

CAV. B.N.

David Wallace Cordero.

Departamento de Literatura.

*"El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento **letárgico**, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado. Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la conciencia, es sentida en cuanto tal con náusea; un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados. En este sentido el hombre dionisiaco se parece a Hamlet: ambos han visto una vez verdaderamente la esencia de las cosas, ambos han **conocido**, y sienten náusea de obrar; puesto que su acción no puede modificar en nada la esencia eterna de las cosas, sienten que es ridículo o afrentoso el que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio".*

Friedrich Nietzsche

La obra literaria de Álvaro Yáñez Bianchi (1893-1964) ha experimentado una valoración creciente en los últimos años, tanto en nuestro medio como en el extranjero: la traducción de **Un Año y Ayer** al francés [\[1\]](#), y una traducción de **Diez** al italiano [\[2\]](#); la publicación de los artículos que revelan a Emar como pionero en la introducción y difusión de los movimientos de vanguardia en Chile en la segunda década de este siglo [\[3\]](#); el incremento del número de tesis y estudios literarios dedicados a este autor; el interés por las diversas facetas de Juan Emar a través de la publicación de artículos y reseñas periodísticas aparecidas en los últimos años; y la reciente aparición de **Umbral** [\[4\]](#) potencia el interés de las editoriales chilenas por la reedición de otros dos textos del autor: **Diez** [\[5\]](#) y **Un Año** [\[6\]](#). Dentro de este contexto, la publicación de **CAV. B.N.** busca

contribuir y continuar el proceso de rescate de la obra y la figura de Juan Emar para la literatura chilena de este siglo.

CAV. B.N. es trabajado desde la presencia implícita de intertextos que actualizan una concepción *laberíntica* de la escritura para reproducir las percepciones alteradas de la realidad por parte del narrador. Este relato recoge las influencias estéticas de creadores que sirvieron de antecedentes a las vanguardias artísticas del siglo XX.

Este texto sólo se encuentra precedido por las abreviaturas **CAV. B.N.** Se trata de un cuento, con una historia completa y autónoma. Por otra parte, la abreviatura CAV. nos remite a un texto de 1922 llamado **Cavilaciones**. Sin embargo, no es posible establecer un vínculo entre este cuento y la obra antes mencionada, ya que esta última es el primer intento por parte del autor de sistematizar un pensamiento poético propio, además de servir de antecedente nuclear y germinal de los artículos *Algo sobre pintura moderna* y de las **Notas de Arte**, que aparecen en el diario *La Nación* entre el mes de abril de 1923 y el mes de agosto de 1925 [7]. Aunque en **Cavilaciones** hay momentos narrativos autónomos, todos ellos están en consonancia con el objetivo antes descrito. En cambio, **CAV. B.N.** exhibe el desarrollo integral de una historia escrita y fechada en 1917. Por otra parte, no he podido determinar a qué corresponden las iniciales B.N., y tampoco hay fuentes documentales biográficas que expliquen y señalen el origen y ubicación de esta obra en la producción de Juan Emar.

En **CAV. B.N.** asistimos a la historia de un desencuentro - espacial y amoroso - entre el protagonista y Magda, ambientado en una fiesta que transcurre en un departamento. El carácter de este texto es apelativo, pues se dirige a un destinatario que, casi al final del texto, identificamos con un amigo. Por otro lado, cabe señalar la doble dimensión de la espacialidad del relato, pues una parte importante de él transcurrirá en la percepción trastocada de la conciencia del protagonista que, a su vez, afecta el entorno que lo rodea, transformándolo, en una mansión, primero, y en el Museo de Bellas Artes, después. La disposición laberíntica que asumirá esta arquitectura, aparece representada por medio del desconocimiento que el protagonista posee del lugar al que ha sido invitado, pero, sobre todo, por la presencia del nombre de una mujer que contribuirá a extraviarlo aún más en este ámbito: Adriana: "Del centro del grupo, una voz argentina de mujer, me arrancó de mis cavilaciones [8]. Era Adriana quien me llamaba. Involuntariamente, eché una mirada rápida a Magda. El llamado de Adriana, no le quitó su

