

Diez* de Juan Emar y la tétrada pitagórica: iniciación al simbolismo hermético
Cecilia Rubio, Universidad de Concepción **

El objeto de estudio de esta tesis es el libro de cuentos *Diez. Cuatro animales, Tres mujeres, Dos Sitios, Un vicio* (1937), del escritor 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 publicadas en 1935, *Ayer, Un año y Miltín 1934*, y terminada por la novela *Umbral* (5 vols. 1996).

El objetivo de la investigación era el de articular una interpretación teórico-textual de *Diez*, que explicara tanto su excepcionalidad en la literatura chilena como su especificidad dentro de la producción emariana. Lo primero debía permitir dar cuenta de la excepcionalidad de la obra de Emar en la tradición de la literatura nacional, mientras lo segundo hacía posible distinguir el libro *Diez* del resto de la producción de su autor, señalándolo como texto-lugar clave que cierra la etapa del escritor público y abre la del silencio editorial.

Para lograr este objetivo se imponían determinados decursos que implicaban el planteamiento de otros objetivos no menos importantes que se expresan en las siguientes preguntas: ¿cuáles fueron las problemáticas que se desarrollaron en el seno de la vanguardia chilena en la que Emar participó, con las que se pudiera dibujar un trazado en el que la obra emariana encontrara el lugar que le corresponde como productor de una obra única en su género? ¿Cómo explicar esta excepcionalidad en términos positivos? Y, en definitiva, ¿cuál era el proyecto literario que sustentó esta obra así calificada?

En concordancia con estos objetivos, el marco conceptual que me propuse estaba conformado por tres vertientes: una histórico-poética que permitiría abordar el estudio de la vanguardia chilena y en ella, la obra de Emar; una segunda, de carácter filosófico, que otorgaría los fundamentos de dichas problemáticas; y, finalmente, una vertiente teórico-analítica que proporcionaría la forma más adecuada de leer integradoramente todos estos aspectos.

* Este trabajo fue publicado en *Taller de Letras* 36, Universidad Católica de Chile (2005): 149-166.

** Este trabajo es un resumen de la tesis con la que obtuve el grado de Doctor en Literatura, opción Literatura Hispánica (Ph. D.), por la Universidad de Montreal, en mayo de 2004.

La vertiente histórico-poética corresponde básicamente a la tesis de Octavio Paz planteada en *Los hijos del limo* (1974), tesis solidaria de la propuesta por Marcel Raymond en su *De Baudelaire au Surrealisme* (1933), y según la cual uno de los rasgos sobresalientes de la poesía moderna consiste en la recuperación de una corriente hermética, en tres momentos sucesivos, romanticismo, simbolismo y vanguardia, de allí que esta poesía se caracterice por la presencia de dos movimientos alternos: analogía e ironía. Junto con ello, y en deuda con los conceptos bourdianos de campo y problemática de una época, intenté articular el marco discursivo vanguardista (Mignolo, 1986). Esto me permitió reconocer la ocurrencia de tres problemáticas fundamentales en el campo artístico vanguardista chileno: la de la fundación de la autonomía del arte, con lo cual la vanguardia se insertó críticamente en la tradición literaria, dominada por el realismo, a la vez que construyó su propia legalidad y parámetros de recepción; la de la rearticulación de la ya señalada tradición hermética; y, consecuentemente con esta última, la de los sentidos ‘trascendentes’ del arte. De esta manera, el marco discursivo de la época quedaba definido en términos de tres series no equivalentes de binomios conceptuales: ocultismo-hermetismo-oscuridad-ininteligibilidad versus claridad; deshumanización versus arte humanizado-arte social; y arte trascendente versus arte intrascendente.

En este contexto, la excepcionalidad de la producción emariana se basaría, 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 trascendente; y, tercero, en su carácter de tipo discursivo hermético-heterológico de carácter cómico-serio, una de cuyas modulaciones es la intertextualidad polémica respecto de las tradiciones literaria y hermética¹.

¹ La heterología puede definirse como el resultado de una operación sistemática de polarización entre distintos términos. Por su parte, 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 el concepto de heterología remito a Bataille. Para los géneros cómico-serios, ver Bakhtin, *Problemas de la Poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986 y para la literatura carnavalesca, del mismo autor, *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».

