

De listas y combinatorias : el trabajo del repertorio en « El unicornio », cuento de Juan Emar

STÉPHANIE DECANTE ARAYA

Université de Paris X-Nanterre, EA 369

«¿Cómo empezar a contar todo ? Tengo aquí una montaña de notas, observaciones, narraciones y qué sé yo. Cuando quiero echar mano a ellas, se escabullen ». Atravesada por el deseo de ordenar una sobreabundancia de material, la obra del vanguardista chileno Juan Emar se sustenta en un proyecto que descansa en la elaboración de una eficaz « maquinaria matemático-sensible » (Anguita, 1977). Propongo ver en ella un sutil y sistemático juego de listas y combinatorias, posible avatar del repertorio, considerado por Barthes como característico de la escritura «logoteta» (1971): si la lista pretende inventariar el mundo, la combinatoria, en tanto que motor narrativo, permitiría formular y fundar dicho mundo. Este artículo explora las formas y funciones del repertorio en el cuento «El unicornio» (1937), prestando especial atención a sus virtudes en cuanto a dinamización narrativa y actualización de una poética vanguardista genuina.

« ¿ Cómo empezar a contar todo ? Tengo aquí una montaña de notas, observaciones, narraciones y qué sé yo. Cuando quiero echar mano a ellas, se escabullen »¹.

Estas frases inaugurales de *Umbral*, la inacabada y póstuma *ópera máxima* del vanguardista chileno Juan Emar (seudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi, 1893-1964), dan la pauta de una escritura atravesada por el deseo de ordenar una sobreabundancia de material². Piedra angular de un proyecto a la vez monumental y fundacional, tal deseo desemboca según Eduardo Anguita en la elaboración de una eficaz « maquinaria matemático-sensible »³, en la que propongo ver un sutil y sistemático juego de listas eclécticas y de combinatorias aparentemente aleatorias. Si la lista pretende inventariar el mundo, la combinatoria, en tanto que posible motor y conector narrativo, permitiría formular dicho mundo. La crítica ha subrayado que ambos principios se encuentran llevados a sus extremos en la obra de Juan Emar : si Ignacio Valente ve en la « enume-

¹ Juan Emar, « Preámbulo », *Umbral, Primer Pilar*, Santiago, DIBAM, 1996, p. 5 (4 134 páginas).

² Los primeros diarios de Juan Emar, recientemente publicados, dan cuenta de esta obsesión, en el origen de su escritura. Alvaro Yáñez Bianchi, *M(i) V(ida). Diarios (1911-1917)*, Santiago, Lom, 2006.

³ Eduardo Anguita apunta a « una lógica extrema, una lucidez y minuciosidad excesivas, hasta una locura aparente, por exceso de razonamiento ». Según el crítico : « Su método de progresión lógica encadena inducciones, deducciones, premisas, corolarios, análisis y extensiones que se estructuran hasta configurar una maquinaria matemático-sensible ». Eduardo Anguita, « Apuntes sobre Juan Emar », *El Mercurio*, 2-X-1977.

ración caótica»⁴ el tropo característico de la poética emariana, Pedro Lastra ve en la combinatoria la base del « encadenamiento sin fin » propio de tal poética :

Subrayo la expresión *encadenamiento sin fin* porque esa frase, encontrada en las páginas iniciales del *Primer Pilar*, me parece un indicador central. Ese dato dice mucho sobre esta escritura, uno de cuyos rasgos es la libertad de las asociaciones y, como consecuencia, la proliferación incesante.⁵

Después de décadas de relativa desatención, la crítica literaria chilena ha reconocido al proyecto emariano el mérito de haber introducido « las bases de una renovación estética de amplias dimensiones en un medio anquilosado por fórmulas burguesas o criollistas »⁶. Tras recalcar el rebelde hastío⁷ del autor ante los preceptos realistas que imperaban en su tierra, y evocando la posible influencia de sus experiencias parisinas, se le ha solido relacionar con el movimiento surrealista⁸.

Por otra parte, se han identificado en su obra rasgos de una « meditación esotérica »⁹ y huellas de una matriz numerológica de corte místico-aritmética inspirada en el pitagorismo¹⁰, herramienta eficaz para llevar a cabo una parodización del realismo¹¹.