indiferencia. Empezaba yo a temer, en verdad. Eso era revelador. Había jugado demasiado. La partida, sin duda, me había sido adversa. Había, sin embargo, un placer raro en ello que me obligaba a seguir en tan abominable juego. Obedecí al llamado. Una mano cogió la mía. En un abrir y cerrar de ojos, estábamos, Adriana y yo, en otra habitación. Y aquí, como en todo el resto, me llevó la casi certeza de que mi infidelidad haría eco en Magda e instintivamente me devolvería la mano. Adriana me abandonó al punto. Quedé solo". La mujer que guiará al protagonista dentro de esta confusión lleva un nombre que es un anagrama de Ariadna [9]. La presencia elidida del mito griego no es completa si no se incluye también la formación de este espacio intrincado como un símbolo del descentramiento de la conciencia y como una exploración de las diferentes realidades que de este descentramiento provienen: "[el laberinto es una] Construcción arquitectónica, sin aparente finalidad, de complicada estructura y de la cual, una vez en su interior, es imposible o muy difícil encontrar la salida (...) Sin embargo, según Waldemar Fenn, ciertas representaciones de laberintos circulares o elípticos, de grabados prehistóricos (...) han sido interpretados como diagramas del cielo, es decir, como imágenes del movimiento aparente de los astros. Esta noción no contradice la anterior, es independiente de ella y hasta cierto punto puede ser complementaria, pues el laberinto de la tierra, como construcción o diseño, puede reproducir el laberinto celeste, aludiendo los dos a la misma idea (la pérdida del espíritu en la creación, la *caída* de los neoplatónicos, y la consiguiente necesidad de buscar el *centro* para retornar a él) (...)" [10]. La disposición laberíntica del espacio narrativo cumple la función de graficar las diferentes pérdidas que va a sufrir el protagonista, pues primero no encuentra a Magda y luego pierde una lámpara que había fabricado con ella:

"Y volvía a correr, entonces, por entre las parejas, volvía a correr por galerías, sótanos y estancias, trepando por anchas escaleras, despeñándome luego por escalerillas sombrías, volví a correr, te digo, en busca de Magda y de René!

Mas pronto un detalle me sorprendió tanto como me chocó: un amigo mío, arquitecto, me había enseñado a hacer pequeñas lámparas sirviéndose de botellas de color, las que rodeaba con una malla hecha de viejos zunchos. Ayudado de Magda, habíame fabricado una lamparita con una botella de vino del Rhin y con zunchos que encontré en un fundo y que luego habíamos tejido a su alrededor con bastante gracia. Pues bien, del borde de la galería colgaba un sin número de estas lamparitas tal cual yo las había imaginado y no había podido hacer. Y de pronto la mía, la nuestra, la de botella de vino del Rhin, la que

tanto quería y que usaba para dar una misteriosa luz a mi habitación, ví que colgaba también entre las demás... ".

La simbología asociada a la *lámpara* destaca el hecho de que ésta sea signo de la inteligencia y del espíritu [11]. Al mismo tiempo, la lámpara es el lugar desde donde proviene la luz que se relaciona, en la mayoría de las culturas, a la fuerza creadora, a la energía cósmica, a la irradiación que proviene del espíritu [12]. Por tanto, el extravío de la lámpara debemos vincularlo con la *pérdida del espíritu de la creación*[13]. De ahí la angustia que experimenta el protagonista al verla en los dominios de René. La recuperación de este objeto supone la renuncia a encontrar a Magda, cuestión de la que se arrepentirá más tarde, así como también se lamentará de haber seguido a Adriana, una suerte de *doble* antitético de Magda.

