se da al mismo tiempo como hecho y como revelación en un tiempo *kairos*.

El contraste establecido en «El unicornio» entre esta modalidad narrativa y la resolución sintética que Shakespeare realiza en su «Alas, poor Yorick» como representación patética de la muerte, pone de manifiesto las posibilidades sintéticas del arte, que son en sí mismas expresión y comprensión.

De la misma manera, la relación intertextual con Poe, va más allá de la referencia explícita hecha en «Chuchezuma». Lo que Poe inaugura con su personaje Auguste Dupin, es la prerrogativa de una conciencia investigadora (que se acerca a lo que Borges en su prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares, llamó «imaginación razonada», aunque niegue su pertinencia para el relato policial), que desarma -pero también urde- una trama inteligible de incidentes ordenados de acuerdo a la lógica de la razón, es decir, lógica discursiva y analítica (que justifica la vía psicoanalítica). Me atrevo a decir que para Emar la conciencia -la psiquis- no está articulada como un discurso, sino como una figura sintética, de allí la concatenación mágica, pero también lo que Poe llama en su *Eureka*, «reciprocidad de adaptación», esto es, que, como en la trama perfecta del universo creado por Dios, no pueda saberse exactamente qué elemento determina y cuál es determinado.

La relación que puede trazarse entre la escritura de Emar y la de Rabelais, así como la de Cyrano de Bergerac y de Torres Villarroel, no se reduce a una comunidad de recursos, sino al hecho de formar parte de una misma tradición, la de la prosa cómico-seria. Estos autores, cuya semejanza con Emar me parece indiscutible, y cuya presencia de sustrato aparece en el uso de distintos procedimientos (la enumeración caótica que se presenta como enumeración precisa y que debemos remontar a la heterotopía, la imaginación desbordada, hiperbólica; la morosidad y detallismo en las descripciones de los ataques físicos; la relación entre dos ideas de los personajes, relacionada con el problema de la causalidad narrativa y la concatenación del discurso; la hiperespecificación, por nombrar sólo algunos), conforman de por sí el polo cómico del asunto que convive con la presencia de sustrato de la tradición seria: Poe, Baudelaire, Proust.

Para el caso de la intertextualidad restringida, los procedimientos más interesantes pueden englobarse bajo el nombre de autorreferencialidad, y se relacionan con la inserción de un nombre de objeto que presupone la existencia de un texto previo que lo explique.

Gracias a este tipo de intertextualidad, la obra emariana funda sus propios referentes. En efecto, la mención inexplicable en «El unicornio» al «árbol del coral», sólo se resuelve al leer el apartado «Octubre 1» de la novela *Un año*, donde asistimos a su génesis. Además, encontramos allí aquella conversación con Longotoma a la que el narrador se refiere en el cuento como sostenida «el primero de octubre del año pasado» (81).

Pero lo que ilumina de manera significativa la intertextualidad entre los dos textos se refiere al tema de la meditación que venía dándose en la novela desde el capítulo «Septiembre 1». Dicho tema se desarrolla en los textos emarianos a través de tres motivos básicos que a su vez aparecen determinados por algunos aspectos. En primer lugar, debe considerarse la meditación a partir del motivo de la «meditación cobijada», por el que se relaciona con el aspecto

espiritual iniciático y más específicamente con el método de Steiner. En segunda instancia, se articula el motivo de la *meditatio* como parte del proceso alquímico. Un tercer sentido proviene del motivo de la meditación como conducta del personaje, por lo que aparece el aspecto literario de la cuestión, y más específicamente, una cuarta modulación del mismo tipo se refiere en este cuento específico a dos formas también literarias, lo que puede denominarse la meditación proustiana y la meditación shakespereana, que corresponden a dos modos de meditación con las que el cuento se relaciona de manera problemática.

En el método de Steiner, la meditación es una actividad del espíritu en calma. No es de extrañar, entonces, que el protagonista emariano se refiera a ella como «meditación sosegada». Su extrapolación a «meditación cobijada» es propiamente emariana, aunque bien podríamos decir longotomiana, pues en «El unicornio» es este personaje quien la sustenta.

La meditación literaria, por su parte, tiene su génesis en la misma novela *Un año*, donde el narrador señala que el verbo «meditar» es una especie de tributo o de carta blanca que se paga para entrar en la literatura. Al darse cuenta de ello, el personaje se niega a meditar, con lo cual ahorra al lector el contenido posible de esa meditación, pero no la que se refiere al verbo mismo; de esta manera, el interés de la acción se desplaza al plano del discurso.

En *Miltín 1934*, en uno de los momentos en que se desarrolla una crítica expresa a los críticos literarios y pictóricos, el narrador (Juan Emar) se refiere a la acción de meditar, propia de los personajes de cierto tipo de relatos: «¿'Y eso de medité un instante'? Bueno sería ponerse de acuerdo sobre qué se entiende por meditar, mas, sea cual sea la conclusión, en este caso lo meditado duró ¡felizmente! un instante» (190). Este comentario irónico es importante si se tiene en cuenta la cantidad de veces que los protagonistas de los cuentos meditan. El verbo que introduce la acción es explícito y recurrente, y su formulación más constante es la de 'Meditemos, pues', lo que da paso en todos los casos a una reflexión que dura mucho más que un instante. La posible

lectura irónica de estos pasajes de los cuentos se posibilita fundamentalmente a raíz de estas relaciones intertextuales ya señaladas.

Otro procedimiento importante es la inserción de un personaje, con sus características y datos propios, tal como aparece en otro texto del autor, pero que no afecta la comprensión del texto. Este procedimiento funda también la relación entre «El unicornio» y *Un año*, respecto del personaje Camila.

La autorreferencialidad que da cohesión al discurso emariano se da también a través del recurso de la autoficcionalización. Lo interesante es que este recurso encuentra significado también como ansia de totalidad si se piensa que, por esta vía, el narrador emariano controla su relato como unidad de sentido. De hecho, más que de práctica autobiográfica, yo me referiría a la práctica de autoficcionalización de Álvaro Yáñez, en la que pueden enmarcarse elementos autobiográficos.

Por un lado, en el marco de la autoficcionalización deben entenderse las alusiones a personas que pertenecen al entorno vivencial del autor, ya ficcionalizado como Juan Emar, aunque elementos autobiográficos específicos son claramente perceptibles, además de alusiones a fechas que datan los acontecimientos narrados con precisión, así como el acto mismo de la escritura, fechas que bien podrían ser las de escritura de uno y otro cuento. Todos estos elementos tocan el límite de la 'autoficción', como ocurre en la obra de Borges.