La vertiente filosófica permitía organizar en la obra emariana la presencia de una lógica hermética que venía dada por una particular apropiación simbólica de la filosofía hermética (*hermetica ratio* en los términos de Durand).

Por último, en la línea de las corrientes teórico-literarias, la hermenéutica sostenida por H. G. Gadamer en su *Verdad y Método* ([1960]1996) tanto como en *El arte de comprender* (1991) y *Lenguaje y verdad* (1995), tiene la virtud –a mi juicio– de propiciar una lectura interpretativo-explicativa de una obra que es el resultado de confluencias históricas, filosóficas y poéticas, tanto como de un proyecto literario y una realización textual precisa.

Por lo demás, estas tres vertientes exhiben una línea de convergencia que las hace plenamente solidarias entre sí y que cubre de buena forma mi preocupación por una problemática mayor de los estudios literarios: la siempre difícil relación entre tradición y fenómeno histórico. Por ello, recupero aquí los postulados poco o nada conocidos de Georges le Breton, quien llama “*méthode d’imagination dirigée*”² al que practica Gérard de Nerval, y por el cual éste se dedica a no cometer ningún error desde el punto de vista de la alegoría alquímica, pero, al mismo tiempo, quiere dejar la impresión de que sus sonetos son producto de la ‘escritura automática’ o de una “*imagination dérèglée*”³ -en el sentido en que Rimbaud hablaba de un “*dérèglement de tous les sens*”⁴ como técnica de creación poética. 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)⁵

En el mismo marco, debe recordarse que para la línea hermenéutica la tradición forma parte del objeto de estudio de la disciplina literaria, tal como lo expresa Gadamer:

² “Método de imaginación dirigida”.

³ “Imaginación desordenada”.

⁴ “Desarreglo de todos los sentidos”.

⁵ “El problema es comenzar por un simbolismo tradicional más o menos olvidado para elaborar poemas puros. Se trata de crear una poesía hermética que se dará por poesía pura y una literatura hermética que al tener oculta su clave se dará por una literatura de sueño.” (*Nerval, poeta alquímico*)

“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.)⁶

En concordancia con estas preocupaciones, la investigación se sostenía necesariamente en varias hipótesis de distinto alcance:

1. Desde el punto de vista histórico-literario, consideré la obra emariana como única narrativa del período de la vanguardia chilena que se produjo como un proyecto exclusivamente narrativo en un campo literario donde predominó la poesía⁷.

2. Desde la perspectiva del marco conceptual de la vanguardia, consideré la obra emariana como hermético-simbólica, por su desarrollo de procesos de iniciación hermética con una alta dosis de subversión.

3. De acuerdo con el problema de la tradición literaria, estimé la obra emariana como excepcional, debido al seguimiento de una tradición literaria inexistente en la literatura nacional: la prosa heterológica cómico-seria.

4. Como construcción de sentido global, *Diez* aparece estructurado a partir de una matriz pitagórica que rige el libro. Así, los textos constituyen cuentos hermético-simbólicos, donde funciona una causalidad narrativa de tipo mágico, que resulta concordante con la propuesta de Borges en «El arte narrativo y la magia» (*Discusión*, 1932).

5. En el nivel de la historia, los cuentos de *Diez* presentan 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 Steiner⁸ y la filosofía

⁶ “Por su finalidad original, la hermenéutica es el arte de explicar y de transmitir, gracias a un esfuerzo personal de explicitación, lo que ha sido dicho por otros y que se presenta a nosotros en la tradición, en todas partes donde ella no es inmediatamente comprensible.”

⁷ Esta exclusividad diferencia inmediatamente el proyecto literario emariano del de Huidobro, cuyas novelas han sido estudiadas por Rojas (2000). María Luisa Bombal, por su parte, no parece haber participado directamente en el campo vanguardista chileno. Un estudio de la vanguardia hispanoamericana podría, sin duda, articular la presencia de Bombal como uno de los agentes productores.

⁸ 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

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 pseudoiniciáticos.