A diferencia del correlato mitológico e intertextual [14], la presencia femenina (Adriana) no ayuda al protagonista a encontrar la salida del laberinto, sino que, por el contrario, sólo lo interna en él, dejándolo abandonado. La lámpara, en tanto, que podría haberlo asistido con su luz, ahora se encuentra en los dominios de René, su opositor, que no sólo se apropiará de ese objeto, sino también de su pareja. Por ello, hacia el final del relato encontramos al personaje principal extraviado y confuso, sin saber cómo pudo traspasar los límites de este lugar en constante transformación, luego de haber recuperado la lámpara, pero no a Magda: "Pero aquí comprendí la insensatez que había hecho; ella me cruzó como una bala por la mente y estuve a punto de caer sobre el asfalto. ¿Cómo, por recobrar una lámpara, una lámpara nada más, había sido yo tan torpe para abandonar esos parajes donde quedaba Magda con René? Y para colmo de mis desdichas ningún invitado podía volver a entrar una vez que hubiese traspuesto el umbral".

Umbral, título de la obra más importante de Juan Emar, es también un motivo literario en la totalidad de su producción narrativa. Indica la escisión de la realidad en mundos contrapuestos y antagónicos que es necesario identificar. Traspasando el *umbral* siempre se accede a un conocimiento distinto del mundo, que se manifiesta en una lógica y en una coherencia que supera las leyes de la racionalidad. En **Torcuato**, relato de 1911, encontramos por primera vez una referencia al término *umbral*, pero aquí asume la categoría de motivo cabalmente definido, es decir, en **CAV. B.N.** se perfila como uno de los tópicos fundamentales en la narrativa del autor.

Ahora bien, todo lo que el protagonista vive al interior de la casa de René es producto de una modificada percepción de la realidad que pasa por distintos estadios, los cuales, a su vez, se ven ejemplificados en las sucesivas transformaciones que sufre el espacio físico de la narración: un departamento, primero; una mansión, luego; un museo, a continuación; un palacio, después; y, finalmente, la calle. Como vemos, esta serie alude a una progresión plástica y volumétrica del espacio, que avanza de menor a mayor, y que se sirve de ciertos elementos arquitectónicos comunes (pasillos, ventanas, balcones, galerías, etc.) para ir operando esta transformación.

Por otra parte, es pertinente indicar que **CAV. B.N.** es un texto de transición entre una escritura adolescente, sin perfiles propios e influida por el imaginario romántico - **Torcuato** -, a una que recoge un intertexto simbolista, pero de un precursor del Surrealismo: Gérard de Nerval^[15]. Desde esta perspectiva, y cuando André Breton se refiere al origen de la palabra que da nombre al movimiento, advierte:

"Con mayor justicia todavía, hubiéramos podido apropiarnos del término *SUPERNATURALISMO*, empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria de **Muchachas de Fuego** (...) Efectivamente, parece que Nerval conoció a maravilla el *espíritu* de nuestra doctrina, en tanto que Apollinaire conocía tan sólo la *letra*, todavía imperfecta, del surrealismo, y fue incapaz de dar de él una explicación teórica duradera. He aquí unas frases de Nerval que me parecen muy significativas a este respecto:

Voy a explicarle, mi querido Dumas, el fenómeno del que usted ha hablado con mayor altura. Como muy bien sabe, hay ciertos narradores que no pueden inventar sin identificarse con los personajes por ellos creados. Sabe muy bien con cuánta convicción nuestro viejo amigo Nodier contaba cómo había padecido la desdicha de ser guillotinado durante la Revolución; uno quedaba tan convencido que incluso se preguntaba cómo se las había arreglado Nodier para volver a pegarse la cabeza al cuerpo.