Por otro lado, problemas de técnica narrativa se entrecruzan aquí: habría que considerar algunos de estos elementos como casos de metalepsis narrativa, a la vez que como marcas de la polémica interna.

¿Habrá que considerar la relación con la poética simbolista también como un caso de intertextualidad?

En una primera instancia, pienso que cabría complementar la cita que ofrece Lastra en su prólogo a *Umbral* sobre la escritura como deformación (ver, supra, Capítulo uno), con otra cita, esta vez de una carta de Emar dirigida a Carmen (Brodsky, ed., *Cartas* 80), con fecha 11 de febrero de 1963:

Ya sé muy bien, Moraña, lo que usted me dice del despego de cuanto nos rodea. Cada día progreso un poco más en este sentido. ¿La publicación de lo que escribo? No pienso jamás en ella. ¿Lo que se diría y lo que alegarían todos al leerme? Tampoco pienso pues yo tengo un sentido muy diferente del trabajo: el trabajo es de por sí y es totalmente ajeno a nosotros; uno lo que hace es ir acercándose a él y TRADUCIR lo que ve a su lado.

En una y otra cita lo que se observa es una concepción del arte como un oficio por el cual uno se acerca a algo (¿el mundo? ¿las ideas? ¿una experiencia?) que requiere ser expresado en un lenguaje que descifre sus claves, pero que a la vez lo vuelva a cifrar. Extraña tarea la de este «traductor» que lejos de poner a nuestro alcance su saber, de hablar en una ‘lengua común’, confiesa que lo que ha hecho es deformar y que, por lo tanto, debemos traducirlo a él.

La disolución final del personaje, como ocurre en *Ayer* y en «Maldito Gato», pareciera representar la gran aspiración del personaje emariano: dejar de ser «un hombre así» («Maldito gato») y pasar a ser otro signo en el espacio. De esta forma, el personaje aspira a superar la fase humana de la vida (suponiendo que sea una fase) y recodificarse como un signo del mundo que puede ser leído. La idea de aportar en esta sobrecodificación del mundo se expresa también en «El Perro Amaestrado» a través de la ofrenda del caracol en la tumba de Piticuti. Éste, o al menos su humor, quedará allí como huella de un nuevo significado, pero esto es lo que ocurre en todos los cuentos a través de la ‘construcción simbólica’. Nótese que esta actitud de sobreescritura del mundo es propia de la filosofía hermética y especialmente de la alquimia, actitud de repoblamiento sígnico del mundo (que justifica los libros de Fulcanelli (*Le mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique de symboles hermétiques du grand œuvre*) y de Eugène Canseliet (*Deux logis alchimiques en marge de la science et de l'histoire*)).

Sin perder de vista la explicación de una poética emariana, que resulta concordante con las aspiraciones simbolistas, me pregunto si puede la

imaginación y el arte, que es su máxima expresión, corregir el absurdo del mundo, manifestado en el hastío del personaje como situación inicial de la narrativa emariana. Me parece que la formulación de esta pregunta es intrínseca a la poética de Emar, una poética de los deseos generadores, correctores difusos de un absurdo que gobierna el mundo. Instalarse en él a partir de los deseos y otorgar a la imaginación artística las prerrogativas para proyectarlos como entes vivientes, manifestación de un secreto que se esconde en la materia, la sociedad y todo lo visible, es el eje de la situación y perspectiva del personaje emariano, que, por esta vía, se convierte en artista.

Me parece que la empresa resignificadora de lo natural que acomete Emar en sus obras, donde el dominio de lo sensible parece estar al servicio de la imaginación creadora, es parte de la actitud y la intención deseante del escritor. El extrañamiento que producen sus textos puede explicarse por el hecho de que el mundo sensible aparece ya reelaborado a partir de una conciencia imaginativa que nos hurta una parte del proceso, como si de una analogía se nos señalara sólo el segundo término o como si se tratara de una metáfora cuyo dominio de origen fuera impreciso y hasta ilógico. Se trata de un uso irrestrictivo de la sinestesia, recurso, por lo demás, muy caro a los simbolistas, sinestesia que, además, ofrece espacios en blanco, virtuales hoyos negros donde la conciencia del lector intenta en vano ver ese fondo que traslucen las palabras. Raymond (*De Baudelaire*) se refiere a la tendencia de los simbolistas «a concebir el símbolo como una idea que se reviste enseguida ‘con las suntuosas togas de las analogías exteriores’, esto es, como una relación de dos términos que se inclina hacia la alegoría o hacia el emblema» (46). Refiriéndose a la importancia de la metáfora en un poeta como Paul Claudel, Raymond señala que la tarea primordial de esta figura es la de «dar a cada instante testimonio de la totalidad del mundo» (154). Los cuentos emarianos nos ofrecen metonimias de esa gran metáfora.

Lo que Raymond llama la doble tradición de Baudelaire, la del escritor hiperconsciente y la del místico, me parece que queda resuelta en su

nivel problemático con la propuesta de Le Breton (*Nerval*) en lo que se refiere a Nerval, resolución que yo extendería a los simbolistas y a Emar: se trata de un método de imaginación dirigida, es decir, menos libre de lo que parece, que finge ser -o que funciona como- una imaginación desordenada. Raymond mismo, tanto cuando se refiere a Baudelaire como a Rimbaud, quiere dejar en claro que la imaginación esotérica no sólo no excluye, sino que presupone un método. Para Raymond, lo que separa al poeta del místico es sobre todo el hecho de que el primero no puede desprenderse del mundo de lo sensible, mientras el segundo no aspira más que a ese desprendimiento, a ese «morir a lo sensible» que le otorgará un reino interior en el que habitar. No otra cosa, afirmo, ocurre con el personaje emariano, especialmente el de «Maldito Gato». En efecto, Raymond señalará más tarde, a propósito de los surrealistas, que la resolución definitiva del dualismo es la fusión en el todo, aquello que los ocultistas llaman el alma universal. La indolencia moral del personaje emariano es una consecuencia de este abrazo en el que se funde la conciencia individual y esa supraconciencia cósmica, como sucede en «El pájaro verde», «Maldito Gato» y «El Perro amaestrado», por irrisorio que, en otro nivel, pueda parecernos el proceso que lleva a tal desprendimiento.

El análisis de los cuentos de *Diez*, así como mi lectura y reflexión de los otros textos emarianos, me permite sostener que la lógica emariana es una lógica de los deseos, deseos que encuentran su última forma en la necesidad de ofrecer una imagen coherente del mundo a despecho de todas las incoherencias. En este sentido más abarcador, la poética emariana podría formularse como una poética hermético-simbolista de la construcción simbólica de los deseos.