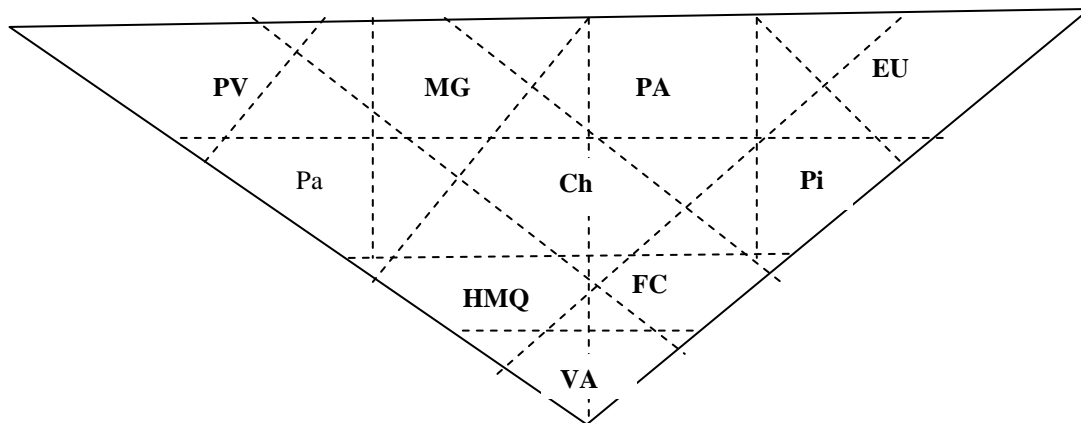
Por parecerme lo más relevante, me detendré en estos dos últimos aspectos.

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. Me explico: en tanto configuración de sentido global, es posible leer *Diez* como un conjunto de textos articulado según la clave de la tétrada (*Tetraktis*) pitagórica, esto es, la operación por la cual $1+2+3+4$ es igual a 10, fórmula que permite expresar de modo sintético que el número diez representa la totalidad del cosmos, a partir de la suma de una cuaternidad. Como resulta evidente, Emar invierte la tétrada pitagórica, pues la presenta como $10 = 4+3+2+1$ ⁹. Esto significa que el libro *Diez* se estructura a partir de relaciones numéricas entre sus miembros, de acuerdo a la posición en que se ubican en el triángulo pitagórico invertido, el cual deja al cuento número diez como matriz ordenadora, al quedar éste en el vértice central.

distinguió por su participación en el “caso Krishnamurti”, controversia que 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. Steiner se distinguió en el terreno del arte y la ciencia por sus estudios sobre Goethe, y en el de la pedagogía, por la fundación de las escuelas Waldorf.

⁹ En este sentido, son altamente significativos tanto el título del libro en la primera edición, que estuvo a cargo del propio Emar, como la (injustificada) supresión que realizó la Editorial Universitaria en las dos ediciones póstumas (1971 y 1997).

Figura uno: Triángulo pitagórico invertido



La forma en que el cuento número diez rige el texto puede explicarse de la manera siguiente:

«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. 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” (*Cavilaciones*), 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)¹⁰.

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

¹⁰ Por razones de disponibilidad cito desde la edición de Universitaria, 1997.

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 aparecen 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 pudiera azotar sin piedad. La causalidad mágica relaciona estas tres acciones por medio de la contigüidad espacial en el plano de la conciencia del personaje, único centro –aunque disperso- de los textos emarianos.

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, pues ya en la primera etapa de la iniciación (“Probación”), el estudioso ocultista enseña 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.

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.