*Y como sea que tuvo usted la imprudencia de citar uno de esos sonetos compuesto en aquel estado de ensueño SUPERNATURALISTA, cual dirían los alemanes, es preciso que los conozca todos. Los encontrará al final del volumen. No son mucho más oscuros que la metafísica de Hegel o los **Mémoires** de Swedenborg, y perderían su encanto si fuesen explicados, caso de que ello fuera posible, por lo que le ruego me conceda al menos el mérito de la expresión.*

Indica muy mala fe discutirnos el derecho a emplear la palabra SURREALISMO, en el

sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar que esta palabra no tuvo fortuna, antes de que nosotros nos sirviéramos de ella "[16]

Efectivamente, a los surrealistas les va a interesar el Romanticismo y el Simbolismo por el acopio que estos movimientos hacen de hechos extraños, extravagantes e inesperados, así como también por la importancia que le conceden a los sueños, las utopías, la melancolía, la nostalgia por un tiempo perdido y el carácter inefable que adquieren estas experiencias [17]. Particularmente Nerval, pues "(...) calificaba sus propios estados de ensueño de *sobrenaturalistas* y que transfirió tan trágicamente la poesía a la vida cotidiana, demuestra a Tzara que la poesía se evade del poema y puede existir sin él" [18].

La dependencia intertextual de **CAV. B.N.** con la obra de Nerval es sumamente evidente a la luz de los antecedentes recopilados hasta ahora. Específicamente, esta obra de Emar es tributaria de **Aurelia** [19]. Por ello, las similitudes entre ambos textos son claras: la pérdida de la mujer amada, el encuentro con *Adriana*, el extravío, el delirio, la mansión laberíntica, la realidad y el *ensueño*, el sueño y la vigilia, etc. [20]. Es significativo el hecho que, tanto en esta narración como en algunas posteriores, se haga referencia explícita al vino del Rhin. En **Aurelia**(Segunda Parte, Cap. IV), el alucinado protagonista experimenta un ensueño a orillas de este río y, sumido en el delirio, ingresa a una casa donde su percepción de la realidad queda del todo alterada. Es necesario recordar que la lámpara que pierde el personaje de **CAV. B.N.** está hecha con *una botella de vino del Rhin*.

CAV. B.N., específicamente, productiviza el desdibujamiento de los límites entre la vigilia y el sueño, uno de los motivos más importantes del arte surrealista. Pero agrega, además, un elemento adicional, como es la ingestión de opio. Aunque el tratamiento literario que ha recibido el uso de las drogas está documentado ya en la escritura de Homero, es con los poetas románticos que encontramos un verdadero interés por la influencia que éstas pueden ejercer en la creación artística. De hecho, *El Club del Haschisch* fue el nombre que recibió un grupo de artistas y escritores franceses (entre los que sobresalen, Gautier, Baudelaire y Nerval) que se reunió para experimentar y registrar las experiencias que les provocaba este derivado del opio; a ellos los unía, sobre todo, la búsqueda de una nueva forma de expresión e iluminación artística [21]. Como vemos, otra referencia a Nerval refuerza la presencia implícita de este autor en **CAV. B.N.**[22].

Dentro de este mismo contexto, hay un testimonio biográfico de la ingestión de opio por parte de Juan Emar: "He seguido escribiendo *En Casa Maldita*, una historia incaica, de los indios Incas, del Perú, que he guardado conmigo (...) desde el año 1915, cuando estuve allá con mi padre; un joven peruano, Valdelomar, me lo contó mientras, tendidos en grandes maderas, fumábamos opio (...)" [23]. Asimismo, en su obra podemos encontrar variadas referencias a sustancias que permiten ampliar los niveles de la percepción [24]. Pero es en **Umbral** donde Romualdo Malvilla expone el sentido que tiene el consumo de alcohol y opio: "El alcohol sintetiza un cierto orden de cosas; lo sintetiza embrionariamente; por lo tanto contrario a lo establecido. Sí; el alcohol sintetiza algo que resumirá el estado futuro del hombre. Beber es anticiparse" [25]. Sin embargo, la anticipación provoca en él la desesperación. En consecuencia, tiene que recurrir al opio para atenuarla: "¡El opio me salvó! La turbulencia interior pasó. Yo miraba extrañado a ese otro ser que se enfada por cosas que no merecían prestarle atención alguna. Comprendí, por cierto, que no eran las cosas en sí las que causaban esos enojos míos; era el alcohol y nada más que el alcohol... Fumé. Ví el mundo de otro modo. Terminaron esos alborotos; cesó la turbulencia con mi vida venidera dentro de ella, mi vida que se revolcaba, se lanzaba dichosa hacia una quimera y luego caía y caía y se sumergía en el estiércol. Mi vida ahora era. ¿Comprendéis lo que esto significa?: ERA. Una vida es y, a su lado, no hay conflicto, no hay obsesiones, no hay ni una nubecilla... Porque ella ES. Y que sea y no sea... ¿Qué importancia tiene? ¡Ninguna, ninguna! Pues la importancia no debe, no debe jamás colocada en esta vida ¿Os extraña esto que os digo? Nuestra vida..., un accidente..., unos pocos minutos que han de transcurrir... Nuestra vida es otra, es ésta, la grande, la completa, la plenitud..." [26]. Malvilla, finalmente, describe la experiencia con las drogas como una forma de ver de otra manera, de atisbar el sentido de lo desconocido; pero reconoce que sólo es una ilusión [27].