Pero, en última instancia, lo que crea la complejidad del sistema emariano de escritura es que Emar hace converger elementos de distinta naturaleza, que, en conjunto, no pueden sino conformar un universo heterológico. Por un lado está la cuestión de establecer una ley matemática que funcione como generadora de estructura y de sentido; por otro, la de dar abrigo allí a los deseos, los que no pocas veces son impulsos antisociales y

disociadores, principios de desarmonía que -no obstante- equilibran las fuerzas. Pero todo esto no es más que una construcción simbólica, un modo de ser en la imaginación y en el arte. Si el mundo es una máquina de señales, mediante las cuales habla al hombre, éste recibe, traduce y vuelve a codificar. En el fondo, la poética emariana que explica *Diez* es también una poética hermenéutica, pues sólo a través de la afinación del ser humano con el mundo, se puede decir que éste comprende, y es esta comprensión la que genera nuevos signos y sentidos. La idea de que las leyes que pueden establecerse van formando círculos concéntricos (ver, infra, Capítulo tres) es homóloga, de hecho, a la de círculo hermenéutico.

El papel que juego yo aquí es el de crear desde la lectura y desde la afinación parcial, mi propio círculo de comprensión en el que *Diez* encuentra su realidad -que para Emar es un caso de afinación momentánea. Nada más pertinente que concluir repitiendo una cita de *Cavilaciones*, por la que tanto *Diez* y la poética emariana, como la labor del lector y del analista, coinciden en un punto 'humano', aquél en que escritura y lectura convergen. La cita viene siendo, entonces, la mejor síntesis de lo que yo he intentado llevar a cabo en esta tesis.

Comprender lo entiendo en el sentido de poder crear ciertas relaciones y analogías entre lo que es objeto de observación y otros hechos o cosas, otros elementos en suma, de modo que lo observado no quede en aislamiento sino que pase a formar parte de un total equilibrio y que este total tenga además un equilibrio con la persona que observa, tenga, pues, una razón de ser. Así, ante todo un punto, una materia que se conoce; luego tejer los hilos que las unen a tantos puntos como haya necesidad para que todos unidos formen un concepto global por lo menos 'posible'. Que este total sea grande o pequeño, sea en su realidad verdadero o falso, ya es otra cuestión, con tal que por lo menos -repito- esté en armonía con la persona que observa, con su temperamento, sus designios y la extensión que desee o pueda abarcar. (207-208)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Primaria

Emar, Juan. *Ayer*. Santiago: Zig-Zag, 1935.

---. *Ayer*. 2ª ed. Santiago: Zig-Zag, 1985.

---. *Ayer*. Santiago: Lom, 1998.

---. Diarios, ms. Fundación Juan Emar. Santiago.

---. *Diez. Cuatro animales, Tres mujeres, Dos sitios, Un vicio*. Santiago: Ercilla, 1937.

---. *Diez*. Santiago: Universitaria, 1971.

---. *Diez*. 2ª ed. Santiago: Universitaria, 1997.

---. *Miltín 1934*. Santiago: Zig-Zag, 1935.

---. *Miltín 1934*. Santiago: Dolmen, 1998.

---. *Umbral. Primer Pilar, El Globo de Cristal, Tomo I*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1977.

---. *Umbral*. 5 vols. Santiago: Biblioteca Nacional, 1996.

---. *Un año*. Santiago: Zig-Zag, 1935.

---. *Un año*. Santiago: Sudamericana, 1996.

Traducciones:

- . *Diez*. Traduzioni di Ignacio Delogu, Tina Falco, Luciano Martinis y Mario Tossanelli. Introduzione di Ignacio Delogu. Roma: La Parole Gelate, 1987.
- . «The Green Bird». Trans. Alfred Mac Adam. *Latin American Literatures and Arts* 81 (fall 1995): 44-49.
- . «Lucello verde». *Racconti Fantastici del Sudamerica*. Comp. Lucio D'Arcangelo. Milano: Arnaldo Mondadori, 1999.
- . *Un Año /Ein Jahr*. Baviera: Universitäts-Verlag Bamberg, 1999.
- . *Un an suivi de Hier*. Paris: La Différence Éditions, 1992.

Antologías

- . «Maldito gato». *Juan Emar. Antología esencial*. Comp. Pablo Brodsky. Santiago: Dolmen, [1994?]. 83-134.
- . «El pájaro verde». *Antología del cuento chileno*. Comps. Alfonso Calderón, Pedro Lastra y Carlos Santander. Santiago: Universitaria, 1974. 155-164.
- . «El pájaro verde». *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*. 5ª ed. Comp. Óscar Hahn. Santiago: Universitaria, 1998. 154-165.

- . «El pájaro verde». *Cuentos hispanoamericanos*. 5ª ed. corregida y aumentada. Comp. Mario Rodríguez. Santiago: Universitaria, 1984. 141-154.
- . «Pibesa». *Antología del verdadero cuento en Chile*. 2ª ed. Comp. Miguel Serrano. Santiago: Be-uve-Dráis, 2000. 145-153.
- . «Pibesa». *Antología del cuento chileno moderno*. Comp. Flora Yáñez. Santiago: Editorial del Pacífico, 1958.
- . «El unicornio». *Antología del verdadero cuento en Chile*. 2ª ed. Comp. Miguel Serrano. Santiago: Be-uve-Dráis, 2000. 126-144.
- . «El unicornio». *Vicente Huidobro. Juan Emar. Vanguardia en Chile*. Comp. José Luis Fernández. Santiago: Santillana, 1998. 118-136.

II. Secundaria

- Adriasola, María Teresa. «Recortes por encima de Juan Emar. 'Papusa', 'Chuchezuma', 'Pibesa'». Ed. Brodsky. *J'en ai marre. Un acercamiento virtual*. 1-2.
- Anguita, Eduardo. «Apuntes sobre Juan Emar». *El Mercurio* 2 octubre 1977: II.
- . «Colores y palabras». *El Mercurio* 20 junio 1982: E3.
- . «Dos de nuestros defectos». *El Mercurio* 7 agosto 1997: 2.
- . «Juan Emar fuera del mundo». *El Mercurio* 10 junio 1964: 3.