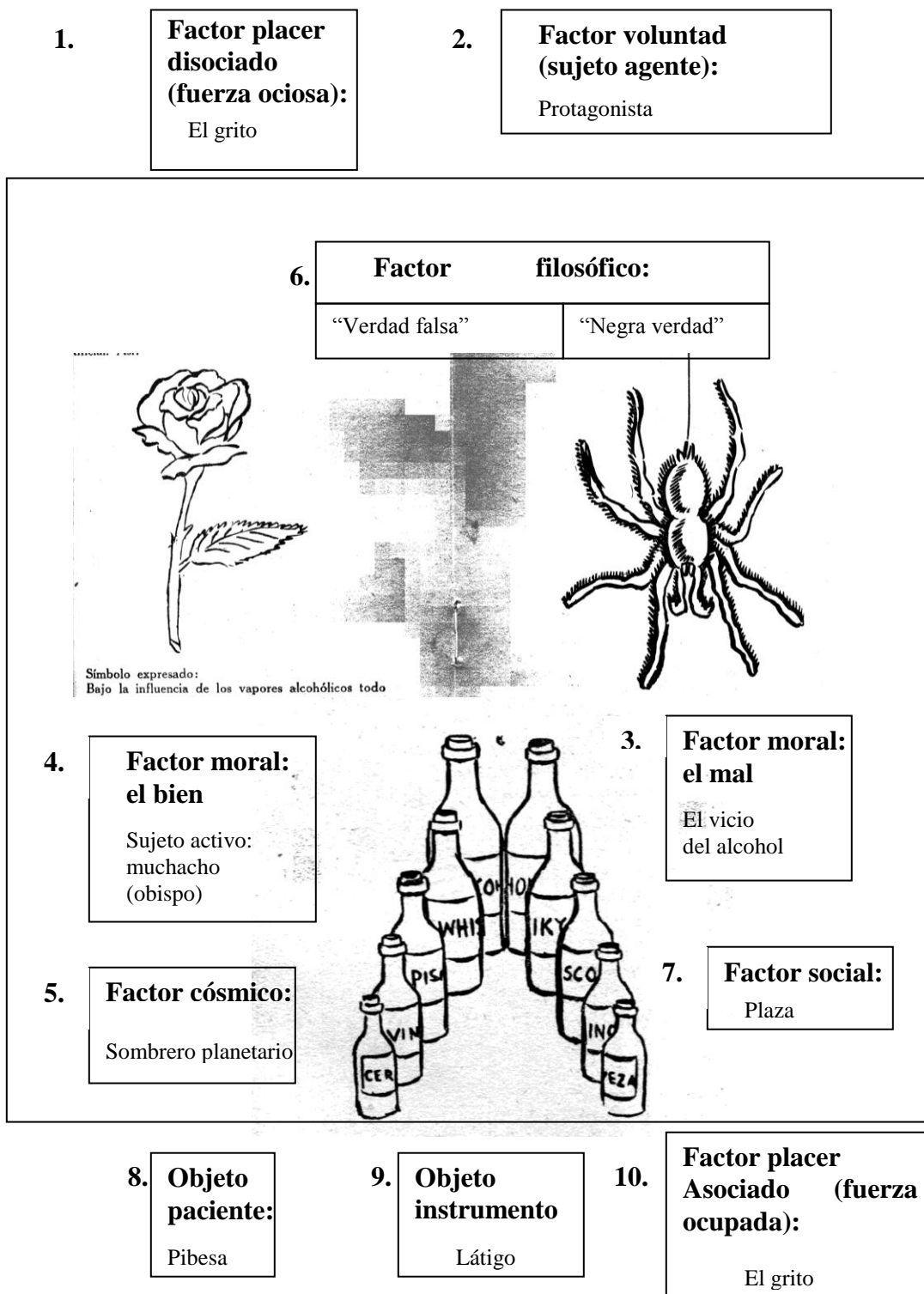
Si nos preguntamos, por último, de qué manera se equilibran una escena con la otra, parece claro que mientras el personaje se entretiene en azotar a la mujer, es decir, ocupa su fuerza de placer en un acto incompasivo, lo que equivale a poner en circulación una fuerza del mal, y para que esto ocurra 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 ocurre en «Papusa», cuento número cinco) 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.

El siguiente esquema reproduce de manera gráfica lo que he venido explicando¹¹:

¹¹ Como se verá en la figura, no he separado el factor filosófico en sus dos ocurrencias (lo falso y lo verdadero), pues esto nos daría once factores en vez de diez. Lo que no puede reproducirse gráficamente es que el primer grito de mujer, con el que comienza el cuento, será reemplazado al final por el grito de Pibesa, dejando así un total de diez factores, con lo cual se llena el contenido –aparentemente vacío- de la posición numérica del cuento en el conjunto.