Ese *ver de otra manera* es el que actualizará **CAV. B.N.** En efecto, el relato exhibe desde el comienzo marcas léxicas de la percepción alterada de la realidad: "Pasé, pues, al salón, un salón oscuro. Alrededor de una luz única, estaban los seis o siete invitados. Magda también, sentada sobre cojines como ellos, e indiferente. La luz iluminaba sólo al grupo. Los extremos y los altos del salón, se perdían en la sombra (...) En verdad todo aquello era propicio a la excitación, al ensueño vagamente sensual de una noche de opio. Era de noche. Miré a Magda. Algunos me llamaron, me gritaron. Parecían estar alegres. No lo habría imaginado... Magda siempre indiferente. No supe si lo estaba por intencional enojo conmigo por mi retardo, o por si en tan arriesgado juego hubiera

perdido mi dicha ya" [28]. La insistencia en esta percepción *otra* de la realidad se manifiesta en las constantes alusiones a la embriaguez, a través de palabras como *humo perfumado, morfina, sopor, ebriedad, ensueño, sobreexcitación, etc.*

Por otro lado, el relato espectaculariza el consumo de opio por parte del protagonista, que acepta una invitación de Anselmo: "¿Vamos a fumar? Tengo unos cigarrillos como tú no habrás fumado nunca tal vez". La atracción del espacio mítico asociado a la droga es producto de la "(...) escenificación casi litúrgica del fumador, ampliamente descrita por los novelistas a partir del siglo XIX, [que] ha contribuido grandemente a la propagación del opio en Occidente, sobre todo en los medios *snoobs* o estetas, que hallaban una justificación de su dandismo, más en la decoración del fumadero que en la droga misma (...)" [29]. Precisamente en **CAV. B.N.** las descripciones espaciales están al servicio de la representación de un *fumadero de opio*:

Entre hombres que reían en medio de un decorado estúpidamente exuberante, en una atmósfera azul y pesada por el humo, Anselmo y yo fumábamos unos cigarrillos "como nadie habrá fumado nunca tal vez...". Cuando el último extremo de tabaco se convierte en ceniza, se disgrega y cae, sería libre e iría hacia Magda y tal vez no llegaría demasiado tarde. Sin embargo, fumaba lentamente, y con una minuciosidad de hombre ebrio, examinaba el pequeño círculo de fuego que iba consumiendo al cigarro. Y aspiraba despacio, con cautela. Tenía una conciencia extraña del tiempo, de los segundos que pasan, de su esencia misma. Era ello, algo de otro mundo. Mis nervios se habían sobrexitado en el sentido de la apreciación intensa del tiempo que corre. Casi habría podido comprenderlo "en lo que es". El cigarro se quemaba, no era más que un signo material del cual veía a través, hasta mucho más allá. No obstante me gustaba ver con qué lentitud, con qué lentitud, se quemaba. Un pequeño dolor en el extremo de los dedos, me volvió a mí. El cigarro se había concluido. Me levanté altivo. "¿Te convences?" pregunté a Anselmo. Anselmo sonrió afirmativamente. Y con indiferencia e ironía a la vez, le dirijí otra pregunta: "Ahora creo... ¿podré ir adonde ella?". "¡Anda y sé feliz! contestó. Yo fumaré todavía otro cigarrito más". Salí.