Así, si bien la obra emariana se encuentra notablemente alejada de los principios de la escritura realista, prevaleciendo en ella exacerbación de los sentidos y liberación del inconsciente ; si bien los sucesos narrados en ella parecieran encadenarse de manera aleatoria, una metapoética parece perfilarse, proponiendo una organizada diseminación y una estructurada liberación de los sentidos. La obra emariana distaría, pues, de ser el mero fruto de un gesto desaforado, delirante, anarquizante... o por lo menos, no tanto como pareciera. Explorar la forma en que explora, explota y revisita las virtudes del repertorio será una manera de poner en evidencia esta hipótesis. Para ello,

⁴ Ignacio Valente, « Juan Emar : nuestro gran narrador surrealista », Artes y Letras de *El Mercurio*, 11-VI-2006. <http://www.letras.s5.com/je310706.htm>

⁵ Pedro Lastra, « Nota para una edición de Juan Emar », *Escritura*, XVIII. 35 - 36. Caracas, enero-diciembre 1993. <http://www.letras.s5.com/emar060502.htm>

⁶ David Wallace, « Textos inéditos de Juan Emar », *Cyberhumanitatis*, n°6, otoño 1998. www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber6/indice06.htm

⁷ El sentido del seudónimo Juan Emar (o Jean Emar) inscribe este hastío en el origen de su escritura, en tanto que las razones de este hastío fueron abundantemente expuestas en las *Notas de arte* del autor. Juan Emar, *Notas de arte (1923-1925)*, Santiago, DIBAM, 1992.

⁸ Adriana Castillo, « Texto e intertexto en 'Chuchezuma' de Juan Emar », *Revista Chilena de Literatura*, n°40, 1992, p. 124-128.

⁹ Cristián Huneeus, « La tentativa infinita de Juan Emar », *Desfile*, n°115, 15-XII-1967, p. 21-22.

¹⁰ Natalia García, « Aproximaciones a 'Chuchezuma' de Juan Emar », *Cyberhumanitatis*, n°6, otoño 1998.

¹¹ Cecilia Rubio observa : « por un lado, el desarrollo de un realismo de corte paródico, y, por otro, la presencia de rasgos de metafísica ocultista, metafísica especulativa por cuanto se desarrolla por medio de hipótesis, generalmente de valor matemático », Cecilia Rubio, « Lo cómico-serio en 'Maldito gato' de Juan Emar », *Cyberhumanitatis*, n°6, otoño 1998.

me centraré en el análisis de un libro de cuentos, titulado *Diez*¹². El libro está formado por cuatro apartados, respectivamente titulados : « cuatro animales », « tres mujeres », « dos sitios » y « 1 vicio ». La organización misma del libro contempla pues un orden y una distribución piramidal o triangular que, internamente, entregará las claves para su desciframiento. Deja observar desde ya una matriz pitagórica, así como una composición que pareciera regirse según el principio del repertorio.

Juan Emar, logoteta

En muchos aspectos la obra emariana mantiene estrechas relaciones con los principales rasgos de la prosa de Vanguardias, que radican en la ruptura con los principios del relato lineal y realista¹³. En los cuentos y novelas de Juan Emar, lo insólito adviene con naturalidad, el anacronismo suele ser la norma, el principio de causalidad no rige o es manifestación de otro orden absoluto o secreto ; por último, los objetos pueden irrumpir entre los hombres como entes dotados de propósitos y terminar imponiendo sus designios enigmáticos, orientando el relato. Así, encuentros, azares, momentos inesperados, coincidencias se suceden, rebeldes a una causalidad lógica, constituyéndose en series de fragmentos « montados » unos en otros para llenar de un nuevo significado la obra. Según Pedro Lastra, « estas múltiples direcciones de lo imaginario expresan una conciencia que vive plenamente la literatura como actividad instauradora »¹⁴.

Para dar luces sobre el alcance del proyecto —monumental y fundacional— de Juan Emar, parece oportuno traer a colación a Charles Fourier, oscuro utopista francés, iluminado y logorreico, excéntrico máximo de principios del siglo XIX quien, tras un siglo de desprecio y olvido, fue redescubierto, invocado por los surrealistas¹⁵, antes de ser reevaluado, desempolvado y diseccionado por Roland Barthes¹⁶.

Resulta seductora la idea de que, Juan Emar, aquel auténtico « creador y distribuidor de cultura »¹⁷, haya compartido, en alguna de sus estadías parisinas, la fascinación por aquel gran proyecto utópico, proyecto artístico-social nada ajeno al de las vanguardias artísticas de entonces. En el origen de esta obra monumental se encuentra una abarcadora voluntad sintetizadora que instaura la utopía de un mundo (o estadio de

¹² Juan Emar, *Diez* (1937), Santiago, Universitaria, 1996. En adelante se citará esta edición, indicando entre paréntesis el número de la página correspondiente.

¹³ Rose Corral (éd.), *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, México, Colegio de México, 2006, p. 13-30.

¹⁴ Pedro Lastra, « Rescate de Juan Emar », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año III, n°5, Lima, 1^{er} semestre 1977.