Figura dos: La construcción simbólica en «El vicio del alcohol»



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

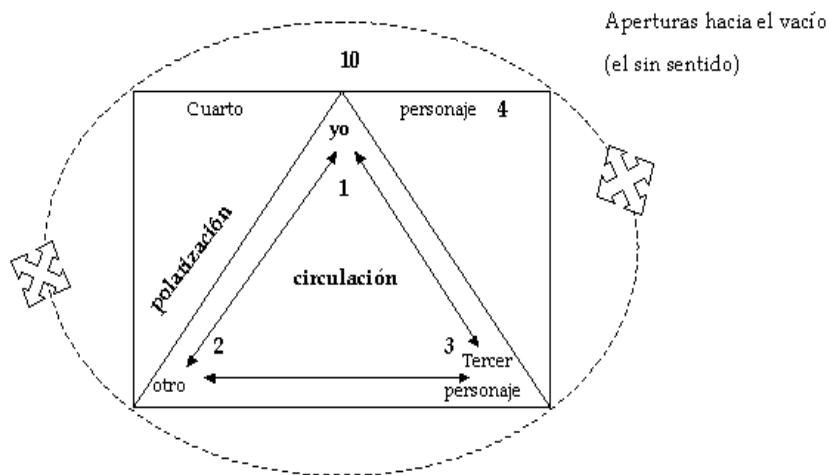
ampliaciones parciales constituyen verdaderos movimientos de materia y energía, que pueden equipararse a los cambios de estado de cualquier sistema físico cuando es modificado por la acción de un ‘trabajo’ tanto como por la de algún factor medioambiental. En el caso del sistema emariano, que es un sistema 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.

Otra de las formas de articulación de la ‘figura emariana’ se produce al ponerse en práctica lo que podría llamarse la ‘teoría del Tercer Personaje’¹² que Emar ya había practicado en la novela *Ayer*, y que explica en la introducción a *Umbral*. Se trata de formular el estado del ser en el mundo como si este ser fuera dos, tres y hasta cuatro seres. Por la primera cuantificación, resulta el recurso de la polarización, que traza una línea recta entre dos entidades; por la segunda, este ser ya polarizado en dos, deja entrar un tercer ser que es en definitiva el que va a equilibrar la figura polarizada, constituyendo un triángulo, y, por la tercera, un cuarto personaje ingresará en la figura para consumir el equilibrio, estableciendo un cuadrilátero, que, en tanto cuaternidad, promueve la presencia invisible, pero actuante del círculo, encarnación geométrica de la perfección de la configuración cósmica en tanto totalidad de sentido, que es, en última instancia, lo que representa el número diez. Como puede verse en la figura tres, la cuaternidad como elemento significador de la totalidad diez, se representa gráficamente como “la cuadratura del círculo” a la que aluden los hermetistas, y que puede extrapolarse a la representación de la divinidad en tanto elemento supracósmico, formulada como: “el círculo cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguno.” (*Corpus Hermeticum*)¹³.

¹² La teoría es de Onofre Borneo: “[. . .] 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.” (*Umbral*, 1996: 8.)

¹³ Para la genealogía de la errónea atribución de esta fórmula a Pascal, puede consultarse Borges, «La esfera de Pascal» y «Pascal» (*Otras inquisiciones*), así como el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora, art. esfera.

Figura tres: Cuadratura del círculo



En definitiva, el proyecto literario emariano es el que el escritor deja ver en sus artículos sobre arte en el diario *La Nación* y que enuncia más claramente en *Cavilaciones*: construir “las razones” matemáticas del arte, es decir, un modo perfecto de relación entre las cosas, que podría ser definido matemáticamente si conociéramos las leyes que dominan el funcionamiento de la sensibilidad humana. Por esto puede decirse que Emar emprendió su quehacer con un objetivo de trascendencia, el de producir conocimiento y comprensión del mundo, lo que proyectado a poética, puede expresarse con las palabras del propio escritor¹⁴:

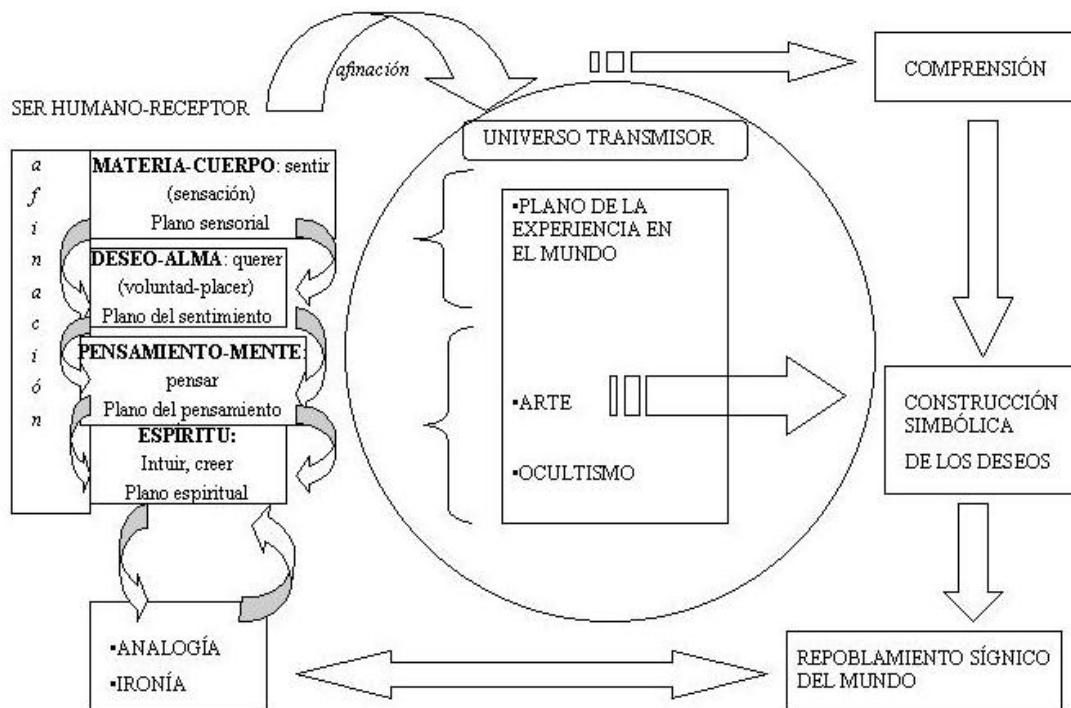
El mundo del cual las artes son el símbolo es un mundo seguro que los artistas se afanan en interpretar y al cual se unen afinando, aguzando su sensibilidad. Entonces de ese mundo, se desprenden, como gotas, imágenes. En su caída se deforman. Aquel que las recibe más puras es aquel que usted oirá designar 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

¹⁴ La crítica ha intentado diversas formulaciones de la poética emariana. El siguiente es el listado en orden cronológico: poética de la escritura antirrealista (Gotschlich 1988), poética del discurso vanguardista (Vergara 1992), poética de la búsqueda ocultista (Varetto 1993), poética de la intertextualidad (Varetto 1995), poética cubista (Varetto 1996), poética del ciframiento (Lastra 1996). En mi tesis, destaco la primera propuesta de Varetto y la de Lastra, ya que son complementarias de la mía.

ni sabrá nunca nada de este singular fenómeno. (*Cavilaciones* 260-261. Ver Wallace.)