El rasgo distintivo de **CAV. B.N.** en relación a **Torcuato** es que este texto se aproxima decididamente a los postulados vanguardistas que Juan Emar hará suyos a partir de la publicación de las *Notas de Arte* en el diario **La Nación**. Desde este punto de vista, **CAV. B.N.** se sitúa, en la trayectoria escritural del autor, como el primer antecedente narrativo de la apropiación de los principios artísticos de las vanguardias. Asimismo, es interesante destacar que dicha trayectoria se encontrará marcada por la influencia de autores y obras que serán las piedras angulares de ciertos movimientos del arte contemporáneo, en particular del Surrealismo, lo que supone el abandono anticipado -en relación a otros escritores del continente americano- de los códigos que regían el realismo literario. Por cierto, las novelas del año '35 y los cuentos del '37 no son comprendidos por los lectores y críticos de la época, que asumen, ante ellos, una actitud de desconcierto, frustración y desinterés. No advierten que, programáticamente, la obra de Emar se acerca a las mismas ideas estéticas que eclosionaron en Europa a comienzos del siglo XX.

Por último, **CAV. B.N.** representa una exploración dentro del laberinto de la escritura, entendida como *reflejo* de las regiones subterráneas de la conciencia, para hallar un nuevo fundamento que otorgue sentido a la realidad. En consecuencia, vigilia y sueño se (con)funden, por medio de una *iluminación profana* [30]-la de las drogas-, para tensar los límites del discurso causal y transformar el relato en un espacio *ilimitado* que acoja un escenario maravilloso como el lugar de lo posible. De este modo, la línea que une escritura y conciencia no hace más que avanzar por "(...) esos ámbitos a los cuales no es fácil arribar porque se encuentran situados fuera de los dominios de la percepción racional [y ahí] están los entes, las realidades difusas y enigmáticas, las presencias que originan y dan sentido al caos de la existencia cotidiana" [31]. Tanto por la datación de esta obra (1917), como por su proximidad con los movimientos vanguardistas europeos, que, al parecer, Emar conoció desde sus inicios, **CAV. B.N.** abandona las representaciones costumbristas y regionalistas de **Torcuato**, para alzarse como un producto de transición entre los códigos realistas y los nuevos postulados del arte contemporáneo.

[Ir al texto: Juan Emar, CAV. B.N.](#)

NOTAS

- 1.- Emar, Jean. **Un an, Hier**. Paris, La Différence Editions, 1992.
- 2.- Emar, Juan. **Diez**. Roma, Luciano Martinis Editor, 1987.
- 3.- Emar, Juan. **Escritos de Arte**. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1992.
- 4.- Emar, Juan. **Umbral**. Santiago. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1996.
- 5.- Emar, Juan. **Diez**. Santiago, Editorial Universitaria, *octubre* 1996.
- 6.- Emar, Juan. **Un Año**. Santiago, Editorial Sudamericana, *diciembre* 1996.
- 7.- Vid. Wallace, David. **Cavilaciones de Juan Emar**. Tesis para optar al Grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1993.
- 8.- La aparición del lexema *cavilaciones* por única vez en este texto, no permite vincularlo a la obra de 1922 de igual nombre. Además, son muchos los años de diferencia entre la escritura de uno y otra.
- 9.- La hija de Minos, "(...) Ariadna se enamoró de él [Teseo] a primera vista. *Te ayudaré a matar a mi hermanastro, el Minotauro* - le prometió en secreto - *si puedo volver a Atenas contigo como tu esposa*. Teseo aceptó de buena gana ese ofrecimiento y le prometió casarse con ella. Ahora bien, Dédalo [constructor del laberinto], antes de salir de Creta, había dado a Ariadna un ovillo de hilo mágico y le dio instrucciones sobre la manera de entrar y salir del Laberinto. Debía abrir la puerta de entrada y atar al dintel el extremo suelto del hilo; el ovillo iría desenredándose y disminuyendo a medida que avanzase, tortuosamente y dando muchas vueltas, hacia el recinto más recóndito donde se alojaba el Minotauro. Ariadna entregó ese ovillo a Teseo y le dijo que siguiera el hilo hasta que llegara adonde dormía el monstruo, al que debía asir por el cabello y sacrificar a Posidón [sic]. Luego podría volver siguiendo el hilo, que iría enrollando y formando de nuevo el ovillo (...)