¹⁵ André Breton, *Ode à Charles Fourier* (1947), Paris, Gallimard, 1968.

¹⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), dans *Œuvres complètes* (II), Paris, Seuil, 1994, p. 1039-1173.

¹⁷ Patricio Lizama, « Jean Emar/Juan Emar: La vanguardia en Chile », *Revista Iberoamericana*, n° 168-169, 1994, p. 958.

la sociedad llamado « Armonía ») impulsado y regido por un continuo flujo deseante (las « *attractions passionnées* »), descrito mediante una eficaz elaboración narrativa en la que se aúnan principios matemáticos y lógica de atracciones, a muchos respectos bastante similar a aquella « maquinaria matemático-sensible »¹⁸ que Eduardo Anguita percibiera en la obra de Emar.

Más allá de estos datos histórico-literarios que sugieren hipotéticas lecturas e influencias, lo que interesa aquí es que el proyecto político fourierista también sea un monumental y singular proyecto de escritura, vale decir de aprehensión y formulación de mundo. En última instancia, más que una comparación, propongo, siguiendo a Barthes, una categoría, y más aun, una entrada, una metodología de lectura.

En su ensayo *Sade, Fourier, Loyola*, Barthes no se contenta con definir a Fourier como « logoteta », vale decir arquitecto, hacedor, fundador de lenguaje¹⁹, sino que también identifica los principales rasgos de su escritura –voluptuosidad clasificatoria, rabia recortadora, obsesión enumerativa, empecinamiento combinatorio– a la vez que propone una pauta de lectura para dar cuenta de su génesis y estructuración. Según el crítico, la empresa del logoteta descansa en cuatro etapas :

- 1) la ruptura con la comunicación racional, con su lógica y principios de « normalidad »
- 2) la articulación de un lenguaje propio mediante múltiples juegos de combinatorias
- 3) la supeditación a una sintaxis superior en la que se articulan EROS y PSYCHE
- 4) la ritualización de tal lenguaje en una diseminación abierta, regida por el principio del placer

Pertinente para abordar el conjunto de la obra de Juan Emar, esta pauta de lectura resulta particularmente eficaz para elucidar la estructuración dinámica del tercer cuento de *Diez*, titulado « El unicornio »²⁰. Permite poner en evidencia los rasgos logotéticos de su escritura : aislamiento y ruptura con el mundo regido por lo racional, enumeración ecléctica de objetos en largas listas, fantasía clasificatoria (a la altura de aquella que suscitó el unicornio), trabajo intertextual paródico, articulación esotérica de ciertos motivos recurrentes que, finalmente, llevan a ritualizar el lenguaje fundado, en una eficaz puesta en abismo. En efecto, la riqueza combinatoria desplegada en este cuento desemboca y culmina en la descripción de una curiosa escultura : una cruz, formada por un hombre y una mujer muertos, cruz vibrante, como animada por el flujo de un inmortal deseo. Esta imagen escultórica final invitaría a leer el cuento como la génesis de una obra, que tematiza, ejecuta y efectúa la poética de lo que vendría a ser un auténtico programa logoteta.

¹⁸ Eduardo Anguita, « Apuntes sobre Juan Emar », art. cit.

¹⁹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 1042-1050.

²⁰ « El unicornio », in Juan Emar, *Diez*, op. cit., p. 79-100.

Recorte, aislamiento, enumeración y combinatoria : límites y superaciones de la lista

Ayer, entre las 4 y 5 de la tarde, en el sector comprendido al N por la calle de los Perales, al S por el Tajamar, al E por la calle del Rey y al O por la del Macetero Blanco, perdí mis mejores ideas y mis más puras intenciones, es decir, mi personalidad de hombre. Daré magnífica gratificación a quien la encuentre y la traiga a mi domicilio, calle de la Nevada, 101. (p. 80)

En el origen del relato está una pérdida ontológica, ruptura esencial que abrirá una búsqueda pseudo metafísica y culminará en una poética. Tal pérdida constituye un umbral, isotopía fundadora, recurrente en la obra de Emar²¹. A partir de ella, se diseña un cronotopo minuciosamente recortado y aislado del espacio-tiempo convencional. Momento de suspensión de la razón logocéntrica, momento de crisis de la unidad del ser, esta ruptura fundadora mucho tiene de aquello que Frank Malécot, estudioso de la obra de Charles Fourier, definió como « *écart absolu* »²² y a partir del que se levanta el velo de las convenciones e ideologías enceguedoras, para acceder a otra percepción del mundo, a un universo regido por el flujo y el descentramiento. Se instala entonces « una utopía de inmanencia en la que la unidad ya no es la del hombre, centrada en el hombre, sino la de la relación y del devenir »²³. Si en Fourier, se abandona « Civilización » para acceder a « Armonía », aquí se abandona el mundo y el arte burgués, para traspasar el umbral y entrar al universo emariano.