- . «Juan Emar: nuestro Kafka, nuestro Michaux... y diferente a todos». *Recados 2* (1974): 12-13.
- . «La mente en blanco». *El Mercurio* 31 mayo 1981: E3.
- . «Sobre Juan Emar». *El Mercurio* 4 septiembre 1977: II.
- Araneda, Miguel. «Juan Emar: el despertar de un gigante». *El Alerce* 15 agosto 1996: 13.
- Arenas, Braulio. «Diez, por Juan Emar». *Plan* 82 (3 septiembre 1972): 19.
- . «Juan Emar». *Escritos y escritores chilenos*. Santiago: Nascimento, 1982. 240-42.
- . «Juan Emar: un precursor chileno de la nueva novela francesa». *La Nación* 14 marzo 1965: 5.
- . Prólogo. *Umbral. Primer Pilar, El Globo de Cristal, Tomo I*. Por Juan Emar. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1977. i-xiv.
- . «Un arte de novelar». *El Mercurio* 25 noviembre 1979: E2.
- Barrios, Eduardo. «Miltín, por Juan Emar». *Las últimas noticias* 26 junio 1935: 17.
- Bianchi, Manuel. «La anti-novela». *La Tercera* 29 julio 1975: 3.
- . «Juan Emar». *La Tercera* 16 noviembre 1977: 3.

Brodsky, Pablo. «Biografía para una obra». *Umbral*. Por Juan Emar. Santiago: Biblioteca Nacional, 1996. x-xv.

---. «El Chile de Juan Emar». Ed. Brodsky. *J'en ai marre. Un acercamiento virtual*. 8-9.

---. «Escrúpulos de un seleccionador». *El Metropolitano*. Diagonal. 30 mayo 1999: 7.

---. «Habitar Umbral». *Mapocho* 41 (primer semestre 1997): 211-13.

---. «Los últimos años». *Taller de Letras* 26. 123-26.

---, comp. *Juan Emar. Antología esencial*. Santiago: Dolmen, [1994?].

---, ed. *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez (1955-1963)*. Selección y prólogo de Brodsky. Santiago: Cuarto Propio, 1998.

---. *J'en ai marre. Un acercamiento virtual* (abril 1997).

Brodsky, Pablo, Carlos Piña, y Patricio Lizama. «El silencioso cansancio de Pilo Yáñez». *El Mercurio. Artes y Letras* 1 septiembre 1996. E24-25.

Canseco-Jerez, Alejandro. «Juan Emar arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción». *Revista Chilena de Literatura* 39 (1992): 23-36.

---. *Juan Emar. Estudio*. Santiago: Documentas, 1989.

---. «La recepción de la obra de Juan Emar a través de la crítica literaria periodística». *Revista Chilena de Literatura* 34 (1989): 129-147.

Carrasco, Hugo. «Guni Pirque, narratorio de 'Umbral'». *Revista Chilena de Literatura* 20 (1982): 63-78.

Carrasco, Iván. «La metalepsis narrativa en 'Umbral' de Juan Emar». *Revista Chilena de Literatura* 14 (1979): 87-101.

Castedo, Leopoldo. «Juan Emar y La Marquesa. Remembranzas en las contramemorias». Ed. Brodsky. *J'en ai marre. Un acercamiento virtual* 5-7.

Castillo, Adriana. «'Armonía en pardo y oro': estudio de un fragmento de *Umbral* de Juan Emar». *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía* 12 (1996): 31-41.

---. «Texto e intertexto en 'Chuchezuma' de Juan Emar». *Revista Chilena de Literatura* 40 (1992): 123-128.

Chandía, Guillermo. «Juan Emar: un autor para redescubrir». *El Sur* [Concepción] 3 julio 1988: 12.

Delogu, Ignazio. Introducción. *Diez*. Por Juan Emar. Roma: La Parole Gelate, 1987. 5-8.

«Diez». *Eva* 1381 (12 noviembre 1971): 17.

Donoso, José. «Emar, tía Mina y Gris». *El Mercurio. Artes y Letras* 1 septiembre 1996. E21.

Edwards, Jorge. «Del Bulevar de Montparnasse a la calle Miraflores». *Paula* 339 (30 diciembre 1980): 39.

---. «Reivindicación de Juan Emar». *La Segunda* 19 noviembre 1993: 8.

Espinoza, Manuel. «Diez». *La Nación* 9 enero 1972: 10.

---. «Sobre Emar». *La Época. Literatura y Libros* 30 septiembre 1990: 6-7.

Fernández, José Luis. *Vicente Huidobro. Juan Emar. Vanguardia en Chile*. Santiago: Santillana, 1998.

Foxley, Carmen. «La dislocación significativa en *Miltín 1934*». *Taller de Letras* 26 (1998): 127-31.

Gálvez, Karim. «Una Pibesa para Juan Emar». *El Mercurio. Revista Ya* 6 julio 1993: 16-17.

García, Natalia. «Aproximaciones a Chuchezuma de Juan Emar». *Cyber Humanitatis* 6, otoño 1998. Universidad de Chile. <<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber6.htm>>.

Geel, María Carolina [M. C. G.]. «El gran escritor ignorado». *PEC* 424 (22 octubre 1971): 13.

Gómez, Andrés. «'Antología esencial'. Renace Juan Emar, el iluminado». *La Tercera* 13 enero 1995: 21.

González, Marcelo. «Juan Emar es la imbecilidad». *Cyber Humanitatis* 6.

Gotschlich, Guillermo. «El pájaro verde de Juan Emar, proposición de una poética». *Revista Chilena de Literatura* 32 (1988): 91-107.

Huneus, Cristián. «La tentativa infinita de Juan Emar». *Desfile* 115 (15 diciembre 1967): 21-22.

---. «Emar no es profeta en su tierra». *Hoy* (24-30 agosto 1977): 33-35.

Invernizzi, Lucía. «Alejandro Canseco-Jerez estudia a Juan Emar». *Revista Chilena de Literatura* 37 (abril 1991): 89-95.

Iñiguez, Ignacio. «El deseo de ser póstumo». *La Nación* 22 agosto 1996: 26.

Iturra, Juan. «La infinita fruición juanemariana». *Rayentru* 10 (marzo 1996): 20-21.

«Juan Emar». *Caras* 218 (12 agosto 1996): 137.

Lastra, Pedro. «Rescate de Juan Emar». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 5 (primer semestre 1977): 67-73.

---. «Juan Emar, el precursor de todos». *El Mercurio. Artes y Letras* 1 septiembre 1996. E21.

---. «Juan Emar y el rescate de sus escritos de arte». Prólogo. *Juan Emar. Escritos de arte (1923-1925)*. Ed. Lizama. Santiago: Biblioteca Nacional, 1992. 7-8.

