

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

CAVILACIONES DE JUAN EMAR

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO
EN HUMANIDADES CON MENCIÓN EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICA

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
BIBLIOTECA EUENIO PEREIRA SALAS

ALUMNO : DAVID WALLACE CORDERO
PROFESOR PATROCINANTE : GUILLERMO GOTSCHLICH REYES

1993

9572201

Agradezco:

a Gabriela Rivadeneira, Carmen Yáñez, Eliodoro Yáñez y su esposa Clarisa, Marcela Yáñez, Lila Bianchi y Magdalena Yáñez, por sus testimonios y por haberme permitido el acceso a los originales de Juan Emar; a Pablo Brodsky, Alejandro Canseco Jerez y Martín Cordero, por su valiosa contribución; al profesor Guillermo Gotschlich por su paciencia y constante apoyo, a Lucía Invernizzi y Luis Vaisman por su interés; a Juan Araya, José Salomón, Miguel Vélez y Enrique Chia, por su complicidad; a Patricia Varetta y Hannelore Widmer, sin los cuales este proyecto no se habría concretado; a mi madre y hermanos; y a todos aquellos que, de una forma u otra, colaboraron en la realización de este trabajo.

La transcripción de Cavilaciones contó con el financiamiento del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación.

A Hannelore y Patricia

INDICE

	Página
Introducción	3
1. En torno al concepto de vanguardia	12
1.1 Relaciones entre modernidad y vanguardia	13
1.2 Lo moderno y lo nuevo	23
1.3 El maquinismo	32
1.4 El arte burgués: autonomía y falta de función social	35
1.5 El arte romántico desde una perspectiva histórico-cultural	48
1.6 Las vanguardias: dos caminos distintos frente a un problema común	56
1.7 La reproductividad técnica de la obra de arte	57
1.8 Críticas a Benjamin	64
1.9 Las vanguardias: un arte deshumanizado	68
1.10 La estética feísta de las vanguardias	72
1.11 Nuevas concepciones con respecto al tiempo y al espacio	79
1.12 Origen de las vanguardias	82
2. Selección de artículos de crítica de arte	87
2.1 Antecedentes preliminares	88
2.2 Revistas literarias	92
2.3 Las Notas de Arte y La Nación	93
2.4 Grupos literarios en Chile	95
2.5 Sobre la creación artística y el origen de las vanguardias (selección de artículos)	101
2.6 Evaluación de las "Notas de Arte" en <u>Umbral</u>	137
3. "La escritura como proceso de búsqueda" en <u>Cavilaciones</u>	144
4. <u>Cavilaciones</u>	161
4.1 Criterio de esta edición	162
Conclusiones	269
Bibliografía	273

INTRODUCCION

"Soy un convencido de que jamás
lograré escribir"
Macedonio Fernández

El propósito de este trabajo es presentar una edición crítica de un manuscrito inédito de Juan Emar, titulado Cavilaciones. Este texto es inmediatamente anterior a los primeros artículos de difusión del arte de vanguardia que Emar empieza a publicar el 15 de abril de 1923 en el diario La Nación. El autor se refiere a él en una carta dirigida a su hermana Luisa, desde París, en 1922: "Aquí me tienes, sano de cuerpo y de espíritu, trabajando lenta y constantemente en una obra monumental (...) por su futuro tamaño pero que temo sea diminuta por su valor"¹. El carácter "monumental" de cada una de las empresas escriturales de nuestro autor aparece ya en sus primeros intentos narrativos: "Tuve la intención de escribir tal como lo he hecho con esta parte de mi vida, toda mi vida íntegra, desde el día de mi nacimiento hasta el día de hoy"². Por lo general, la formulación de cada proyecto supera ampliamente las posibilidades reales de lograr su consecución, y termina perdiéndose en múltiples fragmentos o nuevas formulaciones.

Es lo que sucede con el texto que estamos presentando, pues, como podrá apreciar el lector, el índice propuesto no se cumple a cabalidad, junto con evidenciar un desarrollo desigual y fragmentario de los temas planteados originalmente. El incumplimiento de los planes de trabajo aparece registrado por el propio autor, tempranamente: "El trabajo es mi felicidad. Sentirme satisfecho de mi mismo, es

¹En: Pablo Brodsky, Antología de Juan Emar. Proyecto de publicación, original inédito, p. 10.

²Juan Emar, Torcuato, manuscrito inédito, mayo de 1911.

todo para mí. Pero me atormento. Me impongo trabajos, planes a cumplir y que luego no puedo cumplir y esto me desanima. Me hago esclavo de ir tras mi dicha. La ocupación intelectual me hace feliz. Si no pienso me invade el hastío y odio la vida. ¿Qué debo hacer? Luchar contra un cierto desgano que me inclina a la ociosidad. O poner la mayor indiferencia posible a todas esas pequeñas miserias de la vida diaria. No escuchar las contrariedades del medio ambiente. Esto será mi lema. Quiero cambiar mi vida. Quiero ser feliz ¿Qué? Trabajar intelectualmente. Proceder. Luchar contra el hastío. Vivir. Pues bien: de hoy en adelante voy a entregarme a la literatura de cuerpo y alma. A todos momentos estaré en ella"³.

Cavilaciones también exhibe las limitaciones de un proyecto incompleto. Aunque Emar menosprecie su importancia, creemos que esta obra es el primer intento documentado 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 La Nación entre abril de 1923 y agosto de 1925. Por lo tanto, suscribimos la opinión de Brodsky cuando señala que el valor de este manuscrito radica en "(...) el cambio de nombre que sufrió su autor durante el período que lo escribió. Aquel cuestionamiento radical sobre la realidad y lo real, aquella crisis del yo ante lo aprehendido y lo manifestado, con el consiguiente rechazo hacia el saber de los hombres satisfechos, es el lugar desde el cual Alvaro Yáñez se

³Juan Emar, 29 de agosto de 1914, diario inédito.

metamorfosea en Jean Emar: suerte de 'fonética a la letra' de la expresión francesa 'J'en ai marre', 'estoy harto'⁴. En efecto, Emar "está harto" de la resistencia que encuentra en el medio artístico nacional a aceptar los nuevos códigos postulados por las vanguardias. Dentro de este contexto, aparece nuestro segundo objetivo: situar y localizar cronológicamente el texto Cavilaciones en el espectro global de su obra. Por ello, nos referiremos a las propuestas vanguardistas que contienen los artículos de crítica de arte.

En este punto, nos encontramos con un obstáculo importante, ya que si buscamos obtener un concepto unitario, coherente y operativo de vanguardia, desde ya debemos advertir la existencia de varios problemas⁵. En primer lugar, encontramos uno de carácter terminológico: la historiografía literaria y artística anglosajona no utiliza la palabra vanguardia, o por lo menos no la ha usado tradicionalmente. Prefiere, en cambio, adscribir los fenómenos literarios y artísticos a una década o a un hecho histórico (narrativa de los años veinte, narrativa de la postguerra, etc.). En los desaparecidos países socialistas de órbita soviética, el término vanguardia adquirió, en la mayoría de los casos, un sentido político; el arte de vanguardia era aquel que se desarrollaba al mismo tiempo que la revolución social. Algunos críticos e historiadores del arte designan con este concepto el arte de la alienación y de

⁴En Brodsky, op. cit., p. 10.

⁵Nos basamos fundamentalmente en la problematización efectuada por Miklós Szabolcsi, "La vanguardia literaria y artística como fenómeno internacional" en: Revista Casa de las Américas, nº 74, septiembre - octubre de 1972, pp. 4 - 17.

la angustia. Otros, en cambio, llaman vanguardia a todo lo que es nuevo y provocativo, tanto desde el punto de vista formal como desde el punto de vista del contenido. La crítica marxista más ortodoxa, con Lukács a la cabeza, vio en la vanguardia una tendencia hacia la evasión, la apatía política y el ontologismo que favorecía, en último término, el establecimiento del caos dentro de la sociedad.

En segundo lugar, es necesario postular el carácter internacional del fenómeno que estudiamos. Por ello, no es extraño que encontremos, sobre todo en América Latina, vanguardias híbridas, es decir, movimientos que son una suerte de compendio o síntesis de las tendencias artísticas europeas de las tres primeras décadas del siglo veinte; tendencias que más de una vez fueron antagónicas. En relación a este punto, conviene tener presente que las vanguardias históricas se leyeron entre sí, o sea, influyeron unas en otras; es el caso, entre muchos otros, del poder que ejerció el futurismo italiano en el expresionismo alemán⁴.

En tercer lugar, estas corrientes de vanguardia no fueron del todo unitarias, sino que en la mayoría de los casos se presentaron como fenómenos complejos y contradictorios. Al interior de ellas coexistieron inarmónicamente tendencias de distinta índole. Nuevamente el caso del expresionismo literario alemán nos servirá como paradigma de esta situación. En oposición al régimen imperial, feudal y militarista de Guillermo II, los jóvenes artistas reaccionan de tres maneras distintas:

⁴Cfr. W. Muschg, La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brecht. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1972, pp. 9 - 86.

"(...) desencadenamiento, contra la chata vulgaridad del filisteísmo burgués-quillermino, de las potencias liberadoras de la naturaleza, de la libertad y del instinto incapaz de sufrir las inhibiciones de una falsa moral. Eso es lo que en el teatro hizo un escritor como Franz Wedekind, al oponer a los convencionalismos, a las normas, a la respetabilidad y a la mentira de la vida burguesa, la sinceridad de las pasiones y la violencia de los impulsos primitivos.

(...) exigencia de sustraerse a la vulgaridad y a la dureza de la sociedad civil, refugiándose en el 'reino inalienable del espíritu', donde ninguna fuerza externa puede penetrar y llevar desorden [Eso fue lo que hizo Trakl en literatura y Kandinsky en plástica] (...)

(...) oposición activa en sentido crítico y polémico, con objetivos específicos e incluso políticos [Eso hizo Heinrich Mann en su novela El súbdito, una verdadera sátira de su tiempo sobre Guillermo II]⁷.

Sin embargo, no debemos pensar que estas tendencias, como las hemos denominado, tuvieron vida independiente. Por encima de las diferencias, se unieron en el intento de destruir el código de representación dominante en la época y en crear otro que expresara verdaderamente el sentir del hombre contemporáneo.

Pero no siempre se produjo esta coexistencia pacífica al interior de los movimientos de vanguardia. Hubo casos en que las distintas tendencias se enfrentaron abiertamente, y una de ellas terminó por imponerse como dogma. Es lo que sucedió con el surrealismo, donde el liderazgo de Breton se ejerció implacablemente:

"Se le había reprochado a Breton y a su grupo la inclinación a las excomuniones mayores, especialmente ejercidas contra Vitrac, Soupault y Artaud. Breton se complace con esto y, para permitir que se tenga una idea de la intransigencia que se exige a cada uno de los miembros, publica la orden del día de separación de Artaud y Soupault, producida en una asamblea llevada a cabo en el café Proplieté a fines del mes de noviembre de 1926"⁸.

⁷M. de Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, Ed. Alianza, 1985, pp. 84 - 85.

⁸M. Nadeau, Historia del surrealismo. Buenos Aires, Santiago Rueda Editor, 1948. También cfr. Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia, Tomo II, Madrid, Ed. Guadarrama, 1971, pp. 15 - 126.

Finalmente, los límites temporales de las vanguardias artísticas no siempre se encuentran bien delimitados.

Todos estos antecedentes nos llevan a proponer el carácter problemático de la definición del concepto de vanguardia; por lo tanto, la primera parte de este trabajo expondrá, desde diferentes perspectivas, algunas visiones críticas sobre este momento; visiones que entregarán el marco teórico e histórico adecuado para evaluar y explicar los distintos contenidos de la crítica de arte efectuada por Emar desde *La Nación*.

En segundo lugar, abordaremos selectivamente los artículos críticos de Emar, pues tienen directa relación con tres momentos de Cavilaciones: "Escribir para sí y escribir para los otros", "El arte" y "El arte de Monsieur Bourgeois" y, al mismo tiempo, nos sirven para identificar la asunción de los postulados vanguardistas como uno de los componentes centrales de la poética emariana.

A continuación, nos referiremos al carácter de "búsqueda" que adquiere la escritura de Juan Emar en este texto. Este proceso de búsqueda determinará el otro paradigma que anima de sentido su propuesta poética: el ocultismo. Por ello, se revisará e integrará en las notas de Cavilaciones un *corpus* representativo de obras y conceptos esotéricos conocidos o documentados en la experiencia de lectura del autor.

Finalmente, incluiremos la transcripción de Cavilaciones. Conviene señalar que nos encontramos frente a un texto fragmentario y de difícil acceso. Por lo tanto, adoptamos ciertos criterios de orden formal para facilitar su lectura: se actualizó la ortografía de ciertos vocablos, de acuerdo al criterio lingüístico de la Academia de la Lengua Española; se organizó el texto en unidades coherentes de sentido; con el propósito de no violentar la intención original del autor, se indicó mediante la simbología correspondiente ([sic]) aquellos momentos de difícil comprensión; algunos fragmentos desarticulados de Cavilaciones fueron integrados en notas a pie de página, ya que fracturaban la unidad del texto original. En este sentido, las notas al texto analizado también establecen las referencias necesarias a la obra publicada e inédita de Juan Emar.

EN TORNO AL CONCEPTO DE VANGUARDIA

"Todo tipo de acontecimientos están ahí, imprevisibles. Ya se han producido o están a punto de llegarnos. Todo lo que podemos hacer es dirigir en cierto modo un proyector, mantener la abertura telescópica sobre este mundo virtual, confiando en que alguno de sus acontecimientos tendrán la amabilidad de dejarse tomar. La teoría sólo puede ser eso: una trampa tendida en la esperanza de que la realidad será lo bastante ingenua como para dejarse atrapar"

Jean Baudrillard

1.1 Relaciones entre modernidad y vanguardia

Para Eduardo Subirats⁷, vanguardia y modernidad son dos conceptos complementarios, aunque se refieren a realidades distintas: por un lado, movimientos artísticos críticos y socialmente beligerantes; y por otro, una época histórica que se identifica con la razón científica y el elemento tecnológico y con valores sociales como democracia y socialismo. Dentro de esta perspectiva, Marshall Berman¹⁰ designará las grandes fuentes de la modernidad: los descubrimientos en física, que han operado un cambio en nuestra percepción del mundo; la industrialización de la producción, que trae consigo la eclosión de la tecnología; los grandes cambios demográficos, que conllevan el crecimiento urbano generalmente desordenado; el avance dinámico de la comunicación de masas; los Estados cada vez más poderosos y dirigidos burocráticamente; los movimientos sociales masivos de personas y pueblos; y, por último, el gran mercado capitalista mundial que dirige y controla a todas las instituciones y personas. En este siglo, los procesos sociales que determinan esta situación reciben el nombre de modernización.

A continuación, Berman dividirá la modernidad en tres grandes etapas. La primera, se da desde comienzos del siglo XVI hasta fines del siglo XVIII, y se caracteriza por la falta de conciencia que los actores sociales tienen sobre su

⁷Eduardo Subirats, El final de las vanguardias, Barcelona, Ed. Antropos, 1989.

¹⁰Marshall Berman, Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1989.

pertenencia a la experiencia de la modernidad. La voz arquetípica de este primer momento es Rousseau. El es el primero en emplear la palabra modernista en el sentido en que la usará el siglo XIX. Además, fue el primero en señalar que la sociedad europea se encontraba "al borde del abismo", antes de los primeros movimientos revolucionarios que sacudirán a Europa durante el siglo XIX. Su experiencia de la vida cotidiana dentro de esa sociedad corresponde a un torbellino -le *tourbillon social*.

La segunda etapa empieza con los movimientos revolucionarios que nacen en la última década del siglo XVIII. La revolución francesa y sus continuadoras permitirán el apareamiento del público moderno. Por una parte, éste reconocerá su filiación a una época revolucionaria en todos los estadios de la vida; y por otra, experimentará la sensación de vivir en mundos que no son modernos en absoluto. Desde esta vivencia simultánea se generarán las ideas de modernización y modernismo. El paisaje humano del siglo XIX estará poblado de máquinas, fábricas, líneas de ferrocarril, grandes zonas industriales, personas hacinadas en ciudades cada vez más monstruosas, de medios de comunicación más eficientes (teléfono, telégrafo); así como también, de estados nacionales y acumulación de capital multinacional, de movimientos obreros que luchan contra la modernización anteponiendo sus demandas¹¹ y, finalmente, de un mercado

¹¹Creemos que Berman se equivoca al afirmar que los movimientos obreros se oponen a la modernización, ya que lo que sucede es que éstos luchan contra los efectos sociales de la modernización, contra la explotación. Por lo general, los partidos de izquierda participan del progreso que postula la modernidad.

mundial en expansión. Nietzsche y Marx, las voces más destacadas del siglo XIX, dan cuenta de las grandes contradicciones de la vida moderna¹²; frente a ellas, postulan, de manera distinta por cierto, el advenimiento del hombre nuevo.

Tal vez el siglo XX, la tercera etapa de la modernidad, sea el más creativo de la historia¹³. Sin embargo, la gran paradoja es que los actores sociales han sido incapaces de utilizar los valores proclamados por los modernistas del siglo XIX, ya que se ha roto la unión existente entre cultura y vida¹⁴: "(...) hemos perdido el arte de introducirnos en el cuadro, de reconocernos como participantes y protagonistas del arte y el pensamiento de nuestro tiempo"¹⁵.

¹²"En esta voz resuena, al mismo tiempo, el autodescubrimiento y la burla de sí mismo, la autocomplacencia y la duda de sí mismo. Es una voz que conoce el dolor y el miedo, pero que cree en su capacidad de salir adelante. Los graves peligros están en todas partes, y pueden atacar en cualquier momento, pero ni siquiera las heridas más profundas pueden detener que esta energía fluya y se desborde. Es irónico y contradictorio, polifónico y dialéctico, denunciar la vida moderna en nombre de los valores que la propia modernidad ha creado, , esperar -a menudo contra toda esperanza- que las modernidades de mañana y pasado mañana curarán las heridas que destrozan a los hombres y las mujeres de hoy. Todos los grandes modernistas del siglo XIX (...) hablen en este ritmo y en esta tonalidad". Berman, op. cit., p. 10.

¹³Imaginamos que Berman postula la creatividad del amplio debate que se ha producido sobre la modernidad y la postmodernidad.

¹⁴Ya en Heggel, en la primera mitad del siglo XIX, se ha roto esta relación. Así, Burger operará con esta separación como categoría central para explicar el proyecto histórico de las vanguardias. Cfr. infra, p.

¹⁵Berman, op. cit., p. 11.

Las primeras polemizaciones nacen con el nuevo siglo. Los futuristas italianos son los primeros en aceptar ciegamente la modernidad. Glorifican la tecnología hasta un extremo autodestructivo, dejando de lado los sentimientos humanos que no se corresponden con el movimiento de las máquinas, y llegan a proclamar que la guerra es "(...) la única higiene del mundo"¹⁶. Así, después de la Primera Guerra Mundial podemos verificar el aparecimiento de un tipo de modernismo de tradición futurista, que a través del culto a la máquina se manifiesta en la Bauhaus¹⁷, en Gropius y Mies van der Rohe, y en Le Corbusier y Léger, el **Ballet Mécanique**. También aparecerá, después de la Segunda Guerra Mundial, "(...) en las rapsodias espaciadas de alta tecnología de Buckminster Fuller y Marshall McLuhan y en **Future Shock**, de Alvin Toffler. Por lo tanto, el último papel que le cabe al hombre, dentro del contexto de las máquinas "resplandecientes" y grandes sistemas mecánicos que ocupan los roles más importantes, es el de enchufarlas.

Por otra parte, los críticos de la modernidad del siglo XX no tienen confianza -como la tenían los críticos del siglo XIX- en la capacidad de los hombres para comprender un destino (que está determinado por la tecnología y la

¹⁶Como sabemos, la gran mayoría de los miembros del futurismo italiano desembocaron políticamente en el fascismo.

¹⁷Creemos que la Bauhaus es irreductible única y exclusivamente al maquinismo, puesto que ella tiene un programa social, socialista, no sólo tecno-idólatra. El tecnicismo es común a los postulados futuristas pero no la genealogía ni los propósitos de éste.

organización social moderna) y luchar contra él. Weber, uno de los más destacados críticos de la modernidad¹⁹, entiende que los hombres contemporáneos son "(...) especialistas sin espíritu, sensualistas sin corazón; y esta nulidad se refleja en la ilusión de que se ha llegado a un nivel de desarrollo nunca antes alcanzado por la humanidad"¹⁹. De esta manera la sociedad moderna es una jaula (como toda sociedad, tal vez con la puerta abierta), y quienes la habitan están configurados por los barrotes. Al igual que en las formas futuristas y tecnopastorales del modernismo, el hombre, como sujeto capaz de realizar acciones y dar respuestas en y sobre el mundo, desaparece. Dice Berman que únicamente los críticos del siglo XX adoptan la perspectiva de celadores de la "jaula de hierro", pero si sus habitantes no tienen libertad o dignidad interior, la jaula no es una cárcel; "(...) simplemente ofrece, a una raza de nulidades, el vacío que necesitan y anhelan"²⁰.

Los continuadores de Weber asumieron una política mucho más cerca de la derecha que del liberalismo postulado por el autor de La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Ahora, la visión que se tiene con respecto a las masas es muy negativa:

"(...) esas masas pululantes que nos apretujan en las calles y en el Estado, no tienen una sensibilidad, una espiritualidad o una dignidad como la nuestra: ¿No es absurdo entonces que estos 'hombres masa' (u 'hombres vacíos') tengan no sólo el derecho de

¹⁹Sobre todo en sus primeros trabajos y, en el caso que nos ocupa, en La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Advierte Berman que en muchos de sus trabajos posteriores se puede encontrar una perspectiva más dialéctica.

¹⁹Ibid., p. 15.

²⁰Ibid., p. 15.

governarse, sino también, a través de sus mayorías masivas, el poder de gobernarnos?"²¹

Dentro de éstos se incluyen Ortega, Spengler, Maurras, T. S. Eliot y Allen Tate. Lo más sorprendente, sin embargo, es que esta perspectiva también alcanzó a los miembros de la llamada nueva izquierda. Así, el paradigma del "hombre unidimensional" de Marcuse vino a resumir la situación actual -de los años sesenta- del hombre contemporáneo. Según este paradigma el estado de "administración total" suprimió aparentemente todas las contradicciones de la sociedad (psicológicas y sociales): la vida interior de las masas se encuentra totalmente administrada, condicionada para producir sólo aquellos deseos que se pueden satisfacer, y no otros²².

Tanto los críticos como los partidarios de la modernidad tienen una sola visión: "(...) la modernidad está constituida por sus máquinas, de las cuales los hombres y las mujeres modernos son meramente reproducciones mecánicas"²³. La determinación impuesta por el paradigma unidimensional hizo inútiles los deseos de cambio postulados por los movimientos juveniles del sesenta y ocho. Después de constatar la imposibilidad del cambio, dos caminos se abrieron: buscar una vanguardia que estuviera "fuera" de la sociedad moderna (explotados, marginales, razas perseguidas, etc.) e implementar en ella un proyecto revolucionario. Sin embargo, esta búsqueda estaba desde el principio condenada al fracaso,

²¹Ibid., p. 16.

²²Marcuse habla de la **alienación creciente de las masas**, pero no las desprecia. Busca los caminos sociales y políticos para su desalienación.

²³Ibid., p. 17.

pues no existen ni pueblos ni actores sociales que estén al margen de la sociedad moderna. El otro camino que emprenderán los radicales, que ya habían tomado en cuenta esta sanción, será el de la futilidad y la desesperación.

La década del sesenta se caracterizó por un amplio debate con respecto a la naturaleza del modernismo. De ahí que se pueden distinguir tres grandes tendencias basadas en las distintas actitudes asumidas por el hombre frente a la vida moderna: marginada, negativa y afirmativa.

La primera de ellas, encuentra su formulación literaria en los trabajos de Barthes, y su expresión plástica en la obra de Greenberg. Este último postulaba que la única preocupación legítima del arte modernista era sólo el arte en sí mismo ("el mensaje es el medio"); se buscaba el objeto de arte puro y autorreferido. Por lo tanto, no existía relación entre el arte moderno y la vida social moderna. Barthes se refirió a esta falta de relación como la opción que realizaba el escritor moderno al darle la espalda a la sociedad y a la historia para enfrentarse directamente con los objetos²⁴. Si bien es cierto, esta actitud liberó a los artistas de las impurezas y vulgaridades de la sociedad moderna, también expulsó los sentimientos personales y las relaciones sociales del arte: "La libertad que confiere es la libertad de un sepulcro hermosamente construido y perfectamente sellado"²⁵.

²⁴¿Cómo es posible enfrentarse directamente, sin mediaciones, a los objetos?

²⁵Ibid., p. 18.

La segunda de ellas, la negativa, buscó poner fin a todos los valores sociales y no se preocupó de la reconstrucción de los espacios que liquidaba. Ser moderno era ser subversivo y nihilista; por tanto, el modernismo se constituyó en emblema de todas las fuerzas revolucionarias. Propone, además, como paradigma de una sociedad moderna, una sociedad que en sí misma carece de problemas. Deja de lado, entonces, todas las contradicciones y paradojas que se han venido sucediendo ininterrumpidamente desde hace doscientos años en el desarrollo de la modernidad. La radicalidad de este tipo de modernismo se expresa, paradójicamente, en "(...) la fantasía neoconservadora de un mundo purificado de la subversión modernista"²⁶.

Por último, la visión afirmativa del modernismo coincidió, en alguna medida, con la aparición del pop art a comienzos de los años sesenta. Autores como John Cage, Susan Sontag y Marshall McLuhan, entre otros, postularon que era necesario integrar el arte a cada una de las actividades humanas; la tecnología industrial, la moda, el diseño, la política eran un sustrato adecuado para el desarrollo del arte. Al mismo tiempo, promovieron los trabajos interdisciplinarios por sobre los especializados. Este tipo de modernistas, también llamados postmodernos, no se sentían cómodos en los límites tan rígidos que habían impuesto los modernismos anteriores -subversivo y marginal. A ellos los animaba la bonanza y la variedad de las cosas, las continuas

²⁶Ibid., p. 20.

ideas y materiales que surgían con el desenvolvimiento del mundo moderno²⁷. Este tipo de modernismo llegó a las alturas que habían alcanzado los grandes modernistas del pasado -Baudelaire, Whitman, Apollinaire y otros-, aunque fue incapaz de restablecer su espíritu crítico:

"El problema fue que el modernismo pop nunca desarrolló una perspectiva crítica que pudiera clarificar cuál era el punto en que la apertura al mundo moderno debía detenerse y el punto en que el artista moderno debe ver y decir que algunos de los poderes de este mundo tienen que desaparecer"²⁸

Los tres tipos de modernismo de la década de los sesenta adolecían de varios errores, pero todas estas "visiones y revisiones" tenían por objeto el bienestar y la comodidad del hombre en la sociedad moderna y su historia. Sin embargo, la década de los sesenta exhibe una marcada ausencia de estas perspectivas. Por un lado, los intelectuales adoptaron el estructuralismo como modelo²⁹; modelo que expulsa, desde la inmanencia (que puede ser moderna), el problema de la modernidad. Otros, en cambio, han dado fe de una mística del postmodernismo, que deja de lado la historia y la cultura moderna en su intento de presentar como originales acciones y sentimientos que ya había descubierto la modernidad. Al mismo

²⁷En ese contexto, nace el movimiento o corriente underground. Aunque tuvo muchos desaciertos en el plano político, logró imponer la "voluntad de recomenzar" en el campo cultural: cambió el teatro, el cine, la literatura y la música popular; terminó con la excesiva especialización de las artes y con su carácter sectarista, mediante la creación de nuevas formas artísticas (happening, painting, pop art, etc.) que integraban al público. Remitimos al lector a la obra de Mario Maffi, La cultura underground, volumen I, Barcelona, Ed. Anagrama, pp. 33-41, 1975. Este trabajo es particularmente útil en el análisis de las mal llamadas neovanguardias de los años cincuenta y sesenta.

²⁸Berman, op. cit., pp. 21 - 22.

²⁹No todos. Vid. polémica sobre el estructuralismo en Francia y en Alemania Federal.

tiempo, los científicos sociales han dividido la modernidad en una serie de elementos separados -industrialización, construcción del Estado, etc.-, renunciando, con ello, a la posibilidad de integrarlos en un modelo de la vida moderna. Esto trae consigo la destrucción del ámbito de dominio público y el advenimiento de los múltiples espacios privados³⁰.

Tal vez uno de los pocos autores de la década de los setenta que ha presentado una visión importante con respecto a la modernidad, ha sido Michel Foucault. A partir de la "jaula de hierro" weberiana y de las nulidades humanas que la habitan, ha descrito Foucault el funcionamiento de las "instituciones totales": lugar donde toda libertad humana es abolida a través del triunfo del discurso del poder. En la evaluación que hace Berman sobre este pensamiento leemos:

"Foucault ofrece a una generación de refugiados de los sesenta una coartada histórica mundial para explicar el sentimiento de pasividad e importancia [sic; pensamos que es una errata. Proponemos, en cambio, impotencia] que se apoderó de tantos de nosotros en los setenta. Es inútil tratar de resistir a las opresiones e injusticias de la vida moderna, puesto que hasta nuestros sueños de libertad no hacen sino añadir más eslabones a nuestras cadenas; no obstante, una vez que comprendemos la total inutilidad de todo, podemos por lo menos relajarnos"³¹.

Finalmente, el autor de Todo lo sólido se desvanece en el aire³² propone, coincidiendo con Octavio Paz, que "(...) los modernismos del pasado pueden entregarnos el sentido de nuestras propias raíces modernas, raíces que se remontan a

³⁰Berman confunde la investigación especializante con la especialización del espacio público.

³¹Berman, op. cit., p. 25.

³²Hay una síntesis de las propuestas fundamentales de este trabajo en: Nicolás Casullo (ed.), El debate modernidad posmodernidad, Buenos Aires, Ed. Punto Sur, 1989, pp. 67-91.

doscientos años atrás"³³. De ahí que Berman dirija su atención a los modernismos pasados, y busque exhibir los elementos y paradojas que configuran esencialmente el "ser moderno", a través de un análisis pormenorizado de las obras de distintos autores. Hemos querido referirnos al problema de la modernidad porque lo consideramos vital en el intento de la determinación del concepto de vanguardia. Sin embargo, conviene advertir el riesgo que supone integrar la categoría de vanguardia en un proyecto histórico-cultural mayor -como lo hace Berman-, pues la especificidad de ella tiende a desdibujarse dentro de ese marco, y tendemos a suponer que la vanguardia es un elemento repetible dentro de cualquier proceso. De ser así, tendrían razón aquellos que postulan la vigencia de este concepto para describir el arte contemporáneo, y también aquellos que, por medio de denominaciones como neovanguardia, explican el apareamiento de movimientos artísticos sucesivos en una larga cadena histórica.

1.2 Lo moderno y lo nuevo

Después de este largo excursus, volvamos a lo que decíamos: vanguardia y modernidad son dos conceptos complementarios (la primera se refiere a movimientos artísticos y beligerantes, mientras que la segunda se identifica con una época histórica determinada). Pero dentro de este contexto, lo moderno también guarda relación con la

³³Berman, op. cit., p. 26.

novedad³⁴. Esta característica no está fundada únicamente en la etimología de la palabra, sino, al mismo tiempo, en la idea de modernidad que se ha ido desarrollando desde el humanismo renacentista, es decir, como autocrítica y deseo de renovación a partir de cero.

Dice Subirats que al definir lo moderno como lo nuevo, implícitamente reconocemos que su característica más importante consiste en no tener identidad autónoma. Por lo tanto, la novedad estribará en aquello a lo que se opone, o sea, el pasado y lo antiguo:

"Si la autonegación de las identidades culturales objetivas y fijas, devenidas opacas, y su fluir bajo una nueva figura cultural, define la estructura de la modernidad como un proceso dinámico, la vanguardia artística pone de manifiesto el acto mismo de esta negación y autosuperación. Vanguardia y modernidad se condicionan mutuamente: no existe la una sin la otra"³⁵.

Subirats plantea que tres son los pilares en los que se funda la modernidad artística del siglo XX: en primer lugar, la idea generalizada de la necesidad de provocar una ruptura con el pasado³⁶; en segundo lugar, la concepción racionalista de la historia, entendida como el triunfo de la razón en el espacio y en el tiempo, que traería consigo el advenimiento de un orden social más justo y solidario; y por

³⁴Lo novedoso se determina en relación con lo no novedoso.

³⁵Subirats, op. cit., p. 84.

³⁶En algunos momentos, esta necesidad de ruptura surgió de una visión apocalíptica con respecto a la realidad. Esta estaba basada en la crisis social que había desatado el industrialismo; además llevó a algunos movimientos a postular que la guerra era la única forma de higiene posible. Pero esto no quiere decir que el espíritu de la vanguardia era nihilista, pues, junto con plantear la necesidad de la destrucción, propició una reconfiguración del mundo. Asimismo, desde esta visión nace el nuevo papel del artista: un "agente normativo de la regeneración de la cultura", un mesías.

último, la confianza en un progreso sostenido en el desarrollo de la tecnología y del conocimiento científico. Para los artistas de vanguardia todos estos elementos significaban la negación de la tradición y del arte en sí mismo. Era un acto de subversión y la convocatoria a recrear el mundo a partir de cero. Sin embargo, el contenido utópico de la modernidad no se dio en forma pareja: "(...) llegó a las zonas no industriales como el fenómeno acabado y definido a priori de la civilización tecnológica a secas y (...) vacía de contenidos sociales"³⁷. Al mismo tiempo, este contenido sirvió para legitimar y representar artísticamente una forma apolítica de poder, como es el de la administración técnica.

El fenómeno cultural de las vanguardias es de signo negativo, crítico y beligerante. En primer lugar, ellas se oponen y resisten el influjo opaco y decadente del arte de fines del siglo XIX. Sin embargo, cuando ellas han cumplido con la destrucción de esos valores artísticos, se institucionalizan y, con ello, adquieren un signo conservador. Parafraseando a Bürger, podemos decir que cuando un objeto u obra vanguardista entra por la puerta ancha a un

³⁷Subirats, op. cit., p. 47. Es el caso de los países latinoamericanos y tercermundistas. La vanguardia, ahí, se impuso casi como un dogma, aunque hay un tipo específico de vanguardia hispanoamericana. Vid. Jorge Schwartz, Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos. Madrid, Ed. Cátedra, 1991; Nelson Osorio, Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Caracas, Ed. Biblioteca Ayacucho, 1988; Hugo Verani, Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1990. Subirats desconoce este hecho, pues plantea que muchas veces, en el proceso de expansión de las nuevas ideas, faltaron los elementos revolucionarios y críticos que caracterizaron a los movimientos históricos-europeos-de vanguardia. Nos inclinamos a pensar que en España (y no en los artistas españoles, fuera de España) se produjo algo de este signo.

museo, deja afuera su carácter provocativo y revolucionario. Conviene advertir que no es un proceso simultáneo su acción destructiva y su reconocimiento institucional.

Según Subirats, dos son los paradigmas que definen, desde el punto de vista histórico y estructural, la dialéctica objetiva y subjetiva de la vanguardia³⁸. Por un lado, el concepto militar de vanguardia es adoptado por un grupo de poetas franceses del siglo XIX, quienes le confieren un uso metafórico. A principios de ese siglo, Von Clausewitz definía la vanguardia como "una fuerza de choque cuya tarea principal consistía en la destrucción instantánea del enemigo"³⁹. Esta característica se constituirá en principio estético de los movimientos artísticos nacidos en los primeros años del siglo XX, ya que a través de la apología de la provocación, el choque y la ruptura se buscará el efecto de shock⁴⁰. No parece extraño, entonces, que en la base ideológica de esta estética se encuentre la defensa del militarismo y la alabanza de la guerra como fenómeno de trascendencia cultural. Al respecto, basta considerar los excesos a los que llegó el futurismo italiano.

³⁸El autor introduce de contrabando este concepto.

³⁹En Subirats, op. cit., p. 88.

⁴⁰En el desarrollo de este trabajo, nos referiremos a los diferentes análisis que realizan los autores estudiados sobre el alcance y efectos provocados por la estética del shock. Para Subirats, este efecto posee dos dimensiones complementarias: la de ruptura y provocación, por un lado; y el carácter inconsciente, automático e irreflexivo de la percepción y experiencia estética, por otro. Por medio de este último, la experiencia del sujeto se suprime como experiencia personal y única, y la expresión artística se transforma en una forma impositiva de comunicación.

El segundo paradigma que define a las vanguardias dice relación con el carácter afirmativo y, por lo tanto, anticipatorio que subyace en el espíritu destructivo y provocativo de ella: políticamente las vanguardias se transforman en una asociación revolucionaria que propugna nuevos valores. No es extraño, entonces, reconocer los lazos que unen a los miembros de las vanguardias artísticas con los dirigentes revolucionarios del siglo XX⁴¹. De hecho, la vanguardia artística se va a definir sobre la base de los dos grandes axiomas en que se funda la teoría y práctica revolucionaria, es decir, la revolución social y el carácter anticipador de una nueva realidad social. La actitud de los artistas de la época corresponde a:

"(...) un esfuerzo por intervenir en los quehaceres sociales, por aprehender la sociedad y la cultura como un todo, y transformarlas con arreglo a las recién descubiertas categorías estéticas y utópicas. (...) [y] la búsqueda de un nuevo estilo como representación y anticipación formales de una realidad social, política y espiritual nueva convergió, en lo teórico como en lo práctico, con aquel elemento utópico y normativo que constituyó también el impulso revolucionario de los partidos políticos de vanguardia".⁴²

Dice Subirats que las críticas más violentas surgidas del ideario vanguardista se dirigían contra la autonomía del arte⁴³. El fundamento de la búsqueda de su destrucción estaba en una exigencia crítica: resolver el conflicto entre

⁴¹Según Subirats, en un determinado momento, el paralelismo en las tareas sociales y revolucionarias de la vanguardia política y la artística hizo que éstas compitieran entre sí. En la mayoría de los casos el conflicto se resolvió en favor de la vanguardia política, como es el caso de las vanguardias rusas y el partido bolchevique. Metafóricamente Maiakovsky comentó esta derrota: "La barca del amor se estrelló contra la vida cotidiana".

⁴²Subirats, op. cit., p. 94.

⁴³Para Bürger, el status del arte dentro de la sociedad burguesa aparece dado por el concepto de autonomía y la carencia de función social. En el momento adecuado nos referiremos a este problema.

idealidad poética y realidad reificada. Sin embargo, tanto desde el punto de vista estético como desde el cultural, la vanguardia adquirió un sentido ambivalente:

"El imperativo de la realización y la plenitud seculares de la vida humana y la cultura plantea siempre al arte la exigencia de su realización [del componente utópico y revolucionario]. Pero, al mismo tiempo, la positividad de una cultura fundada en la dominación agresiva de la naturaleza exterior y humana tiende a transformar una y otra vez esta realización de lo artístico en sus términos diametralmente opuestos: la perversión del arte como técnica de manipulación de lo real y momento de esta misma dominación agresiva"⁴⁴.

También tenemos que tener en cuenta otro factor en el intento de comprender el objetivo de transformación artística y el componente utópico de la vanguardia: la idea de un arte absoluto y de una obra de arte total⁴⁵. La nueva praxis artística se identificaba con las capacidades técnicas de producción y control, y con el ideario de la obra de arte total. Esta última permitió definir trascendentemente el objetivo de un diseño total de la cultura, que iba desde el trazado de las calles hasta el mundo emocional de los individuos. El mejor ejemplo de esto, lo constituyó la Bauhaus, ya que a través de la síntesis de danza, teatro, escultura, pintura, música y filosofía postuló una arquitectura de nuevo signo: global.

Subsumida a uno y al mismo principio de racionalización funcional, tal síntesis tendía, aunque ciertamente de manera implícita o informada, hacia una nueva organización o adaptación de la

⁴⁴Subirats, op. cit., pp. 95 - 96.

⁴⁵Este movimiento toma del romanticismo el sentido de lo absoluto, que es el que confiere al arte su valor ideal y, como tal, el sentido de determinados valores incondicionales que, a veces se dirigen hacia lo utópico. También es utópico, "(...) el ideal de la obra total, entendido como superación real de la reificación y división de las artes, pero también como posibilidad de integrar al individuo en una cultura definida sobre la base de valores estéticos". (Subirats, op. cit., p. 96).

existencia humana a lo que venía a ser la utopía de una cultura tecnológica integralmente diseñada"⁴⁶.

Subirats denomina a este diseño total, por parte de la arquitectura, **producción del espectáculo**. El espectáculo es algo más allá que una simple obra de arte, pues aglutina todas las formas de existencia, las transforma y recodifica, "(...) y en su pretensión totalizadora tiende a suplantar la propia experiencia individual y colectiva, y el propio concepto de realidad"⁴⁷. Actualmente, el espectáculo determina la realidad humana y su configuración artística, en un tiempo en que el arte sólo existe como una capacidad técnica de producción y reproducción de formas culturales. Dentro de los valores formales de la vanguardia⁴⁸, la estética de lo absoluto se impuso, ya que la obra de arte total buscaba la integración de las artes y, a través de ella, explorar el principio original de la creación artística⁴⁹.

Todos los aspectos analizados hasta ahora son fragmentos inconexos, que funcionan entre sí conflictiva y caóticamente, de un todo heterogéneo que designamos con el nombre de vanguardia. Sin embargo, Subirats postula que éstos poseen

⁴⁶Ibid, p. 184.

⁴⁷Ibid, p. 184.

⁴⁸Subirats entiende a la forma como "(...)intencionalidad subjetiva y proyecto utópico, como factor ordenador de la realidad y representación de este orden" (Op. cit., p. 141). Esta noción arranca de la filosofía de la ilustración alemana, que veía en la forma aquella educación que afecta a la realidad interior de la persona (Bildung).

⁴⁹Proyecto que más tarde, en la década del cincuenta y el sesenta, harán suyo los miembros de la corriente underground.

una unidad lógica que explica el desarrollo de todos los estadios de la modernidad²⁰.

El autor nos advierte el peligro que representa analizar, por medio de una sola categoría, los elementos centrales del arte moderno; pero al ser este último una realidad tan contradictoria conviene adoptar una, en este caso la de estética cartesiana²¹. Esta consiste, filosóficamente, en la dualidad existente entre "(...) una duda absoluta y una absoluta ruptura de la tradición y el pasado en general y, por otra parte, la voluntad positiva de construir un edificio firme de conceptos y valores universales"²². Así se explica, entonces, la gran tensión que existió dentro del proyecto de las vanguardias, pues había que escindirse del pasado, autocuestionarse, aceptar la necesidad de volver a los orígenes y comenzar de cero a cada instante.

Dentro de los aspectos fundamentales de la teoría cartesiana del conocimiento encontramos el **rechazo de la imaginación y la fantasía, la negación de la memoria**

²⁰Equívoca en su formulación es esta tesis, pues como señalábamos anteriormente la idea de modernidad se ha venido desarrollando desde el humanismo renacentista, según el propio Subirats. Aquí, en cambio, la vanguardia sería el primer estadio de la modernidad: "(...) estos momentos en sí mismos dispares forman una unidad lógica que explica la evolución de las vanguardias, el desarrollo de un arte abstracto, la implantación de un estilo internacional en la arquitectura, y la concomitante difusión de valores utópicos, ora éticos, ora sociales y políticos, a cuyo conjunto llamamos modernidad". (Subirats, op. cit., p. 98).

²¹Como sabemos, Descartes no construyó en base a su racionalismo teórico una doctrina estética. De ahí que la extrapolación sea obra de Subirats.

²²Subirats, op. cit., p. 100.

histórica y la tradición, la negación de la memoria biográfica individual, la oposición absoluta a la naturaleza interior del hombre o el cuestionamiento de los elementos sensibles de la experiencia. Todos estos elementos encuentran su aplicación en el ámbito de las artes visuales de vanguardia, no así, creemos, en la literatura. En último término, el arte -plástico, decimos nosotros- se funda en el requerimiento de desarrollar un lenguaje de estilo que se adapte a las manifestaciones del poder racionalizado científica y técnicamente. Sin embargo,

"(...) en la conciencia de lo plástico como una realidad no sensible, no imaginativa o no intuitiva, sino analítico-sintética o abstracta y trascendental. Bajo tal cartesianismo estético se reduplicaba aquella negación del arte en la voluntad de estilo que he subrayado anteriormente; se reduplicaba en la condena de la realidad sensible, natural y *minética* (...) Las innovaciones formales del arte y la arquitectura de las vanguardias, como la abstracción y geometrización de las formas en el cubismo o el neoplasticismo, la inmaterialidad y luminosidad del espacio en la arquitectura expresionista (...) significa (...) algo menos que la adopción artística de un racionalismo científicista o incluso del fundamento racionalista de la cultura moderna, (...) porque, en definitiva, una pintura como la de Mondrian o una arquitectura como la de Mies van der Rohe no opera precisamente con nexos lógicos y categorías puras, sino con formas sensibles, ritmos, materiales y colores"³³.

En conclusión, el proceso general de racionalización de la modernidad artística del siglo XX no parte de un paradigma científico-técnico, sino del cartesianismo que fue elevado por el arte de vanguardia a "valor vital de signo universal". Más adelante retomaremos esta cuestión.

³³Subirats, op. cit., p. 104.

1.3 El maquinismo

Según Subirats, el poder humano sobre la naturaleza ha estado representado, desde Descartes, en la máquina. El carácter liberador de ella se basa en dos aspectos: el potencial técnico y la racionalidad que le es propia. La vanguardia artística le concede a la máquina un valor cultural universal, ya que ésta adquiere funciones demiúrgicas, proféticas, mesiánicas, así como también demoníacas, infernales y destructivas. Mientras que la sociología y la filosofía europea veían en la máquina un principio de atomización cultural y de empobrecimiento, la vanguardia, por el contrario, la concebía como una fuerza racional y democrática⁵⁴. De ahí que ellos la eleven a valor cultural, porque con esto buscan restablecer una idea de progreso basada en el desarrollo científico-técnico y moral, propio de la filosofía de la Ilustración. El maquinismo se transformó, entonces, en un principio de emancipación y de utopía. Sin embargo, ese sentido fue desapareciendo paulatinamente a fines de la década del veinte con la aparición de la estética fascista y estalinista.

Progresivamente se fueron transformando los ideales liberadores y utópicos, propios del maquinismo, en "(...) un principio de racionalización y de integración coactiva de la cultura artística e histórica a las exigencias del desarrollo

⁵⁴No todas, pues el expresionismo se refirió ampliamente a los poderes destructivos de la máquina.

tecnológico"⁵⁵. Iconográficamente la expresión de esta negatividad se dio en la asociación simbólica de máquina y destrucción demoníaca.

Por otro lado, el concepto de racionalización se fue acercando cada vez más a la idea de sustitución de la realidad vital del hombre por un paradigma tecnológico. Del arte moderno desaparecen los momentos reflexivos, los caracteres individuales, las dimensiones interiores y subjetivas, en beneficio de "un sistema lingüístico gramaticalmente trabado por la sintaxis"⁵⁶. Dentro de este contexto, entonces:

"El antihumanismo que un filósofo como Ortega y Gasset pone de manifiesto, o bien la tesis de un 'centro perdido', desarrollada por Sedlmayr, remiten, lo mismo que la crítica del empobrecimiento y superación de la experiencia humana individual en el arte moderno de Benjamin, a esta reducción racionalista de la estética vanguardista"⁵⁷.

La racionalidad así entendida significó el establecimiento de un principio exterior y autónomo, equivalente a un canon o norma lingüística inmutable y, por lo tanto, universalmente aplicable. Pero significó también "(...) aquel sentido apodíctico y normativo o normalizador que rige el proceso de la forma"⁵⁸. La gran paradoja de la vanguardia está en este punto, pues junto con ser una fuerza crítica y liberadora ocupa, social y políticamente, un lugar dentro del sistema normativo de la cultura.

⁵⁵Subirats, op. cit., p. 67.

⁵⁶Ibid, p. 72. En el retrato cubista importa sólo la composición formal y colorista, no la figura humana.

⁵⁷Subirats, op. cit., p. 71.

⁵⁸Subirats, op. cit., p. 179.

La necesidad de crear una segunda naturaleza que proclamaba el arte de la vanguardia artística del siglo XX, estaba cimentada en una racionalidad científico-técnica, y buscaba, a través de la máquina, su formulación simbólica o expresión material. Semánticamente, entonces, la máquina, para el hombre moderno, ocupa el mismo lugar que la naturaleza para el hombre del siglo XVIII.

Por otro lado, dentro del programa estético de la vanguardia se hallaba la proclamación de lo real como producción estética. Esto quiere decir que el arte no reproduce los datos de la realidad miméticamente, sino que lo hace desde sí mismo, prescindiendo para ello de la percepción sensible de aquella. Subirats denomina a este procedimiento **estética de la pobreza**, porque se opone a los elementos expresivos, narrativos e incluso lingüísticos que determinan a la experiencia estética como una forma de conocimiento. Así, el arte pasa a ocupar un lugar de potencia creadora y de principio constitutivo de un nuevo orden:

"En la medida en que el arte asumía como principio la producción de lo real, se ponía al lado del concepto tecnológico de lo real como compendio y síntesis de las capacidades formales de dominación y control por medio de leyes abstractas. Bajo esta unidad de fines las vanguardias celebraron la síntesis del arte abstracto, el maquinismo industrial y los valores de la nueva cultura tecnológica, el gran mito del siglo XX"⁵⁹.

En conclusión, el tema de la máquina, tanto en las visiones positivas de sus partidarios como en las negativas de sus críticos, presenta un universo cultural de significados ambiguos. Para unos, un orden fundado en la racionalidad científico-técnica; para otros, el síntoma de la

⁵⁹Subirats, op. cit., pp. 176 - 177.

destrucción y la agonía. Ellos llegarán a relacionarse equivocadamente en los mejores representantes de la vanguardia.

1.4 El arte burgués: autonomía y falta de función social

Bürger, utilizando la crítica de la ideología como opción materialista ante la hermenéutica, centra su atención en la relación entre la vanguardia como categoría y el desarrollo del arte burgués como objeto de conocimiento.

Partiendo de la base de que el medio artístico⁶⁰ es la categoría general para la descripción de la obra de arte, formula Bürger su primera tesis: "Únicamente en los movimientos históricos de vanguardia⁶¹ se hace disponible como medio la totalidad del medio artístico"⁶². Hasta ese instante de la evolución del arte, la aplicación del medio artístico estaba limitada por el estilo de la época. Así, durante el predominio de un estilo, la categoría de medio artístico permanecía oculta ya que en realidad sólo se daba como algo especial. Una de las características centrales de los movimientos históricos de vanguardia es que éstos no han desarrollado ningún estilo, sino que, por el contrario, han terminado con la posibilidad de que éste exista epocalmente,

⁶⁰Entendiendo desde ya el medio artístico como el procedimiento utilizado en la creación de una obra. A través de él podemos reconstruir el proceso de producción como un proceso de opciones racionales, ejecutadas con libertad e independencia del sistema de normas estilísticas en el que se reflejan normas sociales.

⁶¹Denominación que usaremos para distinguirlos de las tendencias neovanguardistas de los años '50 y '60.

⁶²Bürger, Peter, Teoría de la vanguardia, Barcelona, Ed. Península, 1987, p. 56.

pues han transformado en característica principal la disponibilidad de los medios artísticos de las épocas pasadas. Sin embargo, esta tesis no significa que las categorías de la obra de arte lleguen sólo a su punto cúlmine con el arte de vanguardia, sino que a través de la descripción de ellas reconocemos su valor en la época inmediatamente anterior -por ejemplo, la subordinación de las partes a un todo, la organicidad vigente hasta el siglo XIX-.

A continuación, Bürger realiza una precisión que conviene atraer en estos momentos. La validez general de las categorías de la obra de arte no nace de manera natural por la actividad histórica de la vanguardia, sino que tiene su condición en el desarrollo del arte en la sociedad burguesa. "Este desarrollo, desde la mitad del siglo XIX, es decir, desde la consolidación del poder político de la burguesía, ha sucedido de modo que la dialéctica de la forma y el contenido en las creaciones se ha decidido siempre en beneficio de la forma"⁶³. Desde el punto de vista de la estética de la producción, el predominio de la forma en el arte se ve como disposición sobre el medio artístico, y desde la perspectiva de la estética de la recepción como orientación hacia la sensibilización de los receptores. Este proceso es unitario, es decir, "(...) los medios artísticos se convierten en medios artísticos en la medida en que la categoría de contenido va a menos"⁶⁴.

⁶³Ibid., p. 58.

⁶⁴Ibid., pp. 58-59.

A la luz de estos antecedentes, la afirmación de Adorno⁶⁵ -"la clave de todo contenido del arte reside en su técnica"⁶⁶- se hace comprensible. Sin embargo, según Bürger, esta formulación sólo es posible porque en los últimos cien años, "(...) la relación entre el momento formal (técnico) y el momento del contenido (afirmaciones) de la obra se ha modificado, y la forma se ha vuelto predominante"⁶⁷; de ahí que ésta no tenga validez para épocas anteriores, como pretendía Adorno.

La segunda tesis de Bürger tiene su base epistemológica en la distinción que hace Marx entre crítica inmanente al sistema y autocrítica⁶⁸. Sólo en el instante en que el arte llega a una posición de autocrítica es posible el estudio del proceso completo -"comprensión objetiva"- de épocas anteriores dentro del desarrollo artístico.

⁶⁵T. W. Adorno, "Ensayo sobre Wagner", en Bürger, op. cit., p. 59.

⁶⁶En el desarrollo de este trabajo nos vamos a referir in extenso al concepto de técnica utilizado por Benjamin para describir el desarrollo del arte.

⁶⁷Bürger, op. cit., p. 59.

⁶⁸"Marx distingue la autocrítica de otro tipo de crítica cuyo ejemplo pudiera ser 'la crítica que ejerce el cristianismo contra el paganismo, o el protestantismo contra el catolicismo' (...). Nos referiremos a esta crítica como crítica inmanente al sistema. Su particularidad consiste en que funciona en el seno de una institución social. En el ejemplo de Marx, la crítica inmanente al sistema en el seno de la institución religión es la crítica a determinadas concepciones religiosas en nombre de otra. En contraste, la autocrítica supone una distancia de las concepciones religiosas enfrentadas entre sí. Pero esta distancia es el fruto de una crítica radical, la crítica a la propia institución religión" (Ibid., p. 61).

Desde este punto de vista, Bürger afirma que sólo "(...) con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica"⁶⁹. Ya no se trata de criticar las tendencias artísticas anteriores, sino que la crítica va dirigida contra la institución arte dentro de la sociedad burguesa⁷⁰. Por lo tanto, dos serán los objetivos de la protesta vanguardista: el aparato de distribución y el status del arte dentro de esa sociedad, que aparece dado por el concepto de autonomía y carencia de función social, o bien función social legitimadora del *status quo*.

Sobre estas bases se asienta el proyecto de las vanguardias históricas, y obtiene su formulación en la pretensión de reinsertar el arte en la praxis vital.

Antes de continuar, es necesario referirse al concepto de autonomía⁷¹. Esta es la forma de funcionamiento de la institución arte dentro de la sociedad burguesa. El status de autonomía no es producto de un elemento fortuito, sino que, por el contrario, es el **fruto precario** del desarrollo de la sociedad en su conjunto. El arte tiende generalmente a vivir dentro de la sociedad burguesa de "(...) la tensión entre marcos institucionales (liberación del arte de la pretensión

⁶⁹Ibid., p. 62.

⁷⁰Este concepto guarda relación con el aparato de producción y distribución del arte, así como también con las ideas epocales que lo dominan, determinando su recepción.

⁷¹Su singularidad está en que describe algo real (la desaparición del arte como ámbito particular de la actividad humana, vinculada a la praxis vital), pero es incapaz de dar cuenta de su relatividad social (exhibe y oculta, al mismo tiempo, un real desarrollo histórico).

de aplicación social) y posibles contenidos políticos de las obras concretas"⁷². Así, la historia del arte en la sociedad burguesa es comprensible sólo como la superación de la divergencia entre la institución y el contenido:

"El arte sólo se establece como autónomo en la medida en que con el surgimiento de la sociedad burguesa el sistema económico y el político se desligan del cultural, y las imágenes tradicionales del mundo, infiltradas por la ideología básica del intercambio justo, separan a las artes del contexto de las prácticas rituales"(J. Habermas)⁷³

El carácter contradictorio y la complejidad del concepto de autonomía, al que no nos referimos porque en el texto de Bürger se ensayan diferentes explicaciones materialistas⁷⁴, aparecen superados en la tipología histórica que propone el autor. Así, tres serán los elementos analizados en los distintos momentos históricos: finalidad, producción y recepción. Asimismo, conviene destacar la falta de simultaneidad dentro del desarrollo de las categorías particulares:

- 1) El arte sacro es objeto de culto. Es parte de la institución social de la religión. Se produce en forma artesano-colectiva y también es recibido colectivamente (por ejemplo, el arte de la alta Edad Media).

⁷²Bürger, op. cit., p. 66.

⁷³En Bürger, op. cit., p. 65.

⁷⁴El propone una hipótesis: "Tal vez, la separación de lo estético de la praxis vital se observa mejor en el desarrollo de los conceptos estéticos, por lo cual la unión del arte a la ciencia, emprendida durante el renacimiento, sería interpretada como una primera fase en su emancipación de lo ritual. En la liberación del arte de su unión inmediata a lo sagrado estaría, tal vez, la clave de aquel proceso secular y, como tal, difícil de captar analíticamente, al que llamamos el devenir autónomo del arte" (Ibid., p. 92).

- 2) El arte cortesano es en sí mismo objeto de representación, destaca la gloria del príncipe y es el autorretrato de esa sociedad. Aquí, la separación de lo sagrado es un primer momento hacia la liberación del arte. Ahora el artista produce como individuo y toma conciencia de la singularidad de su quehacer. Sin embargo, la recepción continúa siendo colectiva, aunque la finalidad de ésta ya no es sagrada, sino social.
- 3) El arte burgués cumple con la función de la representación en la medida en que la burguesía acepta el concepto de valor de la nobleza; se objetiva artísticamente la autocomprensión de la propia clase. La producción y la recepción se realizan de manera individual: (el antecedente histórico del modo de producción individual surge ya con los mecenazgos de la corte) el género literario que corresponde a esta forma de recepción es la novela. "La separación de la praxis vital, que ha sido siempre el modo de función del arte en la sociedad burguesa se transforma ahora en su contenido"⁷⁹.

El carácter del arte dentro de la sociedad burguesa es doble. Bürger, basándose en la distinción propuesta por Marcuse sobre el funcionamiento del arte en esa sociedad, dice que éste está escindido de la praxis vital, y dentro de

⁷⁹Ibid., p. 101. El esteticismo entiende la praxis vital como la racionalidad de los fines del mundo cotidiano burgués; de ahí que no lo represente. La vanguardia compartirá la crítica enarbolada por éste, de ahí que, entonces, busque organizar a partir del arte una nueva praxis vital y no, como podría pensarse, reinsertarlo en la que ya existía.

él encuentran acogida todas las necesidades que no pueden ser satisfechas en la vida diaria, ámbito que se encuentra gobernado por el principio de la competencia. El arte mantiene valores como **humanidad, amistad, verdad y solidaridad**, que han sido violentamente relegados a zonas exteriores de la vida real. El papel realizado por el arte en la sociedad burguesa es contradictorio, ya que, por un lado, protesta contra un presente deteriorado creando un orden mejor en la ficción, y, por otro, libera la presión que ejercen los agentes sociales que buscan su transformación:

"El doble carácter del arte en la sociedad burguesa consiste en que su distancia relativa a los procesos sociales de producción y reproducción contiene tanto un momento de libertad como un momento de falta de compromiso, de falta de consecuencia"⁷⁶.

En consecuencia, esta contradicción será heredada por los movimientos históricos de vanguardia, ya que "desde su aparición hemos reparado en la falsa anulación de la distancia entre el arte y la vida producida por la industria de la cultura"⁷⁷.

A continuación, el autor aplicará los tres elementos usados anteriormente (finalidad, producción y recepción) a las corrientes vanguardistas que eclosionaron en los primeros años del siglo XX. Desde ya es necesario distinguir obra

⁷⁶Ibid., p. 104.

⁷⁷Ibid., p. 105. La literatura de evasión y la estética de la mercancía hacen que el proyecto de la vanguardia haya fracasado, según él. Vid. el problema de la crisis del cine en A. Hauser, Historia social de la literatura y el arte, vol. III. Barcelona, Ed. Labor, 1983.

vanguardista de manifestación vanguardista⁷⁹. Esto le permite al autor incluir, por ejemplo, al dadaísmo dentro de estas corrientes históricas; y no así al cubismo, pues éste no perseguía el mismo objetivo que los demás -reinsertar el arte dentro de la praxis vital-, pero sí cuestionaba el sistema de representación de la perspectiva central, vigente desde el Renacimiento; es sólo desde este punto de vista que el cubismo puede ser asimilado a los movimientos artísticos del siglo XX, según Bürger.

Como vimos, el esteticismo manifestaba una falta de función social. Los vanguardistas no crean obras de importancia social para combatirlo, sino que buscan reimplantar el arte dentro de la vida social. Esta posición, sin embargo, no permite la distinción de una finalidad:

*Cuando arte y praxis forman una unidad, cuando la praxis es estética y el arte práctico, ya no se puede reconocer una finalidad del arte, simplemente porque ya no rige la separación de los dos ámbitos (el arte y la praxis vital) que requiere el concepto de finalidad⁷⁹

La vanguardia no acepta el concepto de producción individual, aunque tampoco propone una creación colectiva. Lo que sucede es que estos movimientos niegan totalmente la vigencia y operatividad de los conceptos de producción y recepción:

*La superación de la oposición entre productores y receptores pertenece a la lógica de la intención vanguardista del arte como un ámbito separado de la praxis vital (...). En esa exigencia ya no cuentan el productor y el receptor, conceptos que han perdido su sentido. Ya no hay productores y receptores, sólo queda la poesía como instrumento para dominar la vida⁸⁰.

⁷⁹Bürger considera que los ready_mades de Duchamp no pertenecen a la categoría de obra vanguardista, sino que son manifestaciones. Su provocación reside en el contraste logrado entre un objeto en serie y la firma y exposición de éste. Sin embargo, cuando estas manifestaciones empiezan a ser incorporadas en la esfera del arte pierden su elemento provocativo.

⁷⁹Ibid., p. 106.

⁸⁰Ibid., p. 108.

Con todos los antecedentes recopilados hasta ahora, parece necesario preguntarse por la problemática que plantea la categoría de obra en las manifestaciones vanguardistas. Bürger responderá atrayendo la categoría general de obra, estableciendo una distinción entre ese concepto y un determinado uso histórico del mismo. Tradicionalmente, la obra ha sido entendida como una unidad entre generalidades y particularidades, es decir, la unidad de las partes y un todo. Sin muchas explicaciones plantea una distinción que, creemos, dificulta su validez. Nos referimos a "obras de arte orgánicas" (simbólicas) e "inorgánicas" (alegóricas)¹. En la primera, la unidad está dada por una falta de mediación; en la segunda, por el contrario, existe mediación. En ésta se encuentran las manifestaciones de la vanguardia -Bürger continúa llamándolas obras, ¿por qué?-. Estas no se oponen a la unidad en general (aunque eso intentaron los dadaístas), sino a un determinado tipo: "(...) la conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas"². Esta oposición trae consigo una crítica bastante más amplia que las que habían surgido hasta entonces, pues ahora se critica la esencia de la obra de arte tal como se había ido estableciendo desde el renacimiento, es decir, como creación individual de obras singulares. Se desplaza la perspectiva utilizada hasta ese momento ya que la provocación pasa a ocupar el status de la obra. Sin embargo, la proclama vanguardista se irá perdiendo, para ceder nuevamente un lugar a la institución arte y a la categoría de obra. No hay

¹Vid. a este respecto Umberto Eco, Obra abierta. Barcelona, Ed. Planeta-Agostini, 1984.

²Ibid., p. 112.

que ver en los programas neovanguardistas una crítica acerba a la institución arte y a esta categoría, ya que no es más que la institucionalización de "la vanguardia como arte".

La determinación del concepto que agrupa las visiones de la vanguardia con respecto a la nueva categoría de obra, por llamarla de alguna manera, aparece dado en lo nuevo:

"Adorno hace de lo nuevo la categoría del arte moderno, de la renovación de los temas, motivos y procedimientos artísticos establecidos por el desarrollo del arte desde la admisión de lo moderno"³.

Es la radicalidad de su ruptura lo que hace que este elemento aparezca negando la tradición del arte en su totalidad. Por lo tanto, el surgimiento de los movimientos históricos de vanguardia debe ser considerado el primer estadio del desarrollo del arte moderno⁴. Sin embargo la ruptura provocada por la vanguardia, que lleva una modificación de los sistemas de representación, no es el objetivo principal de esta corriente, sino la superación de la institución arte en general:

"Se trata, desde luego, de hacer algo nuevo, sólo que este algo nuevo se distingue cualitativamente tanto de la transformación de los procedimientos artísticos como de la transformación de los sistemas de representación. [Así] el contenido de lo nuevo no es falso, pero sí general e inespecífico, para la radicalidad de la ruptura de la tradición a la que debe referirse. Y apenas sirve, tampoco, como categoría para la descripción de obras de vanguardia, no sólo por ser general e inespecífico, sino incluso porque no ofrece la posibilidad de distinguir entre la moda (cualquiera) y la innovación históricamente necesaria"⁵.

³Ibid., p. 118.

⁴Nos inclinamos a pensar que la verdadera ruptura se empieza a gestar ya con el postimpresionismo, en plástica y el simbolismo, en literatura. Más adelante abordaremos, desde otra perspectiva, este problema.

⁵Bürger, op. cit., p. 123.

Debido a la inoperancia de la categoría de lo nuevo, Bürger utilizará el concepto de alegoría formulado por Benjamin para la literatura barroca como elemento explicador de "las obras de arte inorgánicas", propias del arte de vanguardia. El empleo de este concepto no es un resultado de las afinidades histórico-sociales entre ambas épocas, sino en la coincidencia en el desarrollo de los objetos, ya que también en el barroco se partía de la interpretación del pasado inmediato.

De la descomposición del concepto de alegoría se obtiene el siguiente esquema:

- 1) Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico(...)
- 2) Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos(...)
- 3) Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía⁶⁶. 'Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad. (...) el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico (...)'
- 4) [Refiriéndose a la recepción, Benjamin dice] la alegoría, cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia: 'en la alegoría [reside] la facies hippocratica [o sea, el aspecto fúnebre] de la historia como primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista'⁶⁷.

⁶⁶Benjamin llama melancolía a una fijación en lo singular que está destinada al fracaso, ya que "(...) no responde a ningún concepto general de la formación de la realidad. La devoción por cada singularidad es desesperada, porque implica la consciencia de que la realidad se escapa como algo que está en continua formación"(Bürger, op. cit., p. 134). Lo que él hace es interpretar un procedimiento y no sólo describirlo. De ahí que esa interpretación no logre calzar con el arte de vanguardia, pues se le asignaría al procedimiento un significado determinado, dejando de lado la posibilidad de aplicación futura, según Bürger.

⁶⁷Ibid., pp. 131-132.

En resumen, este concepto incluye dos ideas de la producción de lo estético: una es parte del tratamiento del material ("separación de las partes de su contexto") y otra de la constitución de la obra ("ajuste de fragmentos y fijación de sentido), y una interpretación de los procesos de producción y recepción ("melancolía en los productores, visión pesimista de la historia en los receptores"). De ahí que a Bürger le parezca apropiado para describir las características de las obras de vanguardia.

A partir de la comparación de los procedimientos usados, tanto en las obras orgánicas -a las que el autor llama clasicistas- como en las inorgánicas, se establecerá una distinción importante: en las primeras el creador manejará su material como una totalidad, y en las segundas, la obra será producto de un **montaje**⁸⁸ sobre fragmentos. Así, la obra de arte orgánica ocultará su artificio, mientras que la inorgánica se ofrece como artefacto; una pretende una impresión global, o sea, sus momentos concretos sólo tienen sentido como expresión de totalidad; y la otra exhibe un alto grado de independencia en sus partes o momentos. Por lo tanto, en la obra de vanguardia sólo se puede hablar en sentido restringido de "totalidad de la obra", es decir, como la suma de la totalidad de posibles sentidos.

Históricamente es el cubismo el primero en utilizar el montaje como principio artístico, no como principio técnico, -como en el cine-. Con la utilización de éste los

⁸⁸Con este concepto se obtienen grandes resultados en el análisis de las obras de vanguardia. Más adelante, veremos cómo lo usa Hauser para describirlas.

pintores cubistas quiebran la perspectiva central⁸⁹ en la representación plástica e instauran, en cambio, la perspectiva simultánea⁹⁰. Al hacerlo, ellos buscan destruir una representación de la realidad que le parece extraña (obras orgánicas), pero no a través de una crítica al arte en general, sino mediante la creación de objetos que superen los criterios tradicionales: incorporar fragmentos de la realidad, que no han sido elaborados por el artista, con el objetivo de destruir la unidad de la obra, como producto final de la subjetividad de él. Se violenta, así, la función mimética del arte:

"La obra de arte se transforma esencialmente al admitir en su seno fragmentos de realidad. Ya no se trata sólo de la recurrencia del artista a la creación de cuadros completos; también los cuadros mismos alcanzan un status distinto, pues una parte de ellos ya no mantiene con la realidad las relaciones que caracterizan a las obras de arte orgánicas: no remiten como signo a la realidad, sino que son realidad"⁹¹.

De igual forma hay que entender los textos automáticos de los surrealistas, es decir, como productos de un montaje. Estos, a primera vista, se caracterizan por la destrucción de las relaciones de sentido; sin embargo, también pueden ser interpretados a partir de su procedimiento constitutivo: los sucesos, ahora, están vinculados de otra manera, "todos se desprenden del mismo modelo estructural"; relación que correspondería, según la clasificación estructuralista, a un vínculo paradigmático. Lo importante, ahora, no son los sucesos en su singularidad, sino el principio constructivo que se encuentra en la base de la serie de acontecimientos.

⁸⁹No necesariamente, ya que puede haber montaje y conservación de la perspectividad. A su vez, Kandinsky, que no hace montajes de materiales, no utiliza la perspectiva central.

⁹⁰Nikos Stangos, Conceptos de arte moderno, Barcelona, Ed. Alianza, 1986.

⁹¹Bürger, op. cit., p. 142.

Esto es lo que constituye el carácter enigmático de la obra vanguardista, pues el receptor debe renunciar ahora a captar el sentido a través de las relaciones entre las partes y el todo, como hacía ante la obra orgánica, y dirigir su atención e interés a los principios constitutivos de ella, ya que en éstos estará la clave de dicho carácter. Por lo tanto, dice Bürger que la obra de vanguardia detona en el receptor una ruptura análoga al carácter destructor de la creación (la inorganicidad); reacción que se obtiene mediante el shock⁹² en el receptor, que no es más que un llamado de atención sobre la inconveniencia de seguir operando con el modo de recepción formado en las obras de arte orgánicas. Con él, se plantea un estímulo que busca una modificación de conducta en el destinatario; "(...) es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores"⁹³.

1.5 El arte romántico desde una perspectiva histórico-cultural

La principal crítica que tenemos que hacerle a la tesis de Bürger está enunciada por Helio Piñón⁹⁴:

"La renuncia por parte del Estado burgués al arte como instrumento fundamental para expresar sus valores y configurar las conciencias de los ciudadanos es un hecho objetivo, que modifica las condiciones de producción del arte respecto a una sociedad cortesana o medieval. Pero de tal situación no se desprende

⁹²En la evaluación hecha por el autor sobre los efectos que produjo el procedimiento del shock en las obras de arte vanguardistas, se insinúa que éste vino a reforzar las actitudes vigentes -recepción formada en la organicidad de la obra- y fue incapaz de mantener en el tiempo un efecto similar al inicial.

⁹³Bürger, op. cit., p. 146.

⁹⁴En el prólogo al texto de Bürger, op. cit., p. 5 - 30.

necesariamente que el arte se desinteresara por los principios políticos y morales, instalándose en una especie de limbo estético únicamente adornado por las facultades más perversas del espíritu. La disfuncionalidad del arte en la sociedad burguesa y la emergencia de la subjetividad como paradigma de la creación artística, provocan un desfase entre la necesidad social de forma y la capacidad individual para producirla; ello ha conducido, en ocasiones, a que la ensoñación y el solipsismo hayan establecido el marco crítico del artista. No obstante, el uso de la condición de autonomía del arte en el estado moderno (...) no ha sido siempre, ni fundamentalmente, así. La beligerancia simbólica, y por tanto ideológica, en que se funda el eclecticismo del siglo XIX muestra hasta qué punto la condición que el Romanticismo inaugura, estimula el compromiso crítico del arte, entendido como adhesión o rechazo de realidades sociales con sentidos políticos y morales diversos"⁹⁵

Este argumento es clave para comprender que Bürger parte de una definición axiomática de vanguardia⁹⁶ (crítica de la autonomía), donde "(...) de la autonomía como condición social se desprende que el arte está desvinculado de la vida práctica, de modo que de una asunción ideológica se deriva inmediatamente una situación fáctica"⁹⁷.

Después de esta precisión, revisemos el contenido del arte romántico desde el punto de vista histórico-cultural. El pensamiento filosófico, político y literario de la Europa del siglo XIX se encontraba animado por una tendencia revolucionaria de fondo. Después del triunfo de las ideas y sentimientos que inspiraron la Revolución francesa, la sociedad europea estaba preparada para impulsar acciones por la libertad. Así, los ideales liberales, anarquistas y socialistas, que se empiezan a gestar alrededor de 1818, buscarán su concreción en las barricadas del cuarenta y ocho.

⁹⁵Ibid, p. 24

⁹⁶La diferencia entre los axiomas y los teoremas es que los primeros son enunciados primitivos, o postulados, aceptados como verdaderos sin perder su validez; los segundos son enunciados cuya validez se somete a prueba.

⁹⁷Ibid; p. 24.

Los intelectuales reparan en el hecho de que las fuerzas populares se transforman, ahora, en el elemento decisivo de la historia. Las condiciones esenciales del arte serán la claridad, la evidencia y el compromiso.

No es extraño advertir, entonces, que el problema central de este período sea la representación de la realidad:

"En todos los campos la realidad apremia, irrumpe y decide. Las instancias de la libertad son instancias reales, concretas y definidas: sociales, políticas y culturales. Y tales instancias son interdependientes e inconcebibles por separado"⁹⁸.

Según Mario de Micheli, el rechazo del romanticismo de cuño subjetivo es total e ineludible. Frente a éste, se alza la objetividad de las tendencias revolucionarias que tienen por agente a las fuerzas burguesas y populares⁹⁹. Sólo un romanticismo de fondo realista y ajeno a la expresión subjetiva podía abrirse paso en la corriente epocal, pues la realidad histórica se transforma, en estos momentos, en el contenido de la obra de arte. De Sanctis, crítico de la estética de Hegel, postula que el arte es "una representación objetiva de la realidad, una expresión no deformada de la misma"¹⁰⁰. Estas ideas ya eran parte del imaginario de la sociedad europea de esos años, e incluso serán la base del naturalismo de Zola. Dentro de esta perspectiva, el hombre se encontraba en el centro de esta nueva estética. En la confluencia de distintos factores (difusión del espíritu de

⁹⁸De Micheli, Mario, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Ed. Alianza, 1983, p. 16.

⁹⁹Incluso Goethe llega a declarar que "(...) todas las épocas en retroceso y disolución son subjetivas, mientras que todas las épocas progresivas tienen una dirección objetiva". En: De Micheli, op. cit., p. 17.

¹⁰⁰Ibid, op. cit., 18.

la ciencia, progreso de la técnica, nacimiento de doctrinas políticas nuevas, etc.) hallamos la vinculación del realismo con todos los aspectos de la vida.

Una vez más, París es la capital de las artes y de las revoluciones. A él se dirigen exiliados políticos, refugiados, poetas y artistas revolucionarios que buscan renovar y crear un arte nuevo. Este es el centro desde donde se divulgarán las nuevas ideas. Interesa destacar este hecho, ya que algunos años más tarde también será París la capital de la cultura occidental.

Como hemos sostenido, 1848 es el punto cúlmine de la unidad espiritual y cultural del siglo XIX. Ya desde el principio, el movimiento revolucionario presentaba contradicciones y ambigüedades. El primer signo de la crisis, sin embargo, lo encontramos alrededor de la década del cincuenta con el fin de las revoluciones europeas. Pero es con la comuna de París (1871) cuando la crisis se consuma, ya que aquella representa el último intento de los intelectuales y artistas por involucrarse activamente en la realidad social y política.

Por otro lado, Bürger relega a posiciones marginales, a autores que hicieron evidente, antes y después del fracaso de la Comuna, la crisis del arte y la cultura. Son muchos¹⁰¹ los que ven en Van Gogh, Strindberg, Ibsen, Munch, Ensor a los precursores del expresionismo; a Rimbaud y Lautréamont del surrealismo; y a Cézanne del cubismo.

¹⁰¹Entre ellos Hauser y De Micheli.

En el momento en que la burguesía se da cuenta que la lucha que ella animó se vuelve en su contra y, con ello, el poder conquistado se debilita, nace el arte oficial burgués¹⁰². Sin embargo, no por esto podemos considerar que el arte en la sociedad burguesa fue, desde el comienzo, un arte autónomo y carente de función social.

El arte oficial, ahora, busca el enmascaramiento de la verdad y, para ello, adopta un marcado carácter "antirrealista" o "pseudorealista". Situación que lleva a los artistas a rechazar totalmente el mundo burgués. Se produce, entonces, lo que De Micheli ha denominado "la fuga de la civilización"; fuga que no es emprendida colectivamente, sino individualmente. "La poética de la acción se transformará con bastante frecuencia en práctica de la evasión"¹⁰³. Transformarse en salvajes es la condición necesaria para evadirse de una sociedad, unas costumbres y una moral asfixiantes. Hay dos casos paradigmáticos que ilustran esta situación: Rimbaud renuncia a la poesía, a los diecinueve años, y viaja a Africa para transformarse en mercader; Gauguin emprende un viaje, primero a Bretaña, en busca de la espiritualidad popular, y luego a Tahiti, donde intenta actualizar, a través de su pintura, el mito del buen

¹⁰²En este punto, remitimos al lector a los trabajos de Benjamin (Iluminaciones I, Madrid, 1988; en especial "El París del segundo Imperio en Baudelaire" y "París, capital del siglo XIX") y de Berman (Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1988; en especial a "Baudelaire: el modernismo en la calle").

¹⁰³De Micheli, op. cit., 51.

salvaje¹⁰⁴. Estos y otros artistas concibirán este mito y, en general, lo primitivo como el componente esencial del viaje simultáneo al interior de sí mismos, con el objeto de recuperarse como hombres dentro de una sociedad que lo impide.

Por otra parte, muchos han querido ver en el desarraigo de estos artistas un síntoma del decadentismo. No es así, aunque en ocasiones se lo asocie al espíritu de las vanguardias históricas. El decadentismo exhibe:

"(...) una actitud de aquiescencia; le falta aquel vivo sentido de la ruptura histórica (...) hay en él una extenuación espiritual más que una insurgencia. En general, el decadentismo lleva a sus últimas consecuencias el espíritu anti-ilustración de gran parte del romanticismo, ese mismo espíritu que ya había sido como la reacción al proceso revolucionario en marcha (...) si en el decadentismo se pueden hallar elementos polémicos antiburgueses, suelen ser elementos que se remontan a la nostalgia de un estado prerrevolucionario, al gusto por una civilización desaparecida o que está a punto de desaparecer, y, por tanto, el gozo macabro por lo que revela en sí los signos fatales de la muerte"¹⁰⁵.

Los elementos de la poética decadentista eran el espiritualismo, el misticismo erótico, el simbolismo, la crueldad y la oposición a la opaca **normalidad** burguesa. Dentro de la galería decadentista se repetían una y otra vez estos elementos. Autores como Stefan George en Alemania, Swinburne y Wilde en Inglaterra, Sologub y Zineidia Gippius en Rusia; pintores como Félicieu Rops o los prerrafaelistas Rossetti, Hugues o Millais presentaban los mismos temas y motivos. De Micheli presenta un hecho curioso: la filiación

¹⁰⁴De Micheli dice que este mito no es un factor que busque modificar la sociedad y entregarle un basamento natural. Para estos artistas, la sociedad ya está irremediablemente perdida y el mito representa sólo una manera de evasión de aquella. Por otro lado, el erotismo -particularmente en las obras de Gauguin- adquiere una dimensión cósmica y es el vínculo fundamental con lo natural.

¹⁰⁵De Micheli, op. cit., pp. 56 - 57.

decadentista del exponente máximo del futurismo italiano, Marinetti.

Si bien es cierto que el decadentismo utilizó el exotismo como motivo literario y plástico, no por ello debemos pensar que fue la única tendencia que lo explotó. Frente a un exotismo que negaba nostálgicamente épocas pasadas, apareció otro, de signo activo, que se transformó, con el paso del tiempo, en uno de los antecedentes más importantes de la vanguardia, ya que incluso llegó a cuestionar la tradición figurativa del arte occidental:

"En esta actitud polémica, vinculada a específicas condiciones históricas, y nada más que en esto, hunden sus raíces las investigaciones poéticas de la auténtica vanguardia, la aspiración a un estado de pureza y la voluntad de hallar un lenguaje virgen al margen de la tradición contaminada y convertida en bajo patrimonio del arte oficial"¹⁰⁶.

Así se explica la gran proliferación de artistas ingenuos a fines del siglo XIX y a comienzos del XX. Con Rousseau a la cabeza, estos artistas exhibieron en sus obras libertad, espontaneidad, sinceridad y pureza, desencadenando, al mismo tiempo, una abierta oposición a los dictámenes de la "Academia". Además, ellos llevaron al paroxismo la poética de la evasión, pues valoraron exageradamente el dibujo infantil y la actividad poética y plástica de los alienados. Por ello, no resulta extraño encontrar palabras de admiración de parte de Breton en su manifiesto (1924)¹⁰⁷ cuando se refiere a la infancia, ya que ésta representa, para él, el imperio de la imaginación; asimismo, los locos son considerados víctimas de

¹⁰⁶Ibid, p. 64.

¹⁰⁷Breton, A., Manifiestos del surrealismo, Barcelona, Ed. Labor, 1980.

la imaginación: "Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas".

Al mismo tiempo que se valorizaba lo ingenuo, el gusto de los artistas se desplazaba de lo clásico, el arte griego o renacentista, a lo "bárbaro", lo primitivo. Aún cuando los motivos y objetivos de esta elección no siempre fueron homogéneos, sino ambiguos y contradictorios, la mayoría de ellos nacían bajo un signo común: la oposición al arte oficial y la necesidad de evasión. La mayor influencia la proporcionó la escultura negra. Para el cubismo ésta representó, ante todo, una lección formal, pues de la fuerza de síntesis que exhibían máscaras y esculturas, ellos dedujeron la predominancia de una estructura sólida y decidida. Para el expresionismo, en cambio, la escultura negra representaba valores más profundos:

"Lo que emanaba de aquellas esculturas, el terror de la naturaleza, la amenaza incesante de las fiebres, de los vientos, de los ríos en marcha a través de las selvas, la primitiva tristeza de la muerte, impresionaba de modo especial a los expresionistas (...). Parecía como si los artistas negros hubieran conseguido hacer aflorar en sus obras aquel sentimiento trágico de la existencia que ellos también querían expresar"¹⁰⁸.

Apollinaire y Tzara intentaron develar el significado de estas esculturas. Hecho que prueba el interés por contrastar la experiencia europea con la cosmovisión primitiva.

Todos estos elementos serán la base de la rebelión de los artistas de vanguardia, ya no de manera aislada e individual como hemos visto hasta ahora, sino en forma de movimientos agresivos, lúdicos e irrespetuosos de las tradiciones morales y artísticas.

¹⁰⁸De Micheli, op. cit., p. 68.

1.6 Las vanguardias: dos caminos distintos frente a un problema común

Mario de Micheli dice que los movimientos de vanguardia del siglo XX exhiben dos recorridos distintos frente a la misma encrucijada:

"Desde los últimos treinta años del pasado siglo hasta comienzos del nuevo, el positivismo pareció ser el antídoto general contra la crisis que se había producido en el cuerpo social de Europa. Los congresos científicos, el vasto impulso industrial, las grandes exposiciones universales, las grandes perforaciones de túneles y canales y las exploraciones eran otras banderas ondeantes al viento impetuoso del Progreso. La conquista de la felicidad por medio de la técnica pareció de ese modo ser el *slogan* más seguro para difundir en los malos humores de los pueblos la euforia de una perspectiva de paz y bienestar. Ciertamente, la filosofía del progreso ya no tenía el significado de antaño, ya no poseía el contenido enérgico y realista que habían sabido darle pensadores como Hobbes, Locke, Helvétius y d' Holbach; un contenido no carente de ilusiones y, sin embargo, vivamente crítico en el seno del movimiento histórico revolucionario de la burguesía. Pero, precisamente por eso, ahora se había transformado en una filosofía 'conveniente'"¹⁰⁹

El credo positivista, sin embargo, no logró ocultar las contradicciones que existían en la sociedad europea y que llevarían al gran desastre de la Primera Guerra Mundial. Es así como una de las corrientes de la vanguardia (expresionismo, dadaísmo y surrealismo) se levantó enérgicamente contra el científicismo positivista y el hedonismo sensiblero postulado por algunos impresionistas, al mismo tiempo que rechazó "(...) el progresivo alejamiento del impresionismo de su matriz realista y, por el contrario, su progresiva, aunque lenta, adhesión a la 'sustancia' de la ilusión positivista"¹¹⁰. Esto es lo que constituye la base de la polémica instalada por la corriente figurativa del arte

¹⁰⁹Ibid., p. 71.

¹¹⁰Ibid., p. 73.

contemporáneo, que incluye, por cierto, a los movimientos antes señalados. Se trata, en resumen, de una lucha abierta y frontal contra la descomposición de la sociedad que camina inexorablemente a su fin; es un arte de oposición.

La corriente abstracta o no figurativa (futurismo, cubismo y abstraccionismo), en cambio, buscó profundizar el cientificismo positivista reclamando, eso sí, el establecimiento de una verdad científica superior: "No se trataba, pues, del registro puro y simple de los datos visivos [en su crítica del impresionismo], sino de su organización en una síntesis intelectual que, al efectuar una selección, destácase los datos esenciales"¹¹¹.

1.7 La reproductividad técnica de la obra de arte

En el desarrollo de este trabajo se ha señalado más de una vez a Walter Benjamin como uno de los grandes intérpretes del arte contemporáneo. A continuación se hará un resumen de "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica"¹¹² por constituir este artículo una síntesis adecuada de su pensamiento estético.

Toda obra de arte ha sido siempre susceptible de reproducción. Sin embargo, lo que constituye un hecho nuevo, y que además se impone intermitente en la historia, es su reproducción técnica. En la antigüedad los griegos sólo

¹¹¹Ibid., p. 197.

¹¹²En Discursos interrumpidos I, Buenos Aires, Ed. Taurus, 1986.

conocían dos procedimientos de reproducción técnica: fundir y acuñar. De ahí que los bronce, las terracotas y las monedas eran las únicas obras artísticas que se pudieron reproducir en masa. Posteriormente, la xilografía permitió que por primera vez se reprodujese técnicamente el dibujo, antes que a través de la imprenta se hiciese lo mismo con la escritura. Durante la edad media se agregan a la xilografía el grabado en cobre y el aguafuerte y, después, la litografía a comienzos del siglo XIX.

Para Benjamin, es con la litografía, y no con la imprenta como podría pensarse, que la reproducción técnica alcanza un punto sustancialmente nuevo, pues por primera vez el arte gráfico, especialmente el dibujo, es capaz de ilustrar la vida cotidiana; hecho que hace que la litografía empiece a acompañar a la imprenta. Pero el auge de la litografía dura bastante poco ya que ésta es reemplazada prontamente por la fotografía:

"(...) el ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir a paso con la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija las imágenes con la misma velocidad con la que el actor habla. En la litografía se escondía virtualmente el período ilustrado y en la fotografía el cine sonoro"¹¹³.

Por lo tanto, hacia 1900 la reproducción técnica había alcanzado un punto en el que no sólo empezaba a convertir en tema propio la herencia de las obras de arte, sino que también conquistaba un sitio entre los procedimientos artísticos.

¹¹³Ibid., p. 20-21.

El hecho que la obra de arte puede ser reproducida técnicamente atrae un nuevo problema, ya que incluso en la mejor reproducción se percibe la ausencia de algo: el aquí y el ahora de la obra, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra; este concepto constituye su autenticidad. Para Benjamin "la autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde su origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica"¹¹⁴. Desde esta perspectiva, la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición y, al multiplicar las reproducciones, pone en presencia masiva en lugar de su presencia irrepetible. Estos dos procesos provocan una conmoción de lo transmitido, de la tradición. Benjamin agrupa todas estas características en el concepto de aura, pues en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta:

"(...) definiremos esta última como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar) [El desmoronamiento del aura se encuentra determinado por las condiciones sociales]. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que, incluso por el medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible. Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística. La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación"¹¹⁵.

La unicidad -el aura- de una obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. La originalidad de éste se manifestó primeramente en el culto. Así, las obras artísticas más antiguas nacieron al servicio de un ritual, primero mágico y luego religioso. En síntesis, "el valor único de la auténtica obra de arte artística se

¹¹⁴Ibid., p. 22.

¹¹⁵Ibid., pp. 24-25.

funda en el ritual en que tuvo su primer y original valor útil"¹¹⁴. El advenimiento del renacimiento trajo consigo la primera gran crisis, pues le asignó al arte un sentido profano. Sin embargo, el primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario fue la fotografía, ya que emancipa la obra artística de una existencia parasitaria en un ritual, y la convierte en reproducción de una obra artística dispuesta a ser reproducida:

"(...) de la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno. Pero en el mismo instante en que la norma de autenticidad fracasa en la producción artística, se transforma la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política"¹¹⁷.

Son dos los acentos que destacan en la recepción de las obras de arte, según Benjamin: el valor cultural y el valor exhibitivo. El primero de ellos sitúa la obra en un terreno oculto (la contemplación de algún tipo de imágenes religiosas por parte de sacerdotes iniciados, por ejemplo). En la medida en que las obras de arte se separan del ritual, aumentan las situaciones de exhibición. Hoy, el acento está puesto en el valor exhibitivo de la obra artística, lo que hace de ella algo distinto. Así, en la fotografía este último valor reprime por entero el valor cultural. Aunque, sin embargo, este último tiene su refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o muertos.

¹¹⁴Ibid., p. 26.

¹¹⁷Ibid., p. 28.

El caso del cine ilustra acabadamente la primacía del valor exhibitivo de la obra artística y el retroceso del valor cultural. Los actores se enfrentan a una cámara que puede pedir de ellos infinitas repeticiones de escenas hasta que éstas se ajusten a lo esperado. Al mismo tiempo, las escenas son puestas en una secuencia ordenada -montaje- con prescindencia del tiempo real en que éstas ocurren. Todos estos antecedentes le sirven a Benjamin para ilustrar que el cine, como ningún otro arte, refleja claramente la retirada de la existencia aurística de la obra de arte.

Los cambios sustanciales que provoca la reproducción técnica en la obra, al mismo tiempo modifica la relación de la masa con respecto al arte: "(...) cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la frutiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo"¹¹⁰.

Sin embargo, este no es el caso del cine, el arte nuevo por antonomasia, ya que el público -lugar desde donde tradicionalmente se alza la crítica- de éste mantiene la actitud crítica y el goce por una circunstancia específica: las reacciones de cada uno jamás han estado tan condicionadas de antemano por su inmediata masificación. Ilustra este concepto con una comparación:

"Un cuadro ha tenido siempre la aspiración eminente a ser contemplado por uno o por pocos. La contemplación simultánea de cuadros por parte de una gran público, tal y como se generaliza en

¹¹⁰Ibid., p. 44.

el siglo XIX, es un sintoma temprano de la crisis de la pintura, que en modo alguno desató solamente la fotografía, sino que con relativa independencia de ésta fue provocada por la pretensión por parte de la obra de arte de llegar a las masas"¹¹⁷.

El cine además amplía nuestro mundo perceptivo, ya que a través de la cámara somos capaces de experimentar el inconsciente óptico, de la misma manera en que por medio del psicoanálisis damos cuenta del inconsciente pulsional:

"Es corriente que pueda alguien darse cuenta, aunque no sea más que a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero desde luego que nada sabe de su actitud en esa fracción de segundo en que comienzan a alargar el paso. Nos resulta más o menos familiar el gesto que hacemos al coger el encendedor o la cuchara, pero apenas si sabemos algo de lo que ocurre entre la mano y el metal, cuanto menos de sus oscilaciones según los diversos estados de ánimo en que nos encontremos. Y aquí es donde interviene la cámara con sus medios auxiliares, sus subidas y sus bajadas, sus cortes y su capacidad aislativa, sus dilataciones y arregazamientos [sic] de un decurso, sus ampliaciones y disminuciones"¹²⁰

Uno de los objetivos más importantes del arte, dice Benjamin, es el de provocar una demanda cuando todavía no ha llegado la hora de su satisfacción plena. Situación que ejemplifica a través de un breve análisis del impulso dadaísta. Este último intentaba, por medio de la pintura y escritura, producir los efectos que el cine le entrega al público. -De ahí la importancia del cine para categorizar el arte de la vanguardia-. Sin embargo, las demandas parecen haberse alzado por encima de su meta, ya que el dadaísmo sacrifica valores de mercado, que son tan apreciados por el cine, en favor de intenciones más importantes. Los dadaístas le entregaron mayor importancia a la inutilidad de los objetos, para producir la inmersión contemplativa, que a su

¹¹⁷Ibid., p. 45.

¹²⁰Ibid., p. 48.

utilidad mercantil; buscaron alcanzar la inutilidad a través de la destrucción y degradación permanente de su material. Dicho de otra manera, ellos buscan destruir el aura de sus creaciones, ya que con los medios de producción le asignan a la obra el estigma de las reproducciones. La obra de arte se convirtió, así, en un verdadero proyectil que chocaba con todo destinatario y se transformaba en un centro de escándalo que garantizaba una distracción muy vehemente.

A continuación, Benjamin introduce un nuevo concepto para explicar esta situación. Al transformarse en proyectil, la obra de arte favoreció un nuevo tipo de recepción, la táctil; ésta es la que corresponde al cine, es decir, que en el cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador se produce un verdadero choque. El cine, entonces, libera el contenido moral del efecto físico de choque que perseguía el dadaísmo, e instaura, en cambio, la distracción como un tipo de comportamiento social que se opone, a su vez, al recogimiento burgués ante la obra de arte (que tenía como arquetipo teológico la oración, es decir, el instante de soledad con Dios).

En resumen, la recepción que impone el cine es la táctil, que no sucede tanto por la vía de la atención como por la costumbre. La recepción en la dispersión, que se empieza a notar como el común denominador en todos los escenarios del arte y que representa transformaciones importantes en la apercepción, tiene como instrumento de entrenamiento al cine. Este inhibe el valor cultural de dos maneras: lleva al público al lugar de experto, y esta actitud

no necesita atención alguna: "El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa"¹²¹.

1.8 Críticas a Benjamin

Las tesis planteadas por Walter Benjamin a lo largo de su extensa obra, darán lugar a múltiples interpretaciones. En estos momentos, y por la importancia que ellas van a adquirir en el desarrollo de la teoría de la vanguardia, trataremos de esbozar, a lo menos, dos de ellas.

a) En primer lugar, Bürger¹²² acoge las tesis de Benjamin para discutir las. Dice que el modelo histórico planteado por este último deja de lado la emancipación del arte respecto a lo sagrado, operada por la burguesía. Esto podría tener por causa el interés del esteticismo por reconstruir la primitiva función sacra. En este punto está el error de percepción:

"En lugar de incorporarse al ámbito de lo sagrado, el arte se pone en lugar de la religión. La llamada resacralización del arte del esteticismo presupone, entonces, su total emancipación respecto a lo sagrado, y en ningún caso puede ser equiparada con el carácter sagrado del arte medieval"¹²³.

En segundo lugar, al analizar el dadaísmo, Benjamin afirma que en el ensayo de técnicas cinematográficas realizado por este movimiento trae consigo la destrucción sistemática de sus materiales y, con ello, la pérdida del aura de la obra de arte. Para Bürger, esta pérdida no es producto de la transformación de los medios de reproducción,

¹²¹Ibid., p. 55.

¹²²Bürger, op. cit.

¹²³Ibid., p. 73.

sino de los propósitos de los productores del arte. Los dadaístas adquieren el carácter de iniciadores al producir un imperativo que sólo puede ser satisfecho por un medio, el cine:

"(...) la explicación de la transformación en los modos de recepción por medio de la transformación de las técnicas de reproducción tiene un rasgo distinto; ya no puede pretender explicar un suceso histórico, sino, todo lo más, puede servir como hipótesis para la posible generalización de un modo de recepción que los dadaístas fueron los primeros en buscar"¹²⁴.

Supone el autor que Benjamin obtiene su categoría de aura a partir del análisis de las obras de vanguardia, y que, en un segundo momento, éste intenta fundamentarla de manera materialista, traduciendo la tesis marxista según la cual el desarrollo de las fuerzas productivas hace estallar totalmente el ámbito del arte. Sin embargo, la producción artística corresponde a un tipo de producción de mercancías -aún en la sociedad capitalista tardía- dentro del cual los medios de producción material no tienen mucha importancia para la calidad de las obras, aunque tal vez sí "(...) para la probabilidad de la propia difusión y el efecto de éstas".

Finalmente, en la evaluación que hace Bürger de las propuestas del autor de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, se desprende que el mérito de este último consiste en que a través del concepto de aura dio cuenta de la relación existente entre obra y productor, dentro de la "institución arte" regida por el principio de "autonomía". Así, apreció dos hechos fundamentales:

"(...) las obras de arte no influyen sencillamente por sí mismas, sino que su efecto está determinado decisivamente por la institución en la que funcionan; [y] (...), que los modos de

¹²⁴Ibid., p. 74.

recepción hay que fundamentarlos social e históricamente: lo aurático, por ejemplo, en relación con el individuo burgués"¹²⁵.

b) La lectura que hace Subirats del trabajo de Benjamin adquiere, a nuestro juicio, un tono excesivamente apocalíptico. Es verdad que este último planteó, en uno de los primeros ensayos que describían la estética de la vanguardia, que los propios elementos de producción y reproducción del arte portaban los signos de su empobrecimiento (pérdida del aura); caso que ilustró, como sabemos, a través de un breve análisis del impulso dadaísta. También es cierto que por medio de la **estética del shock** (recepción en la dispersión) la experiencia individual se vio empequeñecida. Pero esto no significó el establecimiento de una poética normativa que desconociera el valor de las manifestaciones de la vanguardia.

Subirats parece olvidar el entusiasmo de Benjamin por el surrealismo¹²⁶. Según éste, ese movimiento hizo "(...) saltar desde dentro el ámbito de la creación literaria en cuanto que un círculo de hombres en estrecha unión ha empujado la 'vida literaria' hasta los límites extremos de lo posible"¹²⁷. Respondía, además, al imperativo de superar creativamente la iluminación religiosa a través de una profana¹²⁸; de signo materialista y base antropológica.

¹²⁵Ibid., pp. 76 - 77.

¹²⁶"El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" En: Imaginación y sociedad. Iluminaciones I, Madrid, Ed. Taurus, 1980.

¹²⁷Benjamin, op. cit., p. 44.

¹²⁸Esta nace, según Benjamin, en la rebelión amarga y apasionada de los grandes precursores del surrealismo (Rimbaud, Apollinaire y Lautréamont) en contra del catolicismo.

Los surrealistas poseían un concepto radical de libertad (ausente en Europa desde la época de Bakunin) que se oponía al duro ideal moralista, humanista y liberal vigente hasta ese entonces. De ahí que ellos retomaran el culto del mal "(...) como un aparato romántico de desinfección y aislamiento contra todo dilettantismo moralizante"¹²⁹. El surrealismo transformó la miseria social e individual en nihilismo revolucionario. Buscó atraer las fuerzas de la ebriedad a la revolución, según Benjamin.

Por otro lado, Susan Buck-Morss¹³⁰ dice que lo que realmente fascinó a Benjamin fue la técnica artística del surrealismo:

"El arte surrealista retrataba a los objetos cotidianos en su forma material, existente (...), y sin embargo estos objetos eran al mismo tiempo transformados por el hecho mismo de su presentación como arte, donde aparecían en un collage de extremos remotos y antitéticos. Prototipos de las 'imágenes dialécticas' de Benjamin, las obras de arte surrealista iluminaban la verdad inintencional a través de la yuxtaposición de 'dos realidades distantes' de la cual surgía 'una luz particular (...) la luz de la imagen' [Breton]"¹³¹.

Como sabemos, este método corresponde al de montaje, particularmente atractivo desde el advenimiento del cine. Benjamin lo utilizará para su estudio del París del siglo XIX¹³², ya que para él la experiencia urbana se constituía de **shocks**, de fragmentos de un gran **collage**.

¹²⁹Ibid, p. 55.

¹³⁰Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el instituto de Frankfurt, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1981. La misma visión encontramos en el texto de Ana Arendt, Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Herman Broch; Rosa Luxemburgo, Barcelona, Ed. Anagrama, 1968.

¹³¹Buck Morss, op. cit., p. 255.

¹³²En Poesía y capitalismo. Iluminaciones II, Madrid, Ed. Taurus, 1988.

Asimismo, él utilizó los sueños y la experiencia con drogas (aunque ellas en sí mismas eran incapaces de producir la "iluminación profana", sino a lo más un "curso introductorio") en sus escritos¹³³.

1.9 Las vanguardias: un arte deshumanizado

Ortega y Gasset¹³⁴ representa una de las posiciones más conservadoras en el análisis crítico de las vanguardias históricas. Sin embargo, no debemos olvidar que la obra a la que nos referimos fue publicada por primera vez en 1925, es decir, sólo un año después de la publicación del Primer manifiesto surrealista de André Breton¹³⁵, y no en relación a él, sino del cubismo. Por ello, creemos que el trabajo del filósofo español carece de distancia y perspectiva histórica, ya que en esos años recién se empezaban a consolidar los valores morales y estéticos de la vanguardia. Pero no por esto el trabajo de Ortega es del todo insatisfactorio.

Según Ortega, una de las principales características del "arte joven" es su impopularidad, pues en su funcionamiento

¹³³Remitimos al lector al propio texto de Benjamin, Haschisch, Madrid, Ed. Taurus, 1974 o bien al texto de Buck-Morss antes citado.

¹³⁴Ortega y Gasset, J., La deshumanización del arte, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1960.

¹³⁵El surrealismo representa, a nuestro juicio, una síntesis de los ensayos temáticos y formales del arte de vanguardia. Aún cuando hay diferencias importantes entre las dos grandes corrientes de la vanguardia, pensamos que aquel es el que hegemoniza la función política del nuevo arte. Cfr. "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en: Benjamin, Iluminaciones I, Madrid, Ed. Taurus, 1980.

como poder social, éste establece una distinción entre los que lo entienden y los que no lo hacen. Esto provoca la irritación de la masa, porque después de haber ocupado un lugar central en el arte inmediatamente anterior (Romanticismo y Naturalismo), se la desplaza a un lugar secundario. Así, el "arte nuevo" busca como receptores a unos seres privilegiados, dotados de ciertos órganos especiales y miembros de la "aristocracia instintiva".

La ininteligibilidad del arte de vanguardia, dice Ortega, se transforma en última instancia en deshumanización, ya que al no tener como destinatarios a los hombres en general, el arte pierde sus valores vitales y cotidianos; valores sobre los cuales se apoyaba el romanticismo y todo el arte anterior (figuras y pasiones humanas equivalentes a los hombres de "carne y hueso"). Esta situación se explica en la verificación de una tendencia hacia la purificación del arte; éste se transforma, ahora, en un arte producido por y para artistas, o sea, un **arte artístico**:

"Si se analiza el nuevo estilo se hallan en él ciertas tendencias sumamente conexas entre sí. Tiende: primero, a la deshumanización del arte; segundo, a evitar las formas vivas; tercero, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; cuarto, a considerar el arte como juego, y nada más; quinto, a una esencial ironía; sexto, a eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, séptimo, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna"¹³⁶.

Para Ortega el carácter humano del arte consiste en su posibilidad de ser experimentado como realidad vivida. Son humanos, entonces, objetos, personas y situaciones cuando encuentran un equivalente en la realidad material y espiritual de los hombres. El factor común de las obras de

¹³⁶Ortega y Gasset, op. cit., p. 12 - 13.

vanguardia, en cambio, es su intento de oponerse a la realidad, de "deshumanizarla":

"No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis, un cono que ha salido milagrosamente de lo que era antes una montaña (...). El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano; por eso es preciso concretar la victoria y presentar en cada caso la víctima estrangulada"¹³⁷.

Al arte nuevo lo recorre una voluntad de estilo. Dice Ortega que la acción de estilizar no es más que un intento de deformar lo real (desrealizar). Este elemento implica, de suyo, deshumanización, ya que provoca en el receptor una duda cabal: no sabe si vivir las cosas o contemplarlas. El filósofo español se da cuenta, sin embargo, de la necesidad de liberar a la poesía de su existencia parasitaria de lo humano, pues ésta se había transformado en un "globo sin gas"; según él, el precursor de esta liberación fue Mallarmé.

A continuación, el autor enumera varios instrumentos utilizados por el arte de vanguardia para deshumanizar. En primer lugar, la metáfora se transforma en sustancia, ya no ornamento del arte; ésta proporciona, además, una forma de evasión de la realidad, pues tiene como origen el tabú. En segundo lugar, el funcionamiento de la metáfora como "res poética" busca invertir la jerarquía de las cosas, porque "(...) a la ascención poética puede sustituirse una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural"¹³⁸; a esto lo denomina supra e infrarrealismo. En tercer lugar, se produce

¹³⁷Ibid., p. 22.

¹³⁸Ibid., p. 35.

una objetivación de las ideas en mundo, es decir, ellas cobran vida propia dentro de los "paisajes internos y subjetivos" del artista. Finalmente, un espíritu iconoclasta anima a los nuevos artistas, ya que "huyen" del cuerpo vivo para refugiarse en la geometría.

Ortega se pregunta, luego, por el sentido que tiene deshumanizar el arte. Este se halla en la antipatía a la interpretación tradicional de la realidad y en la influencia negativa del pasado: "(...) un nuevo estilo está formado muchas veces por la consciente y complacida negación de los tradicionales"¹³⁹. Es por eso que el nuevo arte desplaza el foco de atención desde la tradición a la novedad, privilegiando, con ello, un arte más lejano en el tiempo y en el espacio; "(...) lo que le complace de estas obras primitivas es -más que ellas mismas- su ingenuidad, esto es, la ausencia de una tradición que aún no se había formado"¹⁴⁰.

Dentro de este contexto, el arte se vuelve sobre sí mismo. Al tener como objetivo el despoblamiento de todo patetismo (valores humanos exacerbados) el arte se transforma en comicidad. Según Ortega, esto no quiere decir que el contenido de la obra sea cómico, sino que "(...) el artista de ahora nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo (...), el arte nuevo ridiculiza el arte"¹⁴¹. El autor dice que en

¹³⁹Ibid., p. 43.

¹⁴⁰Ibid., p. 44.

¹⁴¹Ibid., p. 47.

esta burla está su conservación, pues en el intento de exterminarse sigue siendo arte.

Por último, la intrascendencia que anima al nuevo arte evidencia un cambio en la jerarquía de las preocupaciones humanas. El arte del siglo pasado, por ejemplo, era trascendente en un doble sentido: por su tema (la problemática humana) y por sí mismo (ennoblecía y resaltaba al hombre). Ortega advierte que en la pérdida de seriedad está una posibilidad de redención para el hombre, ya que el arte de vanguardia busca ensayar la creación de puerilidad en un mundo viejo; de ahí que el triunfo del deporte y los juegos signifique la victoria de los valores de la juventud, según él.

1.10 La estética feista de las vanguardias

Hauser¹⁴² plantea que el comienzo del siglo XX se produce después de la Primera Guerra Mundial, o sea, alrededor de los años veinte. Al igual que De Micheli, cree que los antecedentes directos de, a lo menos, tres corrientes principales de la vanguardia (cubismo, expresionismo y surrealismo) se hallan en el siglo XIX. El arte postimpresionista, a través de la deformación de los objetos naturales, es el primero en poner en duda la "ilusión de realidad" vigente desde fines de la Edad Media. La radicalidad de su ruptura consiste en que el arte ya no es reflejo de la vida y la naturaleza, sino productor de objetos

¹⁴²Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, vol. III, Barcelona, Ed. Labor, 1983.

anexos a la realidad (naturalismo mágico). Sin embargo, es el propio impresionismo el que lleva en sí mismo el germen de esta escisión, ya que su estética no aspiraba a una descripción integradora de la realidad, sino que, en cambio, sólo a una "anexión de la realidad por el arte"¹⁴³.

Según el autor, el arte moderno exhibe otro elemento que es abiertamente opuesto al impresionismo: es feísta, es decir,

"Destruye los valores pictóricos en la pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en la poesía, y la melodía y tonalidad en la música. Implica una angustiosa huida de todo lo puramente decorativo y gracioso. (...) La intención es escribir, pintar y componer con la inteligencia, no desde las emociones; unas veces se carga el acento sobre la pureza de la estructura, otras sobre el éxtasis de la pasión metafísica, pero hay un deseo de escapar a toda costa del complaciente esteticismo sensual de la época impresionista"¹⁴⁴.

Según Hauser, la lucha sistemática contra los medios de expresión y la tradición heredada del siglo XIX comienza en 1916, con el dadaísmo. Esta persigue la obtención de la expresión directa frente a la falsificación de la experiencia; tendencia que ya evidenciaba el Romanticismo. Sin embargo, este último buscaba la armonía entre lo viejo y lo nuevo, y no la destrucción total y completa de los medios de expresión, como pretendió el dadaísmo¹⁴⁵. De ahí que el autor crea que una teoría del arte fundada en tal premisa, es esencialmente contradictoria porque "(...) ¿cómo ha de ser

¹⁴³Creemos que sigue siendo mimético, pero con otro concepto de la realidad (flujo de sensaciones, de correlato de las sensaciones, mejor dicho).

¹⁴⁴Ibid, p. 270.

¹⁴⁵Víctor Hugo plantea en el "Prefacio a Cromwell" y Hernani una posición totalmente opuesta al teatro neoclásico. Sin embargo, no es tan radical como la postura sustentada por los dadaístas contra el arte, ya que proponen un arte totalmente distinto.

uno mismo entendido (...) si, al mismo tiempo, niega y destruye todos los medios de comunicación?"¹⁴⁶.

Siguiendo una diferenciación propuesta por Jean Paulhan, divide en dos categorías a los escritores: terroristas y retóricos. Los primeros, entre los que se cuentan los románticos, los simbolistas y los surrealistas, buscan la destrucción de "toda cultura", pues ella representa las formas convencionales y los clises institucionalizados; frente a ella, postulan el carácter directo y la originalidad de la experiencia espiritual (fundada en las teorías de Bergson). Los otros, en cambio, parecen aceptar las limitaciones de las formas estereotipadas en pos del mutuo entendimiento, ya que éstas representan la única posibilidad de comunicación entre los hombres.

El único mérito que Hauser le adjudica al dadaísmo y al surrealismo es el de haber exhibido el "callejón sin salida" en que se encontraba la literatura al término del movimiento simbolista¹⁴⁷:

"Mallarmé y los simbolistas¹⁴⁸ pensaban que cada idea que se les ocurría era la expresión de su naturaleza más íntima; era una creencia mística en la 'magia de la palabra' la que les hacía poetas. Ahora los dadaístas y los surrealistas dudan de si algo objetivo, externo, formal, racionalmente organizado, es capaz de expresar de algún modo al hombre, pero dudan también del valor de tal expresión en absoluto. Es realmente 'inadmisible' -piensan- que

¹⁴⁶Ibid, p. 271.

¹⁴⁷En este punto Hauser se acerca bastante a los planteamientos de Bürger, un marxista menos ortodoxo, ya que reconoce que el arte simbolista se había desvinculado por completo de la vida diaria.

¹⁴⁸De alguna manera el autor deja entrever que los escritores "retóricos" Valéry, Kafka, Eliot y Joyce son los continuadores directos del simbolismo.

un hombre haya de dejar huellas detrás de sí. El dadaísmo, por consiguiente, sustituye el nihilismo, que no sólo pone en duda el valor del arte, sino el de la situación entera del hombre. Porque, como se dice en uno de sus manifiestos, 'medida por el patrón de la eternidad, toda acción humana es fútil'¹⁴⁹.

Para Hauser dos son las grandes tendencias que atraviesan el arte moderno: una, estrictamente formal (cubismo y constructivismo); otra, esencialmente destructora de la forma. Ambas conviven en esta "contradicción". A partir del análisis de la obra de Picasso (paradigma del arte de vanguardia, según él), el autor concluye que este última representa la ruptura total con el individualismo y subjetivismo que venía desarrollándose desde el Renacimiento¹⁵⁰. Sus obras no son más que "comentarios sobre la realidad" y no pretenden entregar una visión sintética de la vida y de la experiencia humana.

El dadaísmo y el surrealismo pretendían la destrucción del arte y la vuelta al caos, ya que en él se encontraba la esperanza de "(...) una nueva ciencia, una nueva verdad y un nuevo arte [que] surgiría de lo inconsciente y de lo irracional, de los sueños y de las regiones no vigiladas del alma"¹⁵¹. Estos exponentes del arte de vanguardia no estaban animados sólo por el espíritu de destrucción, sino que creían en la posibilidad de salvación del arte. Pero Hauser cree que ellos, a través de la "racionalización de lo irracional" y de la "metódica reproducción de lo espontáneo", configuraron un arte mucho más dogmático y rígido que el que

¹⁴⁹Hauser, op. cit., p. 273.

¹⁵⁰El romanticismo viene a ser el último estadio de una evolución que había comenzado en el Renacimiento con el concepto de genio individual y con la idea de unidad de la obra.

¹⁵¹Ibid, p. 276.

criticaban. El elemento básico de la poética surrealista se halla en el "descubrimiento" de una segunda realidad (o suprarrealidad) dentro de la realidad ordinaria y empírica. "El sueño, [por otra parte], se convierte en paradigma de toda imagen del mundo, en el cual realidad e irrealidad, lógica y fantasía, trivialidad y sublimación de la existencia forman una unidad insoluble e inexplicable"¹⁵².

Según el autor, el arte de vanguardia puede ser equiparado sólo al manierismo, ya que éste fue el primer movimiento dentro de la historia del arte que expresó la "coincidencia de los contrarios" (lo concreto y lo abstracto, el sueño y la vigilia, lo sensual y lo espiritual, etc.). Pero todavía más importante es que ambos estadios de la evolución del arte tuvieron como objeto central de la representación el sentimiento del "absurdo de la vida":

"(...) todas las formas de yuxtaposición y simultaneidad en que son comprimidas las cosas no simultáneas e incompatibles, son sólo la expresión de un deseo de poner unidad y coherencia (...) en el mundo atomizado en que vivimos. El arte está poseído por una verdadera manía de totalidad. Parece posible poner cada cosa en relación con las demás; todo parece incluir dentro de sí la ley de conjunto"¹⁵³.

Hauser dice que este sentimiento se relaciona con lo que algunos críticos han llamado la "deshumanización del arte". El hombre deja de ocupar el lugar central en la representación de la realidad y, con ello, la psicología es relegada a segundo plano. La literatura de las vanguardias reacciona contra la "autoridad" de la determinación psicológica de los personajes. Breton, en el manifiesto de

¹⁵²Ibid, p. 277.

¹⁵³Ibid, p. 278.

1924, criticaba el procedimiento empleado por la novela realista en este sentido:

"El autor coge un personaje, y, tras haberlo descrito, hace peregrinar a su héroe a lo largo y ancho del mundo. Pase lo que pase, dicho héroe, cuyas acciones y reacciones han sido admirablemente precisas, no debe comportarse de un modo que discrepe, pese a revestir apariencias de discrepancia, de los cálculos de que ha sido objeto. Aunque el oleaje de la vida cause la impresión de elevar al personaje, de revolcarlo, de hundirlo, el personaje será aquel tipo humano previamente formado"¹⁵⁴.

Proust representa, según Hauser, el punto máximo de la novela psicológica, pero también su ocaso. A través del análisis pormenorizado de sentimientos y pensamientos, él exploró todas las posibilidades de este género. Ya no se trata de enfrentar el yo al mundo objetivo, como hizo el romanticismo, sino analizar "todo el aparato espiritual del hombre", es decir, en cuanto fenómeno ontológico. Es así como el concepto bergsoniano del tiempo experimenta una nueva interpretación:

"El acento se pone ahora sobre la simultaneidad de los contenidos de conciencia, la inmanencia del pasado en el presente, el constante fluir juntos los diferentes períodos de tiempo, la fluidez amorfa de la experiencia interna, la infinitud de la corriente temporal en la cual es transportada el alma, la relatividad de espacio y tiempo, es decir, la imposibilidad de diferenciar y definir los medios en que el sujeto se mueve"¹⁵⁵.

Con esto se verifica una tendencia dentro del arte moderno que postula la abolición del héroe, en el sentido de un centro psicológico determinado. Junto a ello, se plantea la necesidad de abandonar el argumento y el motivo artístico, pues lo que verdaderamente importa es privilegiar la continuidad y heterogeneidad del movimiento temporal en la descripción de un mundo absolutamente desintegrado.

¹⁵⁴Breton, op. cit., p. 23.

¹⁵⁵Hauser, op. cit., p. 280.

Esta nueva concepción del tiempo representa, según Hauser, el factor más importante en la caracterización del arte contemporáneo. Asimismo, nada lo expresa mejor que el cine, ese nuevo arte que nace de la mano de la filosofía de Bergson. El tiempo, ahora, "(...) pierde aquí por una parte su ininterrumpida continuidad, por otra su dirección irreversible. Puede ser llevado a una detención: en primeros planos; ser invertido: en retrospectaciones; repetido: en recuerdos; y superado: en visiones del futuro. Acontecimientos paralelos y simultáneos pueden ser mostrados sucesivamente, y acontecimientos temporalmente distanciados, simultáneamente, en doble exposición y montaje alternativo; el primero puede aparecer después; el posterior, antes de su tiempo"¹⁵⁶.

Junto a esta nueva concepción del tiempo aparece una revisión del concepto espacial. El espacio se dinamiza, pierde su calidad estática. "Es fluido, ilimitado, constituye un elemento con su propia historia, su propia conformación y su proceso de evolución. El espacio físico homogéneo adquiere en él [en el cine] las características del tiempo histórico heterogéneamente compuesto. En este medio cada una de las escenas no es ya de la misma especie, cada una de las partes

¹⁵⁶Ibid, pp. 282 - 283. En relación a este punto conviene recordar que la determinación temporal de la instancia narrativa es su posición relativa respecto de la historia. Así, se pueden distinguir cuatro tipos de narración: ulterior (posición clásica del relato en pasado), anterior (relato predictivo, generalmente en futuro), simultánea (relato en presente contemporáneo a la acción) e intercalada (entre los momentos de la acción). Al igual que el cine, la novela contemporánea explorará prácticamente todas las variantes que ofrece la narración. Vid. a este respecto: Genette, G., "La voz", en: Figures III, Editions du Seuil, 1972, trad. de Ramón Suárez, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Chile, 1976.

del espacio ya no sigue siendo de igual valor; contiene posiciones especialmente calificadas, algunas con cierta prioridad en el desarrollo y otras que significan la culminación de la experiencia espacial"¹⁵⁷. En otras palabras, podemos decir que el tiempo se espacializa.

1.11 Nuevas concepciones con respecto al tiempo y al espacio

En 1903 Maurice Boucher publica su Ensayo sobre el hiperespacio, Einstein escribe su primera memoria Sobre la relatividad (1905), Bergson edita La evolución creadora (1907) y Husserl Ideas (1913). Esto muestra que el siglo XX nace revisando convenciones arraigadas por años; crece el escepticismo acerca de la verdad de las percepciones sensoriales; y eclosiona la posibilidad de aprehender ese mundo en n dimensiones.

En el Ensayo sobre el hiperespacio, Boucher cree que es difícil concebir el espacio en la forma en que lo hace Kant, es decir, de manera absoluta, pues esto supondría hacerlo a través de cuerpos materiales que están incluidos en él, y que le sirven de soporte o apoyo. De ahí que Boucher intente exponer la teoría del super espacio, o espacio superior a aquel que los sentidos le revelan al hombre, y al que sólo se puede acceder a través del intelecto. La teoría del hiperespacio está apoyada en los supuestos científicos de la geometría de n dimensiones. Esta admite los supuestos de dimensiones mayores de las tres tradicionales (alto, largo, ancho). Según Boucher, un espacio es el límite del inmediato

¹⁵⁷Hauser, op. cit., pp. 281 - 282.

superior: las líneas limitan la superficie; la superficie limita el cuerpo de tres dimensiones, etc.

"Así, nuestro mundo actual podría ser en cierta forma la superficie de un espacio equivalente o hiperespacio (...), propone que nos ejercitemos metódicamente partiendo de la imaginación de un espacio de dos dimensiones al que él llama 'mundo superficie'. La descripción que Boucher hace de este mundo superficie, plano y vertical, en el que los habitantes imaginarios se deslizan ignorantes de la tercera dimensión perpendicular a su plano, se correspondería muy bien con la descripción de un cuadro cubista"¹⁵⁸.

Por último, el autor llega a la conclusión que existe solidaridad entre las ideas de Espacio, Tiempo, Materia y Energía, en el sentido de que no las podemos aprehender en su realidad absoluta.

Bergson, por su parte, se ocupa del problema del espacio y del tiempo en su Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia. En relación al tiempo, establece una antinomia entre simultaneidad y sucesión. La idea de simultaneidad será clave, según Pär Bergman, para el arte moderno; él establece tres modalidades de operación de ésta: "(...) 1) simultaneidad de situaciones que ocurren en lugares distintos; 2) simultaneidad en la representación de un hecho o persona desde distintos puntos de observación; 3) simultaneidad de situaciones y sucesos separados en el tiempo"¹⁵⁹.

La simultaneidad en el tiempo (abarcando en el mismo espacio hechos del pasado y del presente) representa para Boucher lo siguiente:

¹⁵⁸Mireya Camurati, Poesía y poética de Vicente Huidobro. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro Editor, 1980, p. 85.

¹⁵⁹Ibid, p. 87.

"Supongamos (...) un espacio de una dimensión, una línea que sólo puede reconocerse en una dirección, como habitamos figurar al tiempo que marcha del pasado al futuro. Si el habitante de este mundo lineal pudiera, al menos con el pensamiento, salirse de esta línea y elevarse en el sentido de una segunda dimensión de la cual él no posee ninguna idea, podría abarcar de un golpe de vista su antiguo dominio. [Bergson también entrega el ejemplo de un punto que se mueve en una línea recta indefinida] Si este punto adquiere conciencia de sí mismo, se sentiría cambiar, puesto que se mueve: percibirá una sucesión; pero esta sucesión ¿vestiría por sí misma la forma de una línea? Sí, sin duda, a condición de que pudiera elevarse en cierto modo por encima de la línea que recorre y apereibir simultáneamente muchos puntos yuxtapuestos; pero por lo mismo, formaría la idea de espacio, y en el espacio vería desenvolverse los cambios que sufre, no en la pura duración"¹⁶⁰.

Según Mireya Camurati, este ejemplo ilustra una situación de especial importancia en el ámbito del conocimiento, pues la memoria se transforma en la cuarta dimensión del espacio. A través de la organización de los recuerdos en su conjunto y a su homogeneización en el tiempo, se produce, en el acto, una yuxtaposición de carácter indefinido.

Los miembros de las vanguardias artísticas experimentaron una verdadera fascinación ante el descubrimiento de la simultaneidad. Sobre todo, les asombraba que

"(...) por un lado, el mismo hombre experimenta tantas cosas diferentes, inconexas inconciliables de un mismo momento, y de que, por otro, hombres diferentes en diferentes lugares experimentan muchas veces las mismas cosas, que las mismas cosas están ocurriendo al mismo tiempo en lugares completamente aislados entre sí, este universalismo del cual la técnica moderna ha dado conciencia al hombre contemporáneo, es quizá la fuente real de la nueva concepción del tiempo y de la manera plenamente abrupta como el arte moderno describe la vida"¹⁶¹.

¹⁶⁰Ibid, p. 88.

¹⁶¹Hauser, op. cit., p. 286.

Según Hauser, todo el arte moderno es reductible a la experiencia básica de la "simultaneidad de los estados del alma". Froust, Joyce, Picasso, Chagall, Dalí, De Chirico representan, aunque con matices, esa voluntad de prospección en la naturaleza humana.

1.12 Origen de las vanguardias

Las vanguardias literarias tienen su origen en un movimiento que se encuentra, histórica y estéticamente, en una encrucijada: el simbolismo. Después de las revoluciones europeas de 1848 el romanticismo fracasa como movimiento estético, político y social¹⁶²:

"En Francia, el golpe de estado de Luis Napoleón Bonaparte y la instauración del imperio coinciden con el desarrollo cada vez más acelerado de la revolución industrial y la difusión del positivismo como fundamento de una visión científica, filosófica y estética del mundo. Esta visión —en la que el Renacimiento y el Iluminismo terminan por expresar en términos absolutos su confianza en una explicación racional del universo— expresa a su vez la decisiva consolidación de la burguesía, a la que le parece hostil y alarmante toda potencia que no haya sido sometida a la razón"¹⁶³

Dentro de este contexto, el simbolismo asumirá una posición abiertamente opuesta a los valores positivistas y racionalistas que animan de sentido el proceso de modernización que lleva a cabo el poder político burgués. Una de las direcciones que sigue esta protesta, como ya vimos, es

¹⁶²Hay algunos autores, entre ellos Marcel Reymond —De Baudelaire al surrealismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.— y Octavio Paz —Los hijos del limo. México, Fondo de Cultura Económica, 1990— que piensan que los simbolistas reactualizan el sentido visionario, casi místico, que había exhibido el romanticismo en su intento de buscar una expresión pura, original y directa para expresar una nueva forma de conocimiento metafísico, o, idealmente, una ética que significara "cambiar la vida", como deseaba Rimbaud.

¹⁶³Raúl Gustavo Aguirre, Las poéticas del siglo XX. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983, p. 25.

la fuga de la civilización; la otra, en cambio, se orienta a una inversión de los valores de esa sociedad, y se expresa en el culto del mal, pues a través de éste se afirman las potencias destructoras y desintegradoras que la razón había dejado al margen en su consolidación como principio rector de la experiencia. Esta es la clave para medir el alcance y proyección de la poética baudelairiana, pues

"Que la palabra mal esté incluida en el título [Flores del mal, 1857] no es una mera casualidad: ella define la connotación que tendrá desde entonces esta poesía que halla sus raíces en él 'el honor de la vida y el éxtasis de la vida', que se yergue contra una mentalidad que quiere ver y quiere construir en el universo una tecnología en la que se halla descentrado o controlado todo elemento aleatorio, donde 'lo extraño', lo 'irracional', lo inconsciente, carece de realidad efectiva en tanto no sea 'acelerado' por la razón, es decir, asimilado a un contexto de interrelaciones conocidas, explicando, incorporado a la racionalidad"¹⁶⁴

Muchas veces se confunde a los simbolistas con los parnasianos. Sin embargo, aunque ambos consideran la necesidad de despalazar el acento poético desde el tema a la palabra como realidad autónoma en sí misma, éstos se preocuparon preferentemente de los sonidos, mientras que aquéllos, a través de los sonidos, sentidos y las posibles combinaciones de palabras, buscaron expresar las claves de una realidad innombrable de otra manera¹⁶⁵. Así, los sonidos, colores, olores y sensaciones presentes en las imágenes poéticas de estos textos manifiestan una realidad profunda que los reúne. El poeta es el único capaz de percibir esta unidad por medio de símbolos que la traducen. A

¹⁶⁴Raúl Gustavo Aguirre, op. cit., p. 37.

¹⁶⁵Por otro lado no debemos olvidar que la poética de Baudelaire está motivada por una clara oposición al racionalismo positivista; la poética parnasiana, en cambio, ve en la tecnología una base para su pretensión de alcanzar un verso fonéticamente perfecto.

partir de este reconocimiento, los simbolistas se volcaron a hallar las correspondencias entre esos símbolos que expresan el universo, y el lenguaje poético.

Ortega y Hauser destacan el papel innovador de Mallarmé dentro de la poesía moderna. El conjuga, mejor que nadie, el signo formal de los parnasianos con "(...) la visión baudeleriana del arte como enunciación metafísica del universo a través del único camino por el que ésta es posible: la captación de símbolos en los que el universo se expresa por medio del lenguaje poético (...). Para él, escribir es obrar: un Acto superior a los demás actos. Las palabras pueden crear la realidad o por lo menos una realidad superior"¹⁶⁶. Esta proposición será de ilimitada importancia en la configuración de los distintos programas estéticos de las vanguardias.

Asimismo, Mallarmé no busca exhibir el misterio de esa realidad a través del intelecto sino develarlo como tal, es decir, en su condición de irrevelado "(...) a fuerza de 'real', de percibido, de aparente, de visible, de hallarse en su estado 'vil'. Se trata de 'dar sentido amás puro a las palabras de la tribu', no un sentido 'más claro'. Su herramienta no es, por lo tanto, una metafísica sino una gramática y en ella la palabra adquiere una misión sagrada, un destino esencial (...) y absoluto"¹⁶⁷.

¹⁶⁶Ibid., p. 41.

¹⁶⁷Ibid., pp. 42 - 43.

Por último, Mallarmé continúa la línea revolucionaria del lenguaje poético iniciada por Baudelaire al hacer lícitas las abreviaciones, las elipsis, la omisión de términos en las analogías, las síntesis expresivas, los espacios en blanco y los distintos tipos tipográficos.

En treinta años, desde la publicación de Las flores del mal en 1857, hasta la de las Iluminaciones de Rimbaud en 1885, el simbolismo estableció las bases de toda la poesía posterior, ya que a través del reconocimiento de la autonomía del lenguaje poético y de la función significativa del sonido, la tipografía y los espacios en blanco, preparó el escenario donde en los primeros años del siglo XX distintos grupos artísticos iban a tensar al máximo estos recursos con el objetivo de explorar hasta el límite las posibilidades expresivas del arte y del lenguaje.

Aunque la crítica ha insistido bastante en la preferencia de los simbolistas por lo literario; creemos que es importante señalar que todo el siglo XIX evidencia un desplazamiento radical en la actitud del autor respecto a su obra:

"(...) 'cambio que consiste (...) en convertir la literatura en texto, en una práctica significativa que remite a una génesis del sentido y un proceso del sujeto'. El argumento central de Llovet dice: 'este texto moderno, dislocado en su estructura aparente -el feno-texto- hace explícita la ruptura de una Spaltung, una escisión, una 'huida', y demuestra, por tal gesto práctico la existencia, anterior al texto, de un sujeto dialógico en proceso constante. El texto, en su apariencia 'fenoménica' remite a un geno-texto anterior/exterior a la escritura, única escena móvil desde la que se podrá explicar el profundo dialogismo, anticristianismo y antirracionalismo que pasa por las páginas del texto moderno: texto moderno que, por su actividad, como queda

dicho se ofrece al sujeto para explicarle una perspectiva histórica; aunque no le ofrezca -sería ingenuo pensarlo- todos los medios para alcanzarla"¹⁴⁸.

Además, con el surgimiento de la novela histórica y de nuevas formas literarias, como el cuento, se puede concluir que las artes plásticas experimentan una regresión, pues "(...) la irrupción del aparato histórico, de la psicología, de la delincuencia, de las pasiones egotistas, se plasman idóneamente en la novela y en la poesía, cuando no en el cuento. La pintura se configura como un elemento exterior a la vida misma; el sujeto histórico decimonónico precisa de la literatura"¹⁴⁹. Así, la pintura temática se encuentra imposibilitada de narrar las pasiones de esa época y, por lo tanto, habrá de buscar en sí misma un objeto apropiado. Esto nos permitirá entender por qué la pintura se adelanta considerablemente a las demás artes en la búsqueda de un objeto propio.

¹⁴⁸José González Alcantud, El exotismo en las vanguardias artístico-literarias, Barcelona, Ed. Antropos, 1989, p. 19. En relación a este punto vid. también Roland Barthes, El grado cero de la escritura, México, Ed. Siglo XXI, 1989 y, del mismo autor, El susurro del lenguaje, Barcelona, Ed. Paidós, 1987; especialmente "La muerte del autor", pp. 65 - 71.

¹⁴⁹José González Alcantud, op. cit., p. 19.

SELECCION DE ARTICULOS DE CRITICA DE ARTE

"Y los ojos son infinitos"
Juan Emar

"Ser contemporáneo de sí mismo"
Sören Kierkegaard

2.1 Antecedentes preliminares

Aunque el arte de vanguardia asume un carácter elitista desde el principio, los escritores buscan el reconocimiento público de su labor; asimismo, ésta se encuentra determinada por el deseo de fama y por el afán de ejercer dominio no sólo en la escena artística, sino también en el ámbito público:

"El arte se convierte así en una especie de fiesta abierta, en un comunitario banquete de ideas que celebran al escritor y confirman su debut en la modernidad. En esta etapa no hay actos anónimos que guíen el rumbo del arte, y ninguna eminencia gris patrocina el gesto creador. En lugar de ello, una imagen pública acompaña la tarea creadora, la que se conforma en un presente lleno de entusiasmo. Hacia este objetivo, vistosos acontecimientos y 'happenings' perfilan la unidad de vanguardia de tal modo que en ella se inserta el acto escritural como parte de una jubilosa bonanza. Sobre todo, estos notables eventos llaman la atención hacia la autoridad del artista, el inscribir la producción y recepción de los textos en su voluntad de control"¹⁷⁰

El interés de los creadores por el ejercicio del poder potencia la protesta contra la autoridad política y artística vigente y, en consecuencia, le entrega sentido al rechazo de la tradición y de la lógica imperante. Se produce, entonces, un diálogo ficticio con el poder deseado y la invención de un discurso político que entrega libertad y autoridad. Esta metáfora política, dice Masiello, exhibe el carácter programático e incluso militante de los escritores en la doctrina de la vanguardia, y se manifiesta en la organización

¹⁷⁰F. Masiello, Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia, Buenos Aires, Ed. Hachette, 1986, pp. 51 - 52.

social de éstos y en las pequeñas revistas que unifican el oficio de la escritura.

La representación del yo, en la década del veinte, no se localiza sólo en la escritura creadora, sino en un sinnúmero de actividades extraliterarias que buscan perfilar la noción de un ego coherente. Lo que estaba en juego, entonces, era la identidad del artista. Ya el modernismo había previsto este problema, a través del reconocimiento del papel preponderante que le cabe a la propiedad literaria y al status que ésta proporciona, y que se traduce, en último término, en logros o méritos personales. "Aún cuando muy pocos pudieran abrigar la esperanza de conseguir una verdadera remuneración por escribir, el sueño del prestigio público y de la recompensa, entretuvo tanto a los realistas sociales como a los escritores cosmopolitas"¹⁷¹. Así, otra metáfora, la del intercambio o la del comercio, empieza a regular el ámbito literario, entregando la posibilidad de evaluar el éxito de la obra. Por lo tanto, en la representación simbólica que el escritor hace de sí mismo se establece una relación tácita con el público lector, que se confirma por medio de la venta de sus trabajos de creación y el especial "valor" que éstos adquieren. No se trata del valor monetario de los trabajos, sino del valor distintivo del oficio lo que preocupa a los escritores de la vanguardia. En este sentido, es de significativa importancia el papel que le cabe a los editores en esta empresa.

¹⁷¹Masiello, op. cit., p. 53.

Como se sabe, la industria editorial chilena de la década de los veinte no asume el protagonismo en la difusión de los textos de vanguardia. Por lo general, los autores nacionales tienen que recurrir a la inveterada fórmula de la edición autofinanciada¹⁷². Pero editores independientes argentinos (Gleizer, Glusberg y Samet, entre otros) asumen un proyecto editorial de vastas dimensiones, al establecer una clara distinción entre los textos innovadores y las ficciones populares ampliamente extendidas en el mercado argentino de la década de 1920. Aquellos aparecen presentados en ediciones elegantes y con abundantes láminas. Es importante señalar que los libros de Juan Emar incorporan gran cantidad de dibujos y reproducciones artísticas en sus páginas, ya que a través de éstos él quiere marcar la singularidad del objeto que pone en circulación y, al mismo tiempo, situarlo en el horizonte común de la innovación estética.

Por otro lado, en la década de los veinte empiezan a proliferar en Latinoamérica gran cantidad de asociaciones, grupos y academias literarias que intentan establecer la organización profesional de los escritores y la protección del oficio literario: "En virtud de su estructura y función, la nueva organización de vanguardia propuso una alternativa radical a la tradición de los valores de las décadas anteriores, ya que ahora los autores de vanguardia se propusieron seriamente legitimar su oficio con lineamientos,

¹⁷² Es el caso de Emar, quien publica en 1935 Un año, Ayer, Miltín, 1934 en la editorial Zig Zag, y en 1937 Diez, en la editorial Ercilla.

doctrinas, y reglas especiales de conducta"¹⁷³. En este contexto, dice Masiello, cobra especial interés el caso de la vanguardia argentina ya que, a diferencia de otros movimientos de la región -donde uno de ellos se alza como dominante-, una lógica binaria de oposición anima de sentido la polémica entre Boedo y Florida, en una época en que el individualismo y la fragmentación de tareas sólo cobra sentido a través de la organización programática.

El grupo o asociación literaria adquiere un carácter simbólico, pues los miembros débiles generan una propuesta que tiende a la concentración en una doctrina o programa, mientras que los más fuertes empiezan a separarse de él por medio de una voz independiente y personal que se instala con un sello propio en el espacio público. En todo caso, "(...) el grupo desarraiga por mandato la herencia de sus miembros y prescribe un programa para la acción dentro de sistemas de interpretación tentativos. Pero el concepto de grupo no debe leerse simplemente como una experiencia de confraternidad o un desprecio abstracto o virtual por las posiciones ideológicas del rival, dado que posiciona al escritor como un actante en un programa social y llama la atención hacia su prominente identidad en el ámbito de las letras"¹⁷⁴. Este es el marco que sirve como base a lo que se ha denominado las querellas generacionales. Por medio de la polémica entre las diferentes generaciones se busca la autoafirmación del grupo y, en consecuencia, el rechazo del otro (el dominante).

¹⁷³Masiello, op. cit., p. 57.

¹⁷⁴Masiello, op. cit., p. 59.

2.2 Revistas literarias

Dos son los objetivos centrales de las revistas de vanguardia. En primer lugar, introduce al escritor dentro de la sociedad; en segundo lugar, busca resaltar la exclusividad del grupo al propiciar un diálogo permanente y continuo entre hombres de talento. Al mismo tiempo, "(...) las colaboraciones en las pequeñas revistas determinan medidas alternativas para valorizar los textos. Reúnen, de esta manera, materiales discretos de las elites con los de tendencia popular: artículos sobre cine, comentarios sobre arte cubista europeo, meditaciones bergsonianas e ideas sobre tendencias políticas se juntan en las páginas de la pequeña revista y las vincula con empeño común. La revista defiende, sobre todo, un esprit du corps entre los escritores, dando unidad a sus actividades fragmentadas y ratificando un pacto entre colegas. En lo que Ortega y Gasset ha denominado 'instinto de cotaneidad' un vínculo generacional implícito brinda una imagen coherente del yo"¹⁷⁰. La misión del intelectual, en la cual creen los artistas de vanguardia, se discutirá abiertamente ante el público, ya que, como se ha dicho, el deseo de fama, el interés por la recompensa y la búsqueda del prestigio, sólo puede venir de éste.

Según Masiello, tres son las orientaciones de las revistas literarias argentinas de la década del veinte: "(...) las revistas cosmopolitas de contenido moderno modelados sobre revistas europeas experimentales; las

¹⁷⁰Masiello, op. cit., p. 62.

revistas anarco sindicalistas, que defendían los intereses del proletariado; y, en tercer lugar, las publicaciones más modernas dedicadas al estudio de lo moderno en cuanto experiencia generacional"¹⁷⁶. La mixtura discursiva que exhiben estos textos creó la tan ansiada imagen única del escritor y lo transformó, asimismo, en un agente revisor de la cultura nacional. En su fase más temprana, la vanguardia postuló un texto abierto en forma de revista oral o panfleto político; éste insistió en una de las constantes de la vanguardia: ocupar el espacio público.

2.3 Las Notas de Arte y La Nación

Es necesario destacar que ya con el modernismo los escritores empiezan a incursionar en el periodismo. Pero es con la vanguardia cuando éste se asocia indisolublemente a la postulación de una nueva literatura (valor hegemónico del arte nuevo), junto con consolidar la variante moderna del escritor profesional¹⁷⁷. Además, el periódico sirve para reflejar los cambios y los procesos de modernización que operan en el mundo hispanoamericano¹⁷⁸. La prensa adquiere, por lo tanto, un lugar de privilegio en su calidad de testigo de una época en transformación y, a la vez, impone un determinado tipo de discurso ideológico que guía la conducta social de los lectores. Por eso no es extraño

¹⁷⁶Masiello, op. cit., p. 63.

¹⁷⁷Vid. Beatriz Sarlo, Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 - 1930, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1988.

¹⁷⁸Cfr. Nelson Osorio, Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988.

encontrar en sus páginas un fomento explícito del consumo, a través de los amplios espacios que empieza a ocupar la publicidad en los diarios y revistas de la década de los veinte¹⁷⁹.

En este contexto aparece en Santiago el diario La Nación¹⁸⁰. Revisando la editorial del primer número, leemos que "(...) aspiraba convertirse en tribuna para sembrar ideas! Y que a la par con su 'elevación de espíritu e imparcialidad' se proponía impedir que 'los poderes públicos se apartasen de la senda de la corrección y de los principios de justicia social que deben ser la norma de toda autoridad pública'. Indicaba también que los propietarios y fundadores de este diario [Eliodoro Yáñez -padre de Juan Emar-, Augusto Bruna, Abraham Gatica y Alfredo Escobar] 'prestarían especial y preferente atención a los problemas sociales que afectaban a la parte de la población que representa la actividad del trabajo y del progreso económico del país; a la salud pública que necesita entre nosotros un poderoso movimiento de opinión en su favor, y al desarrollo de las industrias y el comercio como medio de fortalecer la vida nacional y asegurar nuestra independencia económica'¹⁸¹. Aunque no sea un diario del

¹⁷⁹"Ya el periódico es leído más vertical que horizontalmente, el cine y la publicidad someten por completo la escritura a una verticalidad dictatorial", Benjamin, Dirección única. Madrid, Ed. Alfaguara, 1987, p. 38.

¹⁸⁰El catorce de enero de 1917.

¹⁸¹s/n "Don Eliodoro está vigente". En: La Nación, Segundo Cuerpo, Domingo 13 de enero de 1991.

partido liberal, sus fundadores sí lo eran. De ahí, entonces, el papel que asumen: guardianes del bien común y fiscalizadores de los actos políticos y sociales ejecutados por los hombres públicos. De hecho, la idea de un periódico que expresara las ideas liberales fue concebida en una convención del partido en 1915, con el objeto de materializar una alianza con radicales y demócratas para obtener la victoria en las elecciones de 1920.

La proyección y popularidad que alcanzó esta publicación fue enorme, llegando a alcanzar los sesenta mil ejemplares. Sin ir más lejos, todas las reformas sociales que se llevaron a cabo en 1925, durante el gobierno de Arturo Alessandri Palma, se discutieron en sus páginas. Antes de transformarse en el órgano de propaganda de los distintos gobiernos que suceden a la dictadura de Ibáñez (1927-1931), mantuvo una línea editorial que lo situó en un lugar destacado dentro del continente.

2.4 Grupos literarios en Chile

En Chile, a principios de este siglo, hay dos intentos significativos por crear una asociación de artistas: la **Colonia Tolstoiana** fundada en 1904 por Augusto D'Halmar, y el **Grupo de los Diez**, que irrumpe en la escena artística nacional con una exposición en el salón de El Mercurio, entre el 19 de junio y el 2 de julio de 1916. Este último estaba compuesto por poetas, músicos, escultores, pintores y arquitectos: Pedro Prado, Manuel Magallanes Moure, Juan Francisco González, Armando Donoso, Julio Bertrand, Alberto

García Guerrero, Alberto Ried, Acario Cotapos, Augusto D'Halmar y Alfonso Leng.

Sin embargo, estos grupos no tenían organización y carecían de postulados doctrinarios o estéticos bien definidos. Al respecto, basta leer la "Somera iniciación al Jelsé", obra presentada por Prado en una reunión pública el 2 de julio de 1916 en la Biblioteca Nacional:

"Los Diez no forman ni una secta, ni una institución, ni una sociedad. Carecen de disposiciones establecidas y no pretenden otra cosa que cultivar el arte con una libertad natural (...) Es requisito imprescindible para pertenecer a Los Diez estar convencidos de que nosotros no encarnamos la esperanza del mundo; pero, al mismo tiempo, debemos observar con prolijidad todo nuevo ser que se cruce en nuestro camino, por si él encarnase esa esperanza (...)"¹⁰².

Aunque tradicionalmente la crítica los ha incluido dentro de la generación mundonovista, ellos no tienen conciencia de haber establecido un estilo distintivo (lo que los acercaría mucho más a la propuesta de la vanguardia), por el simple hecho que no entregaron normas ni pautas para la creación literaria y/o artística.

Es importante destacar que el grupo de Los Diez editó una revista. De los doce números que aparecieron hay uno, de abril de 1917, que cobra especial significación, ya que fue titulado "Pequeña antología de poetas chilenos". Omer Emeth, Leo Par y Juan Duval -los críticos más influyentes de la época- la censuraron por considerar que las poesías seleccionadas por Ernesto Guzmán y prologadas por Armando

¹⁰²En: Adolfo Ibáñez Santa María, "Reseña histórica". Los Diez en el arte chileno del siglo XX, Maino Prado, Elizalde Prado, Ibáñez Santa María (eds.), Santiago, Impresión de Ed. Universitaria, 1976, p. 10.

Donoso pecaban de modernismo, rubendarismo y gongorismo. En general, la crítica vio en estas obras un lenguaje oscuro, monótono y aburrido. En el último número, aparecido en agosto de 1917, se anunciaba la suspensión de las ediciones. Esto se suma, además, a la dispersión de sus miembros.

Los antecedentes recopilados hasta aquí, sumados al rechazo del romanticismo y racionalismo y a la búsqueda de una expresión vernácula con proyecciones universales o cósmicas, permiten postular el carácter precursor de la vanguardia del grupo de Los Diez en el panorama de la literatura chilena. Si agregamos, además, el comportamiento polémico que adquieren las actividades públicas que desarrolla este movimiento, podemos entender las bases sobre las que descansa el proyecto cultural que subyace en las Notas de Arte.

Lizama ha señalado que a partir del interés y la necesidad de diversos artistas e intelectuales chilenos de conocer y empaparse del nuevo movimiento cultural europeo, muchos de ellos llegaron a París, ciudad donde se encontraba Juan Emar desde 1919, desempeñándose como primer secretario de la Embajada chilena. Es en Francia donde Emar consolida su conocimiento del nuevo código del arte contemporáneo, el cual le permite incorporarse a La Nación -a su regreso a Chile en febrero de 1923- y divulgar el nuevo pensamiento estético en los artículos previos a las "Notas de Arte", los que fueron publicados entre el 15 de abril y el 3 de junio de 1923. En ellos, Emar reflexionaba sobre las nuevas tendencias

artísticas y comentaba la obra de autores contemporáneos, tales como Matisse, Van Dongen, y dialogaba con pintores nacionales que fueron enfáticos en señalar a París como una escuela donde se podía estudiar directamente la historia del arte ignorada por ellos, así como encontrar los códigos expresivos más apropiados para cada uno -elección imposible de realizar en Chile.

A mediados de 1923 volvieron a Chile los pintores que habían estado con Emar en París y organizaron la exposición que se realizó en octubre del mismo año, donde surgió el **Grupo Montparnasse**, marcando la aparición de la vanguardia en el país. Así, "Emar se transformó en crítico de arte y guía intelectual del nuevo grupo pictórico"¹⁰³ y sus Notas fueron entrevistas que mostraban la evolución experimentada por los pintores que exponían al adoptar el código aprendido en Europa. "La inserción del Grupo Montparnasse y sus postulados, provocó numerosas tensiones (...). La expresión vanguardista pasó a ser un nuevo grupo contendiente que rechazaba en forma simultánea tanto al grupo de los incumbentes (intelectuales y artistas ligados al arte académico), como al de los contendientes (intelectuales y

¹⁰³Jean Emar. Escritos de arte (1923 - 1925). Recopilación, selección e introducción de Patricio Lizama. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992, p. 15. Para mayor información sobre el sentido de la inserción de Emar en el ámbito cultural chileno y al objetivo del proyecto de difusión del arte de vanguardia que encabeza desde La Nación, remitimos al lector al excelente trabajo de Lizama, Juan Emar y la vanguardia en Chile: el intelectual y las rupturas. The Graduate School in Partial Fulfillm of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literature, State University of New York at Stony Brook, August, 1990.

artistas ligados a la generación de 1913) que representaban el arte social"¹⁰⁴. Posteriormente, el 4 de diciembre, aparece la sección **Notas de Arte** en La Nación, con el artículo "Críticos y crítica", creando un espacio de creación y análisis ya no sólo para la pintura, sino para las distintas manifestaciones artísticas que se proponían la ruptura frente al sistema académico y la exposición de la búsqueda expresiva de cada artista. Asimismo, se mostró en desacuerdo con los autores interesados en premios, con los críticos carentes de fundamento al enjuiciar las obras, con la sociedad desinteresada en el trabajo de los artistas. El resultado de toda la polémica fue favorable: la Escuela de Bellas Artes comenzó a depender de la Universidad de Chile, la vanguardia se oficializó y los academicistas debieron desarrollar estrategias atacando la nueva posición e intentando reimponer sus concepciones.

Si bien es cierto que el grupo formado por Juan Emar no es propiamente una asociación de escritores¹⁰⁵, no por ello debemos olvidar que en las Notas de Arte encuentran un espacio de discusión apropiado intelectuales y artistas empeñados en introducir críticamente las novedades postuladas por los movimientos artísticos de vanguardia.

¹⁰⁴Lizama, op. cit., p. 15.

¹⁰⁵En 1923 Juan Emar participa en la fundación del Grupo Montparnasse. Lo formaron Henriette Petit, Julio Ortiz de Zárate, Manuel Ortiz de Zárate, José Perotti y Luis Vargas Rosas. Aunque este grupo ha pasado a la historia de la pintura chilena como el que superó la propuesta pictórica de la generación de 1913, al acentuar la fractura en relación a la concepción representativa de la pintura, pocos han destacado el papel que le cabe a Emar como pintor y teórico de este movimiento. Cfr. Gaspar Galaz, - Milán Ivelic, La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981, Valparaíso, Eds. Universitarias de Valparaíso, 1981, pp. 204 - 216.

Por otro lado, creemos que el sentido de agrupación opera cabalmente en la uniformidad de criterios que tiene el grupo -al que más tarde se suman Camilo Mori y Vicente Huidobro- con respecto al significado que adquiere el valor constructivo que debe animar la propuesta estética del arte nuevo. No parece extraño, entonces, que los artículos dedicados al cubismo y a su precursor -Cézanne- ocupen amplios espacios en cada una de las Notas de Arte y en sus antecedentes (los artículos "Algo sobre pintura, moderna" y "Grupo Montparnasse"), pues allí se hallan las bases poéticas de un arte que quiere dejar al margen un código de representación de la realidad que parece oprobiosamente anticuado.

También es importante señalar que las firmas reunidas coinciden en rechazar abiertamente la recepción pasiva de la obra de arte, el academicismo, el snobismo y los anatemas que se vierten por los que simplemente no comprenden la proyección de la revolución estética que se está incubando. Asimismo, un punto importante de la discusión será, para estos autores, la ausencia de un lenguaje crítico adecuado por parte de la crítica, ya que tradicionalmente éste responde a los gustos personales que actualizan los "censores", o bien nace desde ámbitos ajenos al arte.

Finalmente, pensamos que la crítica ha ignorado una forma de revista de vanguardia que, por su continuidad, variedad de contenidos y número de ejemplares, se sitúa, sin lugar a dudas, entre las más importantes del continente¹⁰⁶.

2.5 Sobre la creación artística y el origen de las vanguardias (selección de artículos)

En su primer artículo¹⁰⁷, Emar analiza el fenómeno del "desconcierto" que promueve el arte moderno en el público burgués y en los maestros ligados a las academias de arte tradicionales. La pintura, la literatura y la música moderna aparecen ante ellos como una "locura" y un "caos", porque las perciben como "(...) cotidianos cánticos a la fealdad endiosada", sin atreverse a escudriñar las razones que fundan la nueva visión del artista sobre el hombre y la naturaleza: "Son bien pocos, por desgracia, los que llegan a pensar que acaso ese arte moderno de tan loca fisonomía, tenga un cierto lado desde el cual aparezca su razón de ser. Menos son los que piensan que al encontrarse ese lado, se lograría tal vez apreciar todo un nuevo espectro y hasta un nuevo sentido de la naturaleza".

¹⁰⁶Inexplicable es la omisión de las "Notas de Arte" en el artículo de Klaus Müller-Bergh: "De Agú y anarquía a la Mandrágora: notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia". En Revista Chilena de Literatura, nº 31, Santiago de Chile, 1988.

¹⁰⁷Juan Emar, "Algo sobre pintura moderna". La Nación, Domingo 15 de abril de 1923, p. 9.

La incomprensión y el desconcierto nacen de las expectativas que ha generado el público con respecto al arte, pues le piden que devuelva al hombre su visión acostumbrada y tranquilizadora de la realidad, y le solicitan "evocaciones de belleza", "representación de altos sentimientos", "pureza", "armonía", etc; conceptos que, según Emar, ocultan una relación utilitaria (psicológica y no estética) entre el público y el arte: "Cada cual va en busca de un halago, va a recibir un piropo, va a ver su propia imagen reflejada en el óleo, notas o palabras. Sus ideas acostumbradas, sus emociones pasadas, sus preocupaciones constantes quiere contemplarlas fuera de sí y de este modo confirmarse". Ya que el artista moderno le niega esta posibilidad, el público estalla en "carcajadas" y lo considera un "loco", "fatu" y "grotesco", porque no acepta que las nuevas formas artísticas puedan "(...) arrancar inspiración de otros mundos desconocidos". La risa del público es, pues, el primer signo de la incomprensión del arte moderno.

Los estetas y maestros académicos, por su parte, no ríen, sino que se tornan "graves" ante un arte que no está codificado en los "santos preceptos" y "reglas" de las Academias. Para Emar, esta última se guía por "(...) fórmulas rígidas y escolares con cuya exacta aplicación se pretende hacer artistas como se hacen buenos carpinteros, buenos albañiles". Este aspecto trasunta una intención ingenua, la de "(...) poder aprisionar en leyes precisas la facultad creadora". La libertad del artista moderno, sus afanes de búsqueda y su contribución a la formación de una "nueva

sensibilidad" que renueve los modos de expresión estética provoca el "odio" de los "señores sabios", cuyos estudios e investigaciones, dedicados principalmente a épocas o estilos clásicos, fijan un modelo intemporal, lo codifican en técnicas y pretenden que se reproduzca, es decir, conciben el arte como "una repetición eterna" sin darse cuenta, ni aceptar "(...) que es en vano repetir como obsesos los modos de expresión de otras épocas, que es todavía posible buscar siempre, formar una nueva sensibilidad que agregue un anillo más a la cadena de las artes".

Es por esto que el artista moderno, al margen de las escuelas, se aleja de "(...) las apariencias muertas de la tradición", integrándose a "(...) las exageraciones sin límites, la libertad convertida en capricho", afirmando su "individualidad", que es inaceptable para "los sabios maestros". Estos y el público son los enemigos del arte y especialmente de la pintura moderna.

El punto más importante del diagnóstico que hace Emar sobre el rechazo que provoca el arte moderno en el público, la crítica y la Academia es la necesidad de la ruptura (o "razón de ser") que postulan las vanguardias frente a formas anticuadas y anquilosadas en recetas escolares. Pero ¿cuáles son los fundamentos de esta ruptura? La respuesta a este problema aparece en el siguiente artículo¹⁰⁰. En él, nuestro autor aborda el tema de la evolución artística, que

¹⁰⁰Jean Emar, "Algo sobre pintura moderna: Ingres Cezanne". La Nación, viernes 20 de abril de 1923, p. 3.

aparece constituida "(...) por los sucesivos hallazgos de verdades, que abren posibilidades. Y estas posibilidades, al realizarse apoyadas en las verdades legadas por el pasado, forman la tradición artística".

Para Emar hay dos maneras a través de las cuales el artista puede vincularse con la tradición que le precede. A la primera la llama "tradición del espíritu" o "viva", y a la segunda, "tradición de la forma" o "muerta"; representadas ambas, respectivamente, por la pintura moderna y la pintura académica. La "tradición del espíritu" surge cuando averiguamos "el estado de ánimo que engendró las obras que nos interesan, y en tal caso aparecerán para el investigador ciertos principios generales de orden psicológico, de actitud interna ante el mundo externo, de exaltación emotiva, de sinceridad", tradición que pervive en todo "gran artista" individual. Por el contrario, la "tradición de la forma" es un modo negativo de apropiación de la tradición, ya que en ella el artista o el esteta se relaciona con las obras como productos acabados, dedicándose solamente a "averiguar las formas mismas, sin preocuparse de la fuerza que las ha creado y repetir las al infinito; en tal caso, aparecerán ciertas fórmulas rigurosas, comunes a todas las escuelas y academias. En el primer caso, se va recto a la fuente misma de la vida; en el segundo, al resultado, descontándole la fuente de vida".

Dentro de este contexto, Emar bosqueja una línea de evolución artística que conduce a la pintura moderna pasando

por dos hitos históricos: Ingres, que superando el academicismo de David (siglo XVIII), abre el camino al realismo decimonónico, al romanticismo y, posteriormente, al impresionismo; y Cezanne, que para Emar es "(...) el padre de casi todo el movimiento actual".

El aporte de Ingres lo resume Emar del siguiente modo: la pintura, huyendo del convencionalismo académico, se encaminará hacia las "realidades múltiples de la vida", desdeñando las reglas que engloban el objeto de la representación en un marco "rigurosamente premeditado". Con Ingres, por lo tanto, se abrirán posibilidades de "(...) deformación intencionada, la acentuación expresiva por encima de un concepto preexistente que limite el alcance de dicho objeto". Es este "espíritu" estético el que llevará al impresionismo, pasando por Courbet (**naturalismo**), Corot (**realismo poético**) y Delacroix (**romanticismo**).

Pero el impresionismo se transforma en un "receta" y se agota. Es Paul Cezanne el que desplaza el énfasis puesto en el "color", hacia un concepto de más en más constructivo, renovando, con ello, el rasgo expresivo de la pintura. "Desde este momento el cubismo queda indicado en la historia del arte. Con los nuevos hallazgos de los artistas, con los secretos que la naturaleza revela a estos ojos que ahora le escudriñan con espíritu casi matemático, se hace más necesario que nunca fortalecer y deformar intencionalmente el natural". El nuevo arte, a partir del cubismo, es "búsqueda", "investigación", es "hacer" y "deshacer" con anhelo siempre inquieto e insatisfecho.

En el artículo "Cubismo"¹⁰⁹, luego de referirse irónicamente al agotamiento, degeneración y popularización del impresionismo, Emar destaca el papel de Cezanne, pues puso fin a la algazara de los chicos y en su nombre enarboló el estandarte de la reflexión para combatir la fantasía; "contra lo particular fue puesto lo general; todo valor comparativo de una obra, fue suplantado por su valor intrínseco; y la inspiración espontánea ante el natural, debió ceder paso a leyes estrictas de construcción y equilibrio".

Emar señala que el cubismo "rompe una exclusiva" que señala la fractura decisiva respecto de la plástica que lo antecede: la concepción según la cual el color es atributo del objeto; que el objeto mismo es su forma, su volumen, su consistencia, su sitio y delimitación en el espacio. Contra esta concepción, nuestro autor incorpora citas de distintos investigadores y estudiosos del arte cubista.

Así, para Maurice Raynal, (Algunas intenciones del cubismo) "concebir un objeto es querer conocerlo en su esencia, representarlo en el espíritu, es decir, con este fin, lo más puramente posible, al estado de signo (sic) y totalmente despojado de todos los detalles inútiles como son los aspectos, accidentes demasiado múltiples y cambiantes. Los aspectos, en verdad, situándolos en el tiempo y en el espacio de modo arbitrario, no logran más que deflorar su

¹⁰⁹Jean Emar, "Cubismo", La Nación, domingo 29 de abril de 1923, p. 9.

cualidad primera (...) el artista no situará un objeto en un sitio determinado, sino en el espacio que es infinito (...) su obra será, por lo tanto, como una ley de todas las relaciones de los elementos entre ellos".

Leonce Rosenberg (Cubismo y tradición) piensa que "los artistas cubistas, sin tener en cuenta la casualidad, dejando de lado la anécdota, desdeñando lo particular, tienden a lo constante, a lo absoluto. En vez de reconstruir un aspecto de la naturaleza, ven [un] modo de construir los equivalentes plásticos de los objetos naturales y el hecho pictórico así constituido, pasa a ser un aspecto creado por el espíritu".

Gino Severini (Del cubismo al clasicismo) opina que el fin de todo arte es "(...) crear una armonía", tarea para la cual existen dos posibilidades: o imitar la naturaleza ("estética del empirismo y la sensibilidad") o "reconstruir el universo por la estética del número y por el espíritu", que es la estética del cubismo y del nuevo arte, la cual tiende a concebir la obra como una "armonía viviente", como un conjunto de elementos en "equilibrio" de acuerdo a relaciones constantes que satisfazan ciertas leyes como las de las matemáticas: "La obra de arte debe ser Eurítmica", como la música. "Esta estética está de acuerdo con las leyes con que nuestro espíritu ha comprendido y explicado el universo desde Pitágoras y Platón. Por ellos sabemos que todo en la creación es rítmico, según las leyes del número, y gracias a estas leyes únicamente, nos es permitido volver a

crear, reconstruir equivalentes del equilibrio y de la armonía universal". Por lo tanto, según este autor, el fin del arte debe ser "Reconstruir el Universo según las mismas leyes que lo rigen".

En "Arte Nuevo"¹⁹⁰, Emar critica ácidamente un artículo de Daniel de la Vega aparecido el 9 de marzo en El Mercurio, en el cual lanza un anatema contra el arte nuevo. La respuesta de Emar señala que de la Vega descalifica las nuevas tendencias sobre la base del juicio del público, juicio de "poco gusto", y se pregunta por la sobrevaloración que precisamente se hace de ese público: "Al dar tan alta importancia al público (otra palabra que no designa nada concreto) es de suponer que a él se dirija el autor de ese artículo, y si es así, ¿cómo no ha reparado que al hablar en 'abstracto' sólo conseguirá desorientar a ese amado público? Pues para el público en general, "Arte Nuevo" es un enorme saco a donde se echa a todo artista no medallado (si se refiere a artes plásticas) y a todo artista no perteneciente a una Academia (si se refiere a letras)". Especifica, luego, que en el saco de lo nuevo se considera a Picasso, Derain, Cezanne -en pintura-, Apollinaire, Proust, Cocteau -en letras-, a pesar de la diferencia que existe entre dichos artistas: "Al menos a todos ellos, por diferentes que sean, los he oído nombrar siempre como 'nuevos' tanto fuera como dentro de las murallas de París. ¿Debe, entonces, condenárseles, en nombre del arte 'Actual' (otro vocablo

¹⁹⁰Jean Emar, "Arte Nuevo", La Nación, martes 25 de marzo de 1924, p. 7.

abstracto) junto con los dadaístas, futuristas y tactilistas? Yo, como público, quisiera saberlo, para orientarme", dice con ironía y concluye, del mismo modo, descalificando a de la Vega en cuanto su artículo deja ver que el crítico considera de **trascendencia** "solamente lo que en su propia vida adquiera caracteres trascendentales al margen del arte".

En el irónico artículo llamado "Arte y Deporte"¹⁹¹, Emar se refiere a la posibilidad que desde el deporte nazca "un poco de arte". Sabe que el público, los intelectuales y los críticos gritarán que ello es imposible, puesto que desde la escuela primaria han aprendido los lugares comunes del clacisismo. Se espantarían ya que viven atados a "la nostalgia del arte de otros tiempos", sin poder considerar que en el Parque Cousiño, en el Stadium de Ñuñoa o en el Hipódromo pueden hallarse visiones artísticas y belleza en un momento de un partido de tenis, un match de box, de fútbol, etc. Para ridiculizar a estos críticos e intelectuales que sólo viven mirando el pasado de lo clásico, Emar explica irónicamente por qué no podrían aceptar que el deporte se constituya en materia artística: "La historia del arte no nos cuenta nada de un ring hindú en tiempos de Budha, de una cancha de tenis en el siglo de Pericles, de una piscina policial en la Edad Media, de un velódromo bajo Luis XIV". Sus preconcepciones artísticas, librescas, les impiden ver en lo cotidiano, en el deporte, los elementos que hace tiempo han pasado a formar parte de la visión del nuevo artista.

¹⁹¹Jean Emar, "Arte y Deporte", La Nación, martes 8 de abril de 1924, p.7.

"Mientras tanto los músculos se despliegan bajo el sol, los autos trepidan, laten como corazones humanos, y el aire -por siglos indomable- vibra a voluntad del radiotelegrafista que comunica al mundo entero lo sucedido en un pequeñito espacio entre dos hombres valientes como romanos, hermosos como griegos (...) Parece sin embargo, que en todo esto no hay arte. Arte. ARTE".

En "Espíritu viejo y espíritu nuevo"¹⁹², el autor se refiere al impulso que anima a jóvenes artistas y a los representantes del arte oficial, insistiendo en conceptos ya vertidos en otros artículos en cuanto a la "comodidad" del espíritu viejo, que quiere sosiego y "reducir la existencia justo a lo que es indispensable para existir: para el cuerpo, comer y dormir; para el alma del artista, especular con prudencia en los lugares comunes de las ideas y fórmulas generales", mientras que el joven "encuentra su mayor razón de ser en la inquietud e inagotable curiosidad propias de la juventud; espíritu joven que, por instinto, huye de las repeticiones y cuyo alimento espiritual es la renovación perpetua". (No obstante, hay que tener cuidado en relación al espíritu joven que anima el arte moderno, puesto que también él puede transformarse en un modelo rígido que facilite la petrificación del espíritu. Con respecto a los "ismos" (cubismo, dadaísmo, futurismo), Emar está conciente que si hoy son rechazados, mañana estarán presentes en "grandes

¹⁹²Jean Emar, "Espíritu viejo y espíritu nuevo", La Nación, martes 6 de mayo de 1924, p. 5.

salones oficiales de académicos cubistas, futuristas y dadaístas", del mismo modo que hoy se inauguran salones de "