En el cuento, la recuperación de la « humanidad perdida » de Desiderio (cómo obviar una onomástica tan claramente programática) toma un camino bastante similar al que se acaba de mencionar. Se realiza mediante una operación que consta de tres etapas e instala un descentramiento : la constitución de dos listas de objetos heteróclitos se enriquece con un sistema de combinatorias, impulsa el relato de una búsqueda, antes de desembocar en la minuciosa descripción de una obra escultórica, síntesis y del cuento. Este movimiento en tres etapas se encuentra prefigurado en el microrrelato que abre el cuento. Tras leer el aviso dejado por Desiderio, doce personas acuden a entregarle aquello que, según ellos, encierra su « humanidad perdida » y reciben a cambio una « magnífica gratificación » (p. 80). Así, una lógica del don y contra don (*potlach*) pone en relación dos listas de doce objetos en las que se revela cierta minuciosidad descrip-

²¹ Título de su obra máxima, el umbral constituye un motivo recurrente en la obra de Emar. En la mayoría de los cuentos de *Diez*, traspasar el umbral viene a significar, cual rito de pasaje, entrar en la ficción emariana.

²² Frank Malécot, « Charles Fourier et l'utopie », en Charles Fourier, *Du libre arbitre*, Bordeaux, Ed. des Saints Calus, 2003, p. 109-138. La traducción es nuestra.

²³ *Ibid.*, p. 129.

tiva y clasificatoria²⁴, a medio camino entre los *cabinets de curiosités* y las obsesivas catalogaciones positivistas.

Once personas hacían cola frente a la puerta de Desiderio Longotoma. Cada una tenía en las manos y abrigaba la certeza que ello era la personalidad humana perdida la víspera.

La primera tenía : un frasquillo lleno de arena ;

la segunda : un lagarto vivo ;

la tercera : un viejo paraguas de cachas de marfil [...]

Desiderio Longotoma aceptó todo cuanto se le llevó. Distribuyó generoso las gratificaciones ofrecidas.

A la primera le dio : un cortaplumas

a la segunda : dos cigarros puros ;

a la tercera : un cascabel [...] (80)

¿ Lógica aleatoria, desaforado trabajo del inconsciente, cadáver exquisito ? No tanto como pareciera : la mayoría de los elementos reunidos en las listas se disemina por el cuento, creando, a partir de una « serie abierta »²⁵, múltiples redes de sentidos y figuras que vendrán a configurar la escultura final. Además, en este primer microrrelato, la combinatoria se resuelve en un extraño ritual que materializa la síntesis : gracias a una « máquina trituradora, modelo XY 6, ocho cilindros, presión hidráulica » (p. 83), Desiderio trabaja esa « materia » heterogénea hecha de objetos, la reduce a polvo, la diluye a la luz de la luna y unta su cuerpo con esta mixtura que le permitirá meditar en paz. Así se tematiza una transformación que, a partir de lo más heteróclito, accede a lo homogéneo ; homogéneo que, por lo demás, se armoniza y funde —literaria y literalmente— con el personaje.

Este microrrelato inaugural se va concatenando con una serie de narraciones montadas en secuencia. Gracias a la combinatoria, las listas —verdadero desafío a las posibilidades de la descripción y de la narración ; guiño irreverente a la tradición naturalista— desembocan en un programa. Así se dinamiza el relato en un encadenamiento de aventuras, y en una búsqueda esotérica en la que interviene el narrador, amigo y alter ego de Desiderio. La relación que se establece entre ambos personajes parte de un intercambio esotérico que los define —« un molar de vaca » a cambio de « una corbata gris » (p. 80-81)— y de una conversación en la que se formula el común e insólito deseo de « contraer matrimonio para meditar a la sombra de dos cuernos » (p. 81-82). En esta conversación nada anodina —a pesar de lo burlesca— se gesta y programa la búsqueda del unicornio, eje central del cuento. En ella se podría ver, además, guiño o fruto del

²⁴ Tal minuciosidad clasificatoria no deja de recordar aquéllas, propiamente obsesivas, de « Maldito gato ». En este cuento, los olores « se distribuyen en cuatro categorías según los lugares por donde pasé », precisa el narrador, antes de atribuirles definiciones metonímicas, pasando así de la clasificación a la combinatoria. Juan Emar, « Maldito gato », *Diez*, op. cit., p. 35.