Esa misma noche Teseo hizo lo que se le había dicho, pero es motivo de mucha discusión si mató al Minotauro con una espada que le dio Ariadna, o con sus manos desarmadas, o con su célebre clava". Graves, Robert. **Los Mitos Griegos**. Madrid, Editorial Alianza, 1992, pp. 423-424.

10.- Cirlot, Juan-Eduardo. **Diccionario de Símbolos**. Barcelona, Editorial Labor, 1985, pp. 265-266. Cfr. también Chevalier, Jean. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona, Editorial Herder, 1991, pp. 620-622.

11.- Además, en el consumo de opio - aspecto que revisaré más adelante - existen una serie de utensilios que el fumador debe poseer: la pipa, la cazoleta, una *lámpara* de aceite con mecha de mariposa, una aguja de acero y un cuchillo raedor. Cfr. Brau, Jean Louis. **Historia de las Drogas**. Barcelona, Editorial Bruguera, 1974, pp. 104-105.

12.- "(...) Psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual". Cirlot, Juan-Eduardo, Op.cit., p. 286.

13.- Cfr. Cirlot, Juan-Eduardo, Op.cit., p. 267.

14.- Cfr. nota 11.

15.- Asimismo, "(...) Nerval tuvo la obsesión del laberinto y en sus obras prueba haberlo experimentado de este modo, como pérdida en un mundo que es equivalente al caos". Cirlot, Juan-Eduardo, Op.cit., p. 266.

16.- Breton, André. **Manifiestos del Surrealismo**. Barcelona, Editorial Labor, 1980, pp. 43-44.

17.- Así, en **CAV. B.N.**, encontramos las siguientes palabras para referir el hecho que ha vivido el protagonista: "Aquí mis recuerdos se hacen de más en más confusos. No podría precisarte lo que hice. Conservo, apenas, algunos jirones de recuerdos que no alcanzan a definir nada concreto. Caí en el vacío (...)".

18.- Nadeau, Maurice. **Historia del Surrealismo**. Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1948, p. 59.

19.- "**Aurelia o El Sueño y la Vida** (...) redactada en los lúcidos intervalos de la demencia que oscureció sus últimos años [de Nerval], y que apareció incompleta en 1865. En **Silvia**, como en su

narración gemela, **Octavia**, sueño y realidad aparecían aún unidos en íntimo y armónico acuerdo. Pero ya se anunciaba también en ellas el tema fundamental de Gérard de Nerval: aquél su perseguir la imagen precisa que un solo amor que las mujeres reales reavivaban en él de cuando en cuando, cada vez con mayor intensidad, la figura de la mujer ideal, Adriana - Aurelia. En esta obra, sin embargo, *la cadena se ha roto*; quiere diseñar las líneas de este amor único, reencendido por mujeres diversas, que no eran más que la imperfecta imagen de una sola mujer. Esta mujer única se le apareció una vez sobre la tierra, y fue la jovencita Adriana de la fiesta campestre evocada en **Silvia**; revestida luego con el ropaje de Aurelia y de otras mujeres. Se trata, en esta obra, de encontrar una imagen más exacta que la imagen real, en una imagen soñada. La realidad de esta figura radica en su desaparición, en su muerte; en el reino de la muerte la buscará el poeta para reunirse con ella, ya que la locura es para él un sueño mortal, *lo que, para los antiguos, representaba la idea de un descenso a los infiernos*. Este viaje a los infiernos no se realiza sin una grave y misteriosa angustia; no sin terror entra en contacto con aquellas *figuras pálidas, gravemente inmóviles, que moran en la residencia de los limbos*. A medida que va descendiendo por este mundo de tinieblas, se nubla en las páginas la facultad de expresión, de cristalina e incomparable que se admira en **Silvia**. **Aurelia** nos queda como un documento singular del esfuerzo por expresar lo inexpresable, como el intento de una obra maestra cuyas páginas han sido oscurecidas por las tinieblas de la locura". Porto-Bonpiani. Op.cit., p. 448.