---. «Nota Preliminar». Prólogo. *Umbral*. Por Juan Emar. Santiago: Biblioteca Nacional, 1996. x-xv.

- . «San Agustín de Tango: De María Graham a Juan Emar». *Taller de Letras* 26. 133-36.
- Lizama, Patricio. «Bibliografía de Juan Emar (1893-1964)». *Anales de Literatura Chilena* 1 (diciembre 2000): 225-236.
- . «Cartas a Carmen (Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez, 1957-1963)». *Inti, Revista de Literatura Hispánica* 51 (primavera 2000): 153-158.
- . «De Álvaro a Juan Emar». *Taller de Letras* 26. 121.
- . «Emar y el deseo de otra esencia para la vida». *Paréntesis* 8 (marzo 2001): 25-33.
- . «'Frente a los objetos': Fragmento de Juan Emar». *Taller de Letras* 26. 137-141.
- . «Juan Emar: un intelectual alerta». Ed. Brodsky, *J'en ai marre. Un acercamiento virtual*. 14.
- . «'Miltín 1934' y 'Ayer': retrato de un artista de vanguardia». *Mapocho* 34 (1993): 51-56.
- , ed. *Jean Emar. Escritos de arte (1923-1925)*. Santiago: Biblioteca Nacional, 1992. 9-21.
- . *Notas de Arte: (Jean Emar en La Nación: 1923-1927)*. Santiago: Ril editores; Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2003.

León, Carlos. «El unicornio azul de Juan Emar». *La Estrella* [Valparaíso] 14 octubre 1991: 48.

Madrigal, Luis Iñigo. «Diez de Juan Emar». *La Nación* 24 octubre 1971: 3.

Martínez, Erik. «Juan Emar: La vigencia de un escritor olvidado». *La Quinta Rueda* 9 (agosto 1973): 10-11.

M.S. «'Diez' de Juan Emar. Editorial Universitaria». *Paula* 105 (enero 1972): 23.

Muñoz Lagos, Marino. «Diez». *El Magallanes* [Punta Arenas] 3 marzo 1972: 3.

Neruda, Pablo. «J. E.». Prólogo. *Diez*. Por Juan Emar. 2ª ed. Santiago: Universitaria, 1997. 9-10.

«Otra vez Emar». *El Mercurio* 28 diciembre 1996: C9.

Palacios, José María. «Jean Emar: de cómo un crítico escala y esclarece qué es arte». *La Segunda* 30 diciembre 1992: 8.

Pérez, Gonzalo. «Diez, de Juan Emar». *La Prensa* 26 noviembre 1971: 2.

Pinto, Rodrigo. «Juan Emar: Antología esencial». *Caras* 178 (16 febrero 1995): 117.

Piña, Carlos. «El delirio biográfico de Juan Emar». *Taller de Letras* 26: 143-47.

Quezada, Jaime. «La resurrección de Juan Emar». *Ercilla* (12 octubre 1977): 47-48.

«Renacimiento del Kafka chileno». *Las últimas noticias* 26 diciembre 1996: 31.

«Resucita escritor Juan Emar». *Noreste* octubre 1987: 11.

Riesco, Ángela. «Testimonio de una niña *El Mercurio. Artes y Letras* 1 septiembre 1996. E21.

Risco, Ana María. «Recuperando un talento poco conocido. Jean Emar, el gran adelantado». *La Nación* 5 enero 1993: 36.

---. «En el Umbral». *El Mercurio* 20 julio 1996: C19.

Roblero, María Ester. «Juan Emar: el gran olvidado». *El Mercurio. Revista de Libros* 21 julio 1991:1+

---. «Emar, un guía de los vanguardistas chilenos». *El Mercurio. Revista de Libros* 11 julio 1993: 6.

Rojas, Benjamín. «Jean Emar. Escritos de arte (1923-1925) (Recopilación)». *Acta Literaria* 18 (1993): 209-211.

Rojas, Wellington. «Juan Emar o el rescate de un escritor». *Renacer de Chile* [Angol] 10 julio 1990: 3.

Rubio, Cecilia. «'CAV.B.N.' de Juan Emar». *Der Archipelagvs* 2, Año 1 (2001): 91-92.

---. «El motivo de la boda alquímica en 'El unicornio' de Juan Emar». *Litterae* 5, Año 3. Ed. Juan Pantoja. Octubre 2002. Universidad de Concepción. ISSN 0717-5892. <www.udec.cl/~litterae/articulos.htm>.

---. «Lo cómico-serio en 'Maldito gato' de Juan Emar». *Revista Chilena de Literatura* 53 (1998): 37-45.

---. «Lo cómico-serio en 'Maldito gato' de Juan Emar». *Cyber Humanitatis* 6.

Ruiz Tagle, Carlos. «Un escritor que resucita». *Qué pasa* 28 (28 octubre 1971): 47.

---. «Diez de Juan Emar». *La Tercera* 26 noviembre 1978: 15.

«Siete magníficos». *Qué pasa* 1492 (13 noviembre 1999): 74-76.

Soria, Bernardo. «El escritor chileno Juan Emar y su novela 'Ayer'». *El Mercurio* [Valparaíso] 27 abril 1988: 2.

Suetonio. «Juan Emar: ahora en obras completas». *Las últimas noticias* 8 febrero 1976: 4.

Teillier, Jorge. «Juan Emar, ese desconocido». *La Nación* 8 octubre 1967: 5.

Teitelboim, Volodia. «En el umbral de Umbral». *Mapocho* 41 (primer semestre 1997): 215-218.

---. «Un exiliado interior». Ed. Brodsky, *J'en ai marre. Un acercamiento virtual*. 4.

Traverso, Soledad. «Umbral de Juan Emar. Sorpresas de un lector frente a un escritor que escribió para no ser leído». *Hispanamérica* 78 (1997): 121-124.