²⁵ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., p. 1119.

azar, un eco al minucioso y delirante catálogo titulado *Jerarquía de cornudos*²⁶, obra menor de Fourier, pero en la que aparece una voluntad clasificatoria estructurante, similar a la del cuento.

Por otra parte, tal conversación da lugar a una lista, otra más, pero esta vez de índole zoológica. Animales con cuernos se enumeran, cada vez más raros²⁷, desde el tópico toro hasta el híbrido musmón, penúltimo de la serie, antecesor del mítico unicornio (p. 82). Una vez más, la lista (en este caso la clasificación de animales) se combina con una asignación : asignación ya no de identidades sino de roles. Si a Desiderio le incumbe buscar al amante que le hará crecer « dos lindos cuernos de ciervo en el testuz » (p. 82), en el narrador recae el curioso sino de buscarse un cuerno único : un unicornio.

Las virtudes de la articulación obsesiva : el unicornio como base para un subtexto estructurante

Listas y combinatorias tienen una doble función : de dinamización y de estructuración del relato. En la conversación recién mencionada aparecen, desde ya, dos figuras claves, en las que veo principios y metáforas generativas para toda la diégesis del cuento. La primera, la más llamativa, es la del unicornio ; la segunda, aparentemente más banal, es la de un cruce que, por su recurrencia, se irá potencializando y se concretizará bajo la forma de una cruz mortuoria, curiosa escultura que aparece descrita al final del cuento (p. 91-93).

La figura del unicornio, con toda la red de tópicos, leyendas, relatos y discursos que convoca²⁸, constituye una reserva semántica riquísima para el cuento, perfectamente funcional para los propósitos de la narración emariana. En efecto, este animal mítico, problemática *case vide* de la clasificación de las especies animales, ha dado lugar, como por compensación, a un sinnúmero de textos. Constituye un verdadero palimpsesto, ampliamente explotado en la literatura occidental : elemento recurrente del bestiario medieval y de la farmacopea renacentista, también ha sido objeto de leyendas, elucubraciones científicas, disputas esotéricas y obras de arte. El cuento de Emar capta dos de sus principales tópicos estrechamente vinculados entre sí : por un lado, el relato de su delicada búsqueda y captura y por otro, la minuciosa descripción de las maravillosas virtudes de su cuerno. El genotexto, más o menos, es el siguiente : ha de esperar el cazador a que el animal se adormezca en el regazo de una damisela traicionera para « transpersarle » el flanco con una lanza ; puede entonces recoger el cuerno único, objeto sumamente

²⁶ Charles Fourier, *Jerarquía de cornudos* (1924), México, Premia, 1978.

²⁷ Nótese que este interés por las clasificación animal es recurrente en la obra de Juan Emar ; aparece con cierto énfasis en la novela *Ayer*, mediante largas escenas en un zoológico. Juan Emar, *Ayer* (1934), Santiago, Lom, 2005.

²⁸ Estas dimensiones han sido estudiadas en : Bruno Faidutti, *Images et connaissance de la licorne, fin du Moyen-Âge - XIXè siècle*, tesis doctoral, Univ. Paris 8, nov. 1996.

preciado ya que tendría el poder de neutralizar y anular los efectos letales de cualquier brebaje envenenado, asegurando a los amantes una pasión eterna. Diseminado a lo largo del cuento, el genotexto sufre una cuádruple perversión : inversión de valores (el cuerno no tiene virtudes benéficas sino mortíferas) ; desplazamiento metonímico (el cuerno no es contenido sino continente del brebaje venenoso) ; cambios en el sistema actancial (al matar a la damisela en vez de salvarla, la función heroica del cazador se invierte ; la damisela –Camila en el cuento– no es ayudante sino víctima) ; desplazamiento interartístico (Camila se ve sustituida por un retrato, en una posible referencia al conocido tapiz *La dame à la Licorne*). Finalmente, se podría adelantar que tanto los motivos de la épica como aquéllos del amor cortés, se encuentran pervertidos y parodiados de forma casi sistemática ; más aún si recordamos que el relato y la búsqueda partieron de una obsesión de cornudos.

A esta inversión de los motivos temáticos se agrega una multiplicación de relatos que responden a diferentes formatos discursivos. En efecto, los avatares de la expedición del narrador (p. 83-89) se ven relatados según códigos genéricos de lo más variados : descripción científica, lista digna de los inventarios de los *cabineets de curiosités*, relato de aventuras, crónica de viaje, tratado geográfico, referencia pictórica, recetas medicinales, discusiones filosóficas, leyenda chilota²⁹, teatro y finalmente encuesta de corte detectivesco. Estas secuencias se van sucediendo a lo largo del cuento, llegando a resemantizar tanto el texto matriz como la cadena de textos citados, en un sistemático trabajo de zapa. Así, inversiones, modulaciones, confusiones, exageraciones e irrisiones desembocan en un juego burlesco que perturba toda adecuación entre tema y formato discursivo.