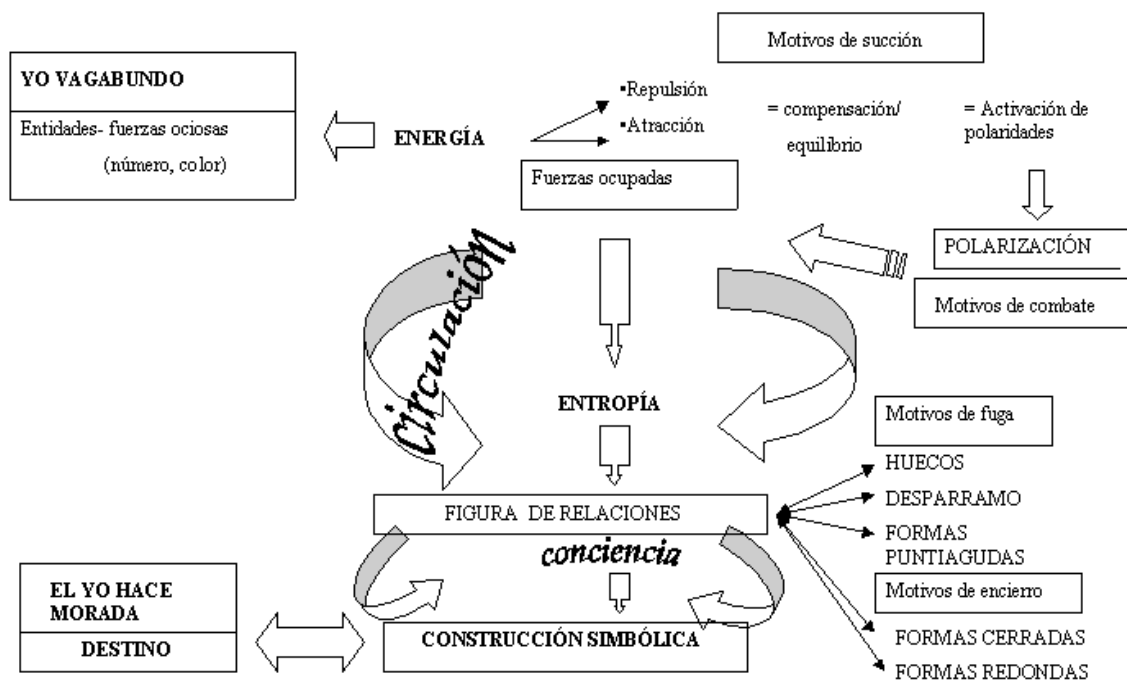
Ese mundo al que se acerca el artista y del cual la obra nos ofrece símbolos, es el mundo espiritual superior. En efecto, Emar es explícito en *Cavilaciones* al señalar que el ser humano vive en el plano material del ser (cuerpo físico) y que no ha desarrollado debidamente los planos espiritual (de la intuición) ni mental (del pensamiento), 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; el segundo permite un estado de permanencia en un mundo suprasensible. Toda la lucha del personaje emariano está concentrada en dominar un proceso cognoscitivo-metafísico que se daría en un movimiento sistemático de integración sucesiva de los cuatro planos del ser. En efecto, si como dice en *Cavilaciones* el ser humano es azotado por la materia, la materia por el deseo, éste por la mente y la mente por el espíritu, el personaje emariano aspira a lograr una iniciación espiritual en la que los deseos encuentren un lugar posible –vivable– de asimilación en el espíritu. Este lugar, que el arte realiza, es la “construcción simbólica” de los deseos, de allí que haya formulado la poética emariana como poética del simbolismo hermético.

Figura cuatro: Poética del simbolismo hermético (de los deseos)