- . «Los personajes Martín Quilpué de Juan Emar y Belcebú de Gurdjieff: dos agentes del recuerdo cósmico». *Taller de Letras* 26. 149-153.
- . Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca. Santiago: Ril, 1999.
- . «'Pájaro verde' de Juan Emar: un manifiesto vanguardista». *Acta Literaria* 26 (2001): 155-159.
- Uribe, Armando. Post Scriptum. *Diez*. Por Juan Emar. 2ª ed. Santiago: Universitaria, 1997. 173-176.
- Urrea, Marcos. «Sobre la situación narrativa de 'Umbral' de Juan Emar». *Estudios Filológicos* 16 (1981): 183-188.
- Valdés, Adriana. «Situación de Umbral, de Juan Emar». *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Santiago: Universitaria, 1996. 143-153.
- Valente, Ignacio [José Miguel Ibáñez]. «La amenidad como virtud narrativa». *El Mercurio* 13 noviembre 1977: 3.
- . «Juan Emar: 'Diez'». *El Mercurio* 10 octubre 1971: 3.
- . «Juan Emar: Miltín 1934». *El Mercurio* 20 agosto 1972: 7.
- . «Juan Emar: nuestro genio desconocido». *El Mercurio. Revista de Libros* 21 julio 1991: 5.
- Valenzuela, Rubén Adrián. «La historia del pájaro embalsamado que mató a picotazos a un hombre». *La Tercera* 11 noviembre 1977: 3.

- Varetto, Patricio. «Emar, la tradición literaria y los otros a través de 'Un Año'». *Pluma y Pincel* 165 (1993): 36-37.
- . «Juan Emar». *La Época. Literatura y Libros* 14 noviembre 1993: 1-2.
- . «La libertad novelesca». *La Época. Literatura y Libros* 6 mayo 1990: 1-2.
- . «Notas sobre Juan Emar». Ed. Brodsky. *J'en ai marre. Un acercamiento virtual*. 10
- . «La poética de Juan Emar. Pájaros intertextuales». *Pluma y Pincel* 172 (1995): 31-33.
- . «Regreso con gloria». *La Época. Literatura y Libros* 3 junio 1990: 7.
- . «Un ser en libertad (Reseña de *Antología Esencial* de Juan Emar)». *La Época. Literatura y Libros* 2 abril 1995: 4-5.
- Vergara, Esteban. «Ayer de Juan Emar: una escritura antilogocéntrica». *Acta Literaria* 18 (1993): 113-26.
- . «Ayer de Juan Emar: una propuesta narrativa vanguardista». *Alpha* 8 (1992): 53-65.
- Vidal, J. J. «Editorial Universitaria. 25 libros en un mes». *El Siglo* 19 noviembre 1971: 12.
- Wallace, David. «Cavilaciones de Juan Emar», ts. Tesis de Licenciatura en Humanidades. Universidad de Chile, Santiago, 1993.

---. «Cav.B.N.». *Cyber Humanitatis* 2, otoño 1997. Universidad de Chile.
<<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber2.htm>>.

---. «'Cavilaciones'. (fragmento)». Ed. Brodsky. *J'en ai marre. Un acercamiento virtual*. 11.

---. «Cavilaciones de Juan Emar». *Cyber Humanitatis* 6.

---. «'Una carta': un relato inédito de Juan Emar (Estudio preliminar, edición y notas)». *Revista Chilena de Literatura* 52 (1998): 113-155.

Yáñez, Juan Pablo. «Un loco de la escritura». *El Mercurio* 1 septiembre 1996.
E1+

Zambras, Alejandro. «Páginas de Juan Emar». *Cyber Humanitatis* 6.

III. General

Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: temas, estilo*.
Madrid: Gredos, 1974.

Anderson-Imbert, Enrique y Lawrence Kiddle. «El cuento en España». Comp.
Vallejo. *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*.
Barcelona: Vosgos, 1989. 25-26.

Angenot, Marc. *Glossaire de la critique littéraire contemporaine*. Montréal:
Hurtubise/ HMH, 1972.

---. «L'«intertextualité»: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel». *Revue des sciences humaines* 189 (1983): 121-135.

Anguita, Eduardo y Volodia Teitelboim, comps. *Antología de Poesía Chilena Nueva (1935)*. 2ª ed. Santiago: Lom, 2001.

Arnold, Paul. «Le cosmos de Baudelaire». *Les Cahiers d'Hermès*. Vol. I. Paris: Éditions du Vieux Colombier, 1947. 144-152.

Ascuy, Eduardo. *El ocultismo y la creación poética*. Caracas: Monte Ávila, 1982.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de Champourcin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Bakhtin, Mikhail. *Problemas de la Poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

---. *L'œuvre de François Rabelais et la cultura populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Traduit du russe par André Robel. Paris: Gallimard, 1982.

Bataille, Georges. «Écrits posthumes 1922-1940». *Œuvres complètes. Vol. II*. Paris: Gallimard, 1970.

Bentué, Antonio. *La opción creyente. Introducción a la teología fundamental*. Santiago: Facultad de Teología, 1983.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

---. Prólogo. *La invención de Morel*. Por Adolfo Bioy Casares. 5ª ed. Madrid: Cátedra, 1998. 89-91.

Bosch, Juan. «Apuntes sobre el arte de escribir cuentos». Comp. Vallejo. 90-91.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.

Busto Ogden, Estrella. *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*. Madrid: Playor, 1983.

Canseliet, Eugène. *Deux logis alchimiques en marge de la science et de l'histoire*. 2ª ed. Paris: Pauvert, 1979.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. 5ª ed. Santiago: Universitaria, 1972.

Carrouges, Michel. *La mystique du surhomme*. 2ª ed. Paris: Gallimard, 1948.

Cazenave, Michel. *Encyclopédie des symboles*. [Paris?]: Librairie Générale Française, 1996.

Contreras, Marta. «Surrealismo en Chile». *Atenea* 452 (1985): 29-35.

Cragolini, Mónica. «Nietzsche-Huidobro-Aschenbach: azores fulminados por la altura». *Nietzsche en castellano*. Ed. Horacio Potel. <<http://nietzscheana.com.ar/textos.htm>>

Dällenbach, Lucien. «Intertexte et autotexte». *Poétique* 27 (1976): 282-296.

Davidson, Edward. *Poe. Estudio crítico*. México: Letras, 1960.

Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. 2ª ed. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.

---. «Rhizome». *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1976.

De Réneville, Rolland. *L'expérience poétique*. Genève: La Baconnière, 1948.

---. «Sciences maudites et poètes maudits». *Les Cahiers d'Hermès*. Vol. I. 153-182.

Dermenghem, Émile. «Joseph de Maistre et la tradition». *Les Cahiers d'Hermès*. Vol. I. 83-92.

De Rokha, Pablo. «Marginal a la Antología». *La Opinión* 10-13 junio 1935. Rep. en *De Rokha. Marginal a la antología del 35*. Ed. Pablo Guevara. 2001. <<http://www.granavenida.com/proyectoespataco.biblioteca.literatura.deRokhla.htm>>.

---. «Carta al poeta Vicente Huidobro». *La Opinión* 23 junio 1935. Rep. en *De Rokha. Marginal a la antología del 35*.