A pesar de las apariencias, la sucesión de viajes y aventuras bien poco tiene de aleatorio : el unicornio constituye un eje estructurante fundamental ; funciona como repertorio, es decir reserva de materiales y posibilidades en espera de su actualización y reinvención. El archivo se explota, pues, gracias al principio de la combinatoria, es decir, en términos de Gilles Deleuze, gracias a « un arte o ciencia de agotar los posibles »³⁰.

Si el corte radical que inaugura los relatos emarianos se puede interpretar como un rechazo a las convenciones científico-positivistas y a los códigos de representación propios del realismo naturalista, sin duda alguna la extrema minuciosidad científica que ellos despliegan también puede leerse como un gesto que parodia tales convenciones y códigos. Pero, más allá de esta parodia, se vislumbra una obsesión, no por

²⁹ La leyenda chilota a la que se refiere es, básicamente, la del Caleuche. La incursión en este universo maravilloso quizás se deba al hecho de que el unicornio tenga un equivalente en la mitología chilota : el Camahueto. Ello concuerda con la escritura emariana que tiende, en sus listas y combinatorias, a agotar todas las variaciones posibles a partir de un motivo inicial. « El Camahueto es un animal muy parecido a un ternero ; su pelaje es de color plumizo, corto y muy brillante. Es un unicornio... », Nicasio Tangol, *Diccionario etimológico chilote*, Santiago, Nascimento, 1976, p. 114.

³⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 125. La traducción es nuestra.

una representación global, estable y unívoca del mundo, sino por el develamiento de sus infinitos mecanismos. A esa misma constatación llega Frank Malécot al analizar la empresa fourierana :

[se trata de] hacer visibles fuerzas que no lo eran, permitiendo así la efectuación de las virtualidades pasionales. Así es como Fourier triza el ámbito de la representación —y su operación de enmascaramiento— para preocuparse esencialmente por las modalidades de funcionamiento.³¹

¿ A qué se deberá la eficacia de la poética emariana, red abierta más que serie cerrada ; lógica libre de asociaciones, que tampoco es totalmente aleatoria ? Propongo ver en el recurso a diversas manifestaciones de la figura del cruce una posible prefiguración de una poética del encuentro erótico ; poética en la que la unidad no puede ser la del ser, centrada en el ser, sino la del devenir. Pero ¿ cómo recoger la experiencia de la armonía universal sin perderse en una diseminación infinita ? y ¿ cómo impedir, entonces, que la escritura no fije, ni petrifique su devenir ? Tal es la disyuntiva que parece plantearse a la escritura emariana. Las obras de arte, ya sean pictóricas o escultóricas, que suelen aparecer al final de los relatos emarianos, ofrecerán una posible respuesta.

Imágenes obsesivas, articulaciones y flujo vital : la efectuación de una poética dinámica

La « conversación de los futuros cornudos », situación inaugural, antesala de la búsqueda del narrador y sus múltiples aventuras, tiene como correlato otra situación, también inaugural :

Desiderio Longotoma está en cama. Sobre su cabeza había colocado, en una red de alambre que avanzaba hasta la mitad del lecho, las doce creencias de nosotros sobre su personalidad perdida. Bajo el total, Desiderio Longotoma meditaba. (Observación al pasar : la muela de vaca quedaba justo encima de su esternón). (p. 81)

Materialización de la búsqueda esotérico-ontológica de Desiderio Longotoma, esta descripción llama la atención por su precisión geométrica. De ella trasciende la fascinación por un motivo que se repite a lo largo del cuento, que aparece en sus momentos claves y casi siempre sirve de articulación entre una etapa del relato y otra ; un segmento narrativo y otro ; un tipo de formato discursivo y otro. Este motivo es el de un objeto puntiagudo que se hunde verticalmente en una superficie, perforándola. Así sucede con el « molar de vaca justo encima del esternón » (p. 81), con el tacón enterrado en un pedazo de arcilla (p. 82), con el cuerno del unicornio que cae y entierra su base en el suelo, haciendo brotar frutos encarnados (p. 83), con las puntas de unas tijeras que se hunden en el vientre del narrador matándolo (p. 89) y, finalmente, con los piecitos de un jovencita muerta que se entierran en la tumba del narrador, formando una cruz (p. 91 y 99).

³¹ Frank Malécot, « Charles Fourier et l'utopie », art. cit., pp. 117-18.