Por todo lo anterior, el universo literario emariano constituye una ontología concebida como un sistema físico-metafísico. Su puesta en práctica en el libro *Diez* se articula de la siguiente manera: en primera instancia, un ‘yo vagabundo’ –expresión del sujeto iniciático- resulta interpelado por las cosas-seres que, como él, funcionan como ‘fuerzas ociosas’ o ‘fuerzas sueltas’ (a veces se trata simplemente de colores, de números; un grito en «El vicio del alcohol»). Al entrar en este imperfecto modo de relación (véase cómo perturba el grito de la mujer al ingresar a la casa del protagonista en el cuento matriz), se instaura un incipiente sistema que hace ingresar ‘energía’, la que se manifiesta a través de pulsiones de atracción y rechazo, lo que explica la importante presencia de ‘motivos de succión’ o absorción, en el primer caso, y de ‘combate’ o ‘lucha’, en el segundo. Esta activación de polaridades provoca necesariamente el funcionamiento de otra ley, la de compensación y equilibrio, lo que convierte las primeras fuerzas aisladas en ‘fuerzas ocupadas’ (recuérdese la creación de la idea de luchar contra el vicio del alcohol con el único fin de polarizar y terminar equilibrando “el grito ronco de la mujer que gozaba”, en el cuento matriz). Esta ‘figura de relaciones’ se dinamiza a través de la constante circulación de energía, que determina la alta entropía del sistema emariano, con sus permanentes cambios de posición, funcionalidad, reducciones y ampliaciones. Este es el momento en que funcionan los también ampliamente presentes ‘motivos de fuga’, expresados en términos de ‘huecos’, ‘formas puntiagudas’ y, sobre todo, ‘desparramo’, los que conviven y se tensan con los motivos de ‘encierro’ y de ‘formas cerradas’. Es por ello que la estabilidad del sistema sólo puede alcanzarse a través de la creación de una ‘construcción simbólica’ de la figura de relaciones que se ha venido formando. Dicha construcción tiene como característica el hecho de poner de relieve el número que cada cuento representa en el conjunto del libro, lo que lo pone en relación numérica con los otros miembros de la figura. Sólo en la ‘construcción simbólica’ el ‘yo vagabundo’ que constituye el protagonista emariano encuentra su destino y puede decirse -con Rudolph Steiner- que el “vagabundo hace morada”: la fórmula en «El pájaro verde»; el triángulo en «Maldito gato»; el caracol sobre la tumba en «El perro amaestrado»; la obra de arte ‘estatua de Camila’, en «El unicornio»; el anillo en «Papusa»; el cuadro en «Chuchezuma»; los tacos rojinegros en «Pibesa»; el ‘sueño de la gacela’ en «Hotel Mac Quice»; el embudo en «El fundo de La Cantera»; la “construcción simbólica” en «El vicio del alcohol».

Figura cinco: Ontología emariana, sistema físico-metafísico



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.

Durand, Gilbert. *Ciencia del hombre y tradición. «El nuevo espíritu antropológico»*. Trad. de Agustín López y María Tobajas. Buenos Aires: Paidós, 1999.

Emar, Juan. *Ayer*. [1935] Santiago: Lom, 1998.

---. *Diez. Cuatro animales, Tres mujeres, Dos sitios, Un vicio*. Santiago: Ercilla, 1937.

---. *Diez*. Santiago: Universitaria, 1971.

---. *Diez*. 2ª ed. Santiago: Universitaria, 1997.

---. *Miltín 1934*. [1935] Santiago: Dolmen, 1998.

---. *Umbrales. Primer Pilar, El Globo de Cristal, Tomo I*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1977.

---. *Umbrales*. 5 vols. Santiago: Biblioteca Nacional, 1996.

---. *Un año*. [1935] Santiago: Sudamericana, 1996.

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.

Gotschlich, Guillermo. «El pájaro verde de Juan Emar, proposición de una poética». *Revista Chilena de Literatura* 32 (1988): 91-107.

Lastra, Pedro. «Nota Preliminar». Prólogo. *Umbral*. Por Juan Emar. Santiago: Biblioteca Nacional, 1996. x-xv.

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.

Mignolo, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM, 1986.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a las vanguardias*. [1974] 3^a reimpr. México: Seix Barral, 1987.

Raymond, Marcel. *De Baudelaire al Surrealismo*. [1933] Trad. de Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Rojas, Benjamín. *Vanguardias y Novelas en Vicente Huidobro*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

Rubio, Cecilia. «Lo cómico-serio en 'Maldito gato' de Juan Emar». *Revista Chilena de Literatura* 53 (1998): 37-45.

Steiner, Rudolf. *La iniciación. ¿Cómo se alcanza el conocimiento de los mundos superiores?* Buenos Aires: Antroposófica, 2000.

Varetto, Patricio. «Juan Emar». *La Época. Literatura y Libros* 14 noviembre 1993: 1-2.

---. «La poética de Juan Emar. Pájaros intertextuales». *Pluma y Pincel* 172 (1995): 31-33.

---. «Emar, la tradición literaria y los otros a través de 'Un Año'». *Pluma y Pincel* 165 (1996): 36-37.

Vergara, Esteban. «Ayer de Juan Emar: una propuesta narrativa vanguardista». *Alpha* 8 (1992): 53-65.

Wallace, David. «Cavilaciones de Juan Emar», ts. Tesis de Licenciatura en Humanidades. Universidad de Chile, Santiago, 1993.