Diógenes Laercio. *Vie, doctrine et sentences des philosophes illustres*. Tome II. Traducción, noticia y notas de Robert Genaille. Paris: Garnier Frères, 1965.

Donoso, José. *Historia personal del Boom*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta, 1984.

- D'Ygé, Claude. *Anthologie de la poésie hermétique*. Paris: Dervy-Livres, 1976.
- Durand, Gilbert. *Ciencia del hombre y tradición. «El nuevo espíritu antropológico»*. Trad. de Agustín López y María Tobajas. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Trad. de Myriem Bouzaher. Paris: Grasset et Fasquelle, 1992.
- Foote, Susan. «El Surrealismo en Chile y la revista Leitmotiv». *Acta Literaria* 20 (1995): 37-44.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Minuit, 1966.
- Freud, Sigmund. *Le Malaise dans la Culture*. 3^a ed. Trad. de Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot. Paris: PUF, 1998.
- Fulcanelli. *Le mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand œuvre*. 3^a ed. augmentée, avec trois préfaces de Eugène Canseliet. Paris: Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 2002.
- . *Las moradas filosóficas y el simbolismo hermético en sus relaciones con el arte sagrado y el esoterismo de la Gran Obra. Les demeures philosophales. El Cenáculo*, 2000. <<http://pagina.de/cena>>.
- Gadamer, Hans Georges. *L'art de comprendre. Écrits II. Herméneutique et champ de l'expérience humaine*. Textes réunies par Pierre Fouchon. Paris: Aubier, 1991.

---. *Langage et vérité*. Paris: Gallimard, 1995.

---. *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Édition intégrale revue et complétée par Pierre Fouchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio. Paris: Seuil, 1996.

Gebelein, Helmut. *Alquimia*. Trad. de Elisenda Solergibert. Barcelona: Robinbook, 2001.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris. Gallimard, 1996.

---. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.

Goic, Cedomil. *La novela chilena: los mitos degradados*. Santiago: Universitaria, 1968.

---. *Historia de la novela hispanoamericana*. 2^a ed. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.

---. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Vol. 3. Barcelona: Crítica, 1988.

Guénon, René. *Apercepciones sobre la iniciación* [*Aperçus sur l'initiation*. 1946.] *La búsqueda del Santo Grial. Textos tradicionales*. Enero 2004. Organización La búsqueda. <www.labusqueda.org>.

---. *Symboles fondamentaux de la science sacrée*. Recueil posthume établi et présenté para Michel Vâlsan. Paris: Gallimard, 1962.

Huidobro, Vicente. «Respuesta a la carta de Pablo de Rokha». *La Opinión* 1 julio 1935. Rep. en *De Rokha. Marginal a la antología del 35*.

---. *Obras Completas*. Santiago: Andrés Bello, 1976.

«Interrogación a Vicente Huidobro». *Co*textes* 16 (1988): 9-20.

Jenny, Laurent. «La stratégie de la forme». *Poétique* 27 (1976): 257-281.

Jocelyn-Holt, Alfredo. «*El peso de la noche*». *Nuestra frágil fortaleza histórica*. 3ª ed. Santiago: Planeta/Ariel, 1999.

Johnson, Robert. «Jung, Buda y la serpiente». *Uno mismo* 123 (marzo 2000): 24-29.

Jost, François. «La tradition du Bildungsroman». *Comparative literature* 2. Vol. XXI (spring 1969): 96-115.

Jung, Carl Gustav. *Psychologie et alchimie*. Trad. de Henry Pernet. Paris: Buchet/Chastel, 1970.

Kanters, Robert y Robert Amadou. *Antología del ocultismo. El ocultismo universal desde Platón a Rimbaud*. Madrid: Edaf, 1976.

Kierkegaard, Soren. *Crainte et tremblement*. Traducción del danés y presentación de Charles Le Blanc. Paris: Payot & Rivages, 2000.

Kucharski, Paul. *Étude sur la doctrine pythagoricienne de la tétrade*. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

Lafourcade, Enrique, comp. *Antología del nuevo cuento chileno*. Santiago: Zig-Zag, 1954.

Lara, Hernán. «Para una geometría del cuento». *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Comp. Zavala. México: Corunda, UNAM y Universidad Autónoma Metropolitana, 1993. 369-376.

Le Breton, Georges. *Nerval, poète alchimique. La clef des Chimères et des Memorables d'Aurélia: Le dictionnaire mytho-hermétique de Dom Pernety*. [Paris?]: Curandera, 1982.

Los libros de Hermes Trismegisto. Barcelona: Edicomunicación, 1998.

Lihn, Enrique. «El Surrealismo en Chile». *Nueva Atenea* 423 (1970): 91-96.

Martí, José. *Poesía completa*. La Habana: Letras cubanas, 1985.

Maynadé, Josefina. *Libros sagrados de Hermes Trismegisto. La sabiduría hermética del antiguo Egipto*. 4ª ed. Barcelona: Teosófica, 1921.

Mignolo, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM, 1986.

Muñoz, Luis y Dieter Oelker. *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1993.

- Nómez, Naim. *Pablo de Rokha. Una escritura en Movimiento*. Santiago: Documentas, 1988.
- Oelker, Dieter. «La polémica entre criollistas e imaginistas. (Presentación y documentos)». *Acta Literaria* 7 (1982): 75-123.
- Osho [Shree Rajneesh, Bhagwan]. *Psicología de lo esotérico*. 8ª ed. Trad. de Alejandro Celis. Santiago: Cuatro Vientos, 1998.
- . *Libro Naranja*. 3ª ed. Trad. de Ma Deva Kishori. Buenos Aires: Luz de Luna, 1997.
- Ostria, Mauricio. *Escritos de varia lección*. Concepción: Sur, 1988.
- Ortega y Gasset, José. «La Deshumanización del Arte». *La Deshumanización del Arte. Ideas sobre la Novela*. Santiago: [?] 1932.
- Otto, Rudolf. *Le sacré: L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Traduction Française par André Jundt revue par l'auteur d'après la 18e éd. allemande. Paris: Payot, 1949.
- . *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. 2ª ed. Traducción del alemán por Fernando Vela. Madrid: Selecta de Revista de Occidente, 1965.
- Oviedo, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*. Vol. 1. Madrid: Alianza, 1992.
- Parra León, Miguel. *Pitágoras. Fundador de las ciencias matemáticas*. Caracas: Arte, 1966.