Cada uno de estos motivos constituyen otras tantas etapas necesarias para que se pueda llevar a cabo la elaboración de la imagen escultórica final, culminación de la búsqueda del narrador y ejecución del programa inicialmente fijado. Su concatenación queda supeditada a la imagen final, de modo que estos motivos, propiamente fantasmáticos, participan de un ritual. Más que fijar el delirio del relato, lo articulan y lo dejan resonando. Se inscriben cada uno dentro de una serie, pero su singularidad hace de ellos una pieza clave, suerte de pivote que permite encadenar las historias : son estos puntos neutros, indispensables según Fourier para que el sistema no se cierre sino que se proponga como sistemática, espacio de infinitas combinatorias, abiertas y móviles.

La figura de la cruz se define en el texto como desplazamiento del signo religioso (p. 89), destronado a favor de un cruce, un encuentro de clara índole erótica. Más allá de la irreverencia iconoclasta, en plena consonancia con el « *écart absolu* » inaugural evocado al principio de este trabajo, esta figura del cruce remite a un tópico de la articulación signifiante del lenguaje : sintagma y paradigma, signifiante y significado, texto e intertexto. Tal figura, obsesivamente repetida, al triunfar en una obra escultórica, bien podría ser la plasmación (la materialización metatextual) de una poética de la combinatoria, que descansa en una ritualización del lenguaje en la que PSYCHE y EROS se articulan. Prefigurada por el motivo del cruce presente en todas las situaciones anteriores, la cruz configurada por un hombre y una mujer muertos (convertidos en carne de estatua, descentrados), se materializa en una lápida funeraria esculpida que, retrospectivamente, se puede descifrar como una obra puesta en abismo en el cuento. Tiene, además, por correlato un dibujo inserto en el cuento que representa a una mujer sin cabeza (p. 92), en la que un improbable cuerno único se ve sustituido por una suerte de arborescencia.

En síntesis, la escritura de Emar responde a principios constructivos que dependen, casi siempre, de una matriz estructural o de una idea mayor que la contiene, expresada materialmente mediante una obra plástica. En el cuento estudiado, las referencias plásticas ponen en escena el lenguaje emariano, lo teatralizan ; vale decir, en términos de Barthes refiriéndose a la empresa logoteta : « lo ponen en abismo y lo ilimitan »³². Así, tanto la escultura como el dibujo pasan a ser espectáculo del lenguaje fundado, aunando todas las características de la poética emariana y haciéndolas patentes. Dan a ver una dinámica narrativa, definida por Pedro Lastra en términos luminosos :

Lo que su obra dice —desde lo fragmentario de la composición hasta el obstinado divagar de los personajes— es la urgencia de una recaptura de la unidad en la suma deseada y siempre inalcanzable de otras posibilidades de plenitud.³³

³² Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op.cit.*, p. 1044.

³³ Pedro Lastra, « Rescate de Juan Emar », *art. cit.*, p. 68.

El aparato titular emariano grafica una y otra vez la voluntad de reunir la dispersión, bajo una unidad temporal (*Un año, Ayer*) o numérica (*Diez* y su composición por capítulos). La necesidad de recaptura también es una constante, pero más significativo aún es que esta recaptura se suele hacer finalmente mediante un desplazamiento interartístico, tal y como se observa en « El unicornio ». Según una lógica similar, en *Ayer*, la larga peregrinación del narrador se cierra y culmina con el siguiente pacto :

En cuanto al día vivido, mujer mía, de guillotina para adelante, lo resumiremos y lo encuadraremos en tu dibujo de mi cuerpo. Las formas que tú has hecho lo conservarán en el papel y fuera de mí.³⁴

Síntesis retrospectiva y descentramiento dan lugar a un desplazamiento analógico que viene a plasmarse en un dibujo que es a la vez obra pictórica y acto de amor, como lo sugieren delicadamente los posesivos. La suma de las experiencias se recoge en un instante, en un cuerpo, o mejor dicho en el dibujo de un cuerpo, obra de arte realizada gracias a una colaboración amorosa. En él, EROS y PSYCHE se articulan de la misma manera que en muchos otros relatos emarianos.

Capital resulta, finalmente, el rol activo de las mujeres, tanto en el encadenamiento de las aventuras, como en la consecución de la obra. En el cuento « Chuchezuma »³⁵, el principio estructurante de la larga peregrinación de los protagonistas, hecha de encuentros fortuitos, misteriosamente iluminadores, lo constituye la correspondencia entre una historia de amor naciente y un cuadro que encierra todas sus potencialidades. El movimiento es similar a aquel de « El unicornio », relacionándose la búsqueda amorosa con la gestación de una obra de arte en la que hombre y mujer se encuentran fijados en una cruz vibrante, metáfora de un amor inmortal a la vez que de la escritura emariana. En ella se nota una clara prevalencia del deseo, de la circulación y de la exacerbación sinestésica.