20.- Cfr. Nerval, Gérard de. **Aurelia. Las Hijas del Fuego**. Barcelona, Editorial Bruguera, 1981.

21.- Cfr. Haining, Peter (Ed.). **El Club del Haschisch. La Droga en la Literatura**. Madrid, Editorial Taurus, 1976; Baudelaire, Charles. **Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales**. Madrid, Editorial Cátedra, 1986; Benjamin, Walter. **Haschisch**. Madrid, Editorial Taurus, 1990.

22.- Varetto ha señalado, en parte, las relaciones entre el surrealismo y la obra de Juan Emar; así como la presencia de **Aurelia** de Nerval como intertexto en **Un Año**. Cfr. Varetto, Patricio. **Algunos Aspectos Fundamentales de la Escritura de Un Año**. Tesis para optar al Grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1992, pp. 109-110.

23.- Canseco-Jerez, Alejandro. **Juan Emar. Estudio**. Santiago, Editorial Documentas, 1989, p. 105.

24.- Vid. *El Vicio del Alcohol y Maldito Gato*, en **Diez**; y *Primer Pilar* de **Umbral**, especialmente la experiencia de Rosendo Paine con el opio.

25.- Emar, Juan. *Dintel*, **Umbral**. Texto original mecanografiado, p. 4025.

26.- Ibid. p. 4033.

27.- También en **Cavilaciones** se aborda el tema de las drogas en un apartado: "El opio, la cocaína, el haschich y aún el alcohol realizan sobre quien se lo administra hasta cierto punto la sensación de prodigio que se avecina a lo sobrenatural, por el hecho que se vive por un cierto tiempo, se piensa, se siente, etc. como uno, personalmente, no está constituido para hacerlo. Uno vive una vida extraña a la de uno mismo y por eso uno *á étonne* de sí mismo y por ende de cuanto le rodea. Esto es ayudado: a) Por el tránsito relativamente brusco del estado normal al de embriaguez; b) Por la corta duración de ésta; c) Por que el paso hacia la otra manera de vivir no es completo, es a medias, lo que hace posible la existencia del punto *répair*. Es decir: uno sigue siendo quien era y viviendo de otro modo: esa es la clave. Si uno pasara a ser de lleno y permanentemente el ser adecuado y preciso a este otro modo [,] lo prodigioso cesaría y en el caso de los vicios sería la locura. Las delicias de una embriaguez están en razón directa del dominio que uno tenga para seguir siendo durante ella quien era antes de ella y entonces poder sentirse *otro*. Como también el dolor de un loco [,] por ejemplo [,] estaría en esa misma razón directa (...) Generalizando y por analogías: toda sensación, sea de goce o dolor, proviene de un desdoblamiento. Dos vidas diferentes y la posibilidad del hombre de estar en ambas a la vez". Cfr. Wallace, David, *Op.cit.* pp. 250-251.

28.- Subrayados míos.

29.- Brau, Jean Louis, *Op.cit.*, p. 104.

30.- Cfr. Benjamin, Walter. *El Surrealismo. La Última Instantánea de la Inteligencia Europea*, en **Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I**. Madrid, Editorial Taurus, 1980.

31.- Promis, José. **La Novela Chilena Actual**. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro Editor, 1977, p. 79.