- Patch, Howard. *El otro mundo en la literatura medieval*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Pàttaro, Germano. «La conception chrétienne du temps». *Les cultures et les temps*. Paris: Les Presses de L'Unesco, 1975. 193-222.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a las vanguardias*. 3a ed. México: Seix Barral, 1987.
- Pérez, Mario. Pitágoras. *El misterio de la voz interior. Una investigación de arqueología filosófica*. Barcelona: Océano, 2000.
- Perrone-Moisés, Leyla. «L'intertextualité critique». *Poétique* 27 (1976): 372-384.
- Pizarro, Ana. *Sobre Huidobro y las vanguardias*. Santiago: Universidad de Santiago, 1994.
- Platón, *Timeo o de la naturaleza*. Traducción del griego, preámbulo y notas de Francisco de P. Samaranch. *Obras Completas de Platón*. 13 reimp. Introducción de José Antonio Miguez. Madrid: Aguilar, 1993. 1103-1179.
- Plutarco. *Vidas paralelas IV. Aristides- Marco Catón, Filopemen, Tito Quincio Flaminino, Pirro-Cayo Mario*. Santiago: Ercilla, 1939.
- Poe, Edgar Allan. *Eureka*. 6ª reimpr. Prólogo y traducción de Julio Cortázar. Madrid: Alianza, 1997.

Porfirio: *Vida de Pitágoras. Argonáuticas órficas. Himnos órficos.*
Introducciones, traducciones y notas de Miguel Periago Lorente.
Madrid: Gredos, 1987.

Promis, José. *La novela chilena actual (orígenes y desarrollo).* Buenos Aires:
Fernando García Cambeiro, 1977.

---. *La novela chilena del último siglo.* Santiago: La Noria. 1993.

---. *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975).* Santiago:
Nascimento, 1977.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento.* México: Colofón, 1992.

---. *Raíces históricas del cuento.* México: Colofón, 1989.

Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu.* Prólogo de Pierre-Louis Rey.
Paris: Gallimard, 1989.

Pupo Walker, Enrique. «Notas sobre la trayectoria y significación del cuento
hispanoamericano». Comp. Vallejo. 33-42.

Raymond, Marcel. *De Baudelaire al Surrealismo.* Trad. de Juan José
Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Risco, Antonio. *Literatura y fantasía.* Madrid: Taurus, 1982.

---. *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones.* Madrid:
Taurus, 1987.

Rodríguez, Mario. «Algunas (re)visiones del Surrealismo». *Atenea* 452 (1985): 25-28.

---. «Borges y Derrida». *Revista Chilena de Literatura* 13 (1979): 77-91.

Rojas, Benjamín. *Vanguardias y Novelas en Vicente Huidobro*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: Lom, 2001.

----. *Dirán que está en la gloria... (Mistral)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Rubio, Leonidas. «El hermetismo en la poesía chilena». *Der Archipelagvs* 1, Año 1 (2001): 279-92.

Sartre, Jean-Paul. «Aminadab ou du fantastique comme un langage». *Situations I*. 22 ed. Paris: Gallimard, 1947.

Schopf, Federico. «La Antipoesía y el Vanguardismo». *Acta Literaria* 10-11 (1985-1986): 33-76.

Schuré, Edouard. *Orfeo, Pitágoras y Platón. Los misterios de Dionisos, los misterios de Delfos y los misterios de Eleusis*. 7ª ed. Buenos Aires: Kier, 1997.

Sebastián, Santiago. *Alquimia y emblemática: la fuga de Atalanta de Michael Maier*. Madrid: Tuero, 1989.

Serrano, Miguel. «Algo sobre el cuento en Chile». *La Nación* (13 febrero 1938): 1-2.

---. *El cordón dorado. Hitlerismo esotérico*. 2ª ed. Bogotá: Solar, 1992.

Silva-Cáceres, Raúl. *El árbol de las figuras. Estudio de motivos fantásticos en la obra de Julio Cortázar*. Santiago: Lom, 1997.

Silva Castro, Raúl. *Antología de cuentistas chilenos*. Santiago: Zig-Zag, 1937.

Steiner, Rudolf. *La iniciación. ¿Cómo se alcanza el conocimiento de los mundos superiores?* Buenos Aires: Antroposófica, 2000.

Suleiman, Susan. «Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse». *Poétique* 32 (1977) 468-489.

---. «La structure d'apprentissage. Bildungsroman et roman à thèse». *Poétique* 37 (1979) 24-42.

Teitelboim, Volodia. «La generación del 38 en busca de la realidad chilena». *Atenea* 481- 482 (2000): 189-211.

---. «Primer Prólogo». *Antología de Poesía Chilena Nueva (1935)*. 2ª ed. Comps. Anguita y Teitelboim. Santiago: Lom, 2001. 17-23.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

---. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

Tres Iniciados. *El Kybalion. Los siete principios herméticos que rigen el universo*. Santiago: Antiyal, 1990.

Turba de los filósofos [Turba Philosophorum]. Ed. *El Cenáculo*. <<http://pagina.de/cena>>.

Valera, Juan. *El pájaro verde*. Barcelona: La gaya ciencia, 1973.

Vallejo, Catharina de, comp. *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*. Barcelona: Vosgos, 1989.

Vasallo, Eduardo, Mauricio Barrientos y Mario Artigas, eds. *Mandrágora*. Santiago: Pentagrama, 2000.

Vergara, Sergio. «Luis Buñuel y Vicente Huidobro: el objeto surreal y el objeto creado. Apuntes sobre dos textos de vanguardia». *Logos* 12 (2002): 17-39.

---. «Presentación de la revista *Actual*, de Vicente Huidobro». *Iberoamericana* 65 (1997): 30-38.

---. «El Runrunismo. Presentación de un grupo literario de vanguardia de 1928». *Acta Literaria* 18 (1993): 47-60.

---. *Vanguardia Literaria. Ruptura y restauración en los años 30*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1994.

Verlaine, Paul. *Œuvres poétiques complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel. Paris: Gallimard, 1965.

Versos de oro de Pitágoras. Transmisión esotérica de sus enseñanzas. Buenos Aires: Troquel, 1994.

Vierne, Simone. «Jules Verne et le roman initiatique. Contribution à l'étude de l'imaginaire», ts. Université de Langues et de Lettres de Grenoble, 1972.

Villegas, Juan. *Estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX.* Barcelona: Planeta, 1973.

Wilber, Ken. *Los tres ojos del conocimiento. La búsqueda de un nuevo paradigma.* 2ª ed. Barcelona: Kairós, 1994.

Zavala, Lauro, comp. *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas.* México: Corunda, UNAM y Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