Notemos finalmente que la escenificación de la escritura también encierra una reflexión crítica sobre los códigos de producción y recepción. Así, en « El unicornio », se escenifica la problemática recepción de la obra emariana³⁶ a través de las preguntas de unos críticos, que ante la cruz esculpida, no pueden sino elogiar o descalificar acudiendo a clasificaciones, taxonomías y filiaciones... sin encontrar respuesta alguna. La pátina de esta escultura iconoclasta, « de suave y límpida fetidez », no deja de provocar el empeño crítico de « los artistas de la ciudad » que, en dos oportunidades, proponen una lista, otra más, vanamente destinada a catalogar la obra y a identificar su proce-

³⁴ Juan Emar, *Ayer*, *op.cit.*, p. 113.

³⁵ « Chuchezuma », en Juan Emar, *Diez*, *op. cit.*, pp. 110-128.

³⁶ La crítica metatextual de este cuento aparece de forma bastante más encubierta y distanciada que en una novela como *Miltín*, en la que ya se tematizaban los incesantes conflictos del autor con el campo artístico, así como las dificultades planteadas por el barranco de incompreensión, debido a códigos de producción y de recepción ajenos. Juan Emar, *Miltín 34* (1934), Santiago, Zig-Zag, 1935.

dencia : « la pátina es de Bizancio, París, Florencia o Atenas » (p. 112). La índole de esta cruz, inasible para la jerga crítica académica, constituye pues una última provocación –y una magistral irrisión– que invita a considerar hasta qué punto Emar tenía plena conciencia de la estrechez del horizonte de expectativas de su tiempo³⁷. Ahora bien, esta crítica feroz no merece quedar reducida a un dato de la historiografía literaria : si bien la escenificación de la escritura encierra una reflexión crítica sobre los códigos de producción y recepción, también ha sabido proponer, como lo sugiere Pedro Lastra : « el cuestionamiento de la escritura dentro de la escritura, pero no como ejercicio de audacia literaria o como producto de un acto de lucidez, sino como reflexión dramática sobre el significado de un quehacer que se confunde con la vida »³⁸.

³⁷ A ello apuntó Pedro Lastra : « la propuesta de Juan Emar resultaba excesiva para las limitaciones del medio ». Pedro Lastra, « Rescate de Juan Emar », art. cit., p. 73. El autor ha expresado en varias oportunidades su crítica al medio, apuntando, entre otras, a « Esa enfermedad de querer explicarlo todo poniendo tendencias » Juan Emar, en *Notas de arte*, *op. cit.* p. 78.

³⁸ Pedro Lastra, « Para acercarse al umbral de Juan Emar », art. cit., p. 29.

Bibliografía

- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola* (1971), en *Œuvres complètes* (II), Paris, Seuil, 1994, p. 1039-1173.
- CASTILLO, Adriana, « Texto e intertexto en 'Chuchezuma' de Juan Emar », *Revista Chilena de Literatura*, n°40, 1992, p. 124-128.
- CORRAL, Rose (éd.), *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, México, Colegio de México, 2006.
- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- EMAR, Juan, *Notas de arte (1923-1925)*, Santiago, DIBAM, 1992.
- , *Ayer* (1934), Santiago, Lom, 2005.
- , *Un año* (1934), Santiago, Zig-Zag, 1935.
- , *Miltin 34* (1934), Santiago, Zig-Zag, 1935.
- , *Diez* (1937), Santiago, Universitaria, 1996.
- , *Umbral*, Santiago, DIBAM, 1996.
- FAIDUTTI, Bruno, *Images et connaissance de la licorne, fin du moyen-âge - XIXè siècle*, tesis doctoral, Univ. Paris 8, nov.1996.
- LASTRA, Pedro, « Rescate de Juan Emar », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año III, n°5, Lima, 1^{er} semestre 1977.
- LIZAMA, Patricio, « Jean Emar/Juan Emar : La vanguardia en Chile », *Revista Iberoamericana*, n° 168-169, 1994, p. 950-970.
- MALÉCOT, Frank, « Charles Fourier et l'utopie », en Charles Fourier, *Du libre arbitre*, Bordeaux, Ed. des Saints Calus, 2003, p. 109-138.
- YÁÑEZ BIANCHI, Álvaro, *M(i) V(ida). Diarios (1911-1917)*, Santiago, Lom, 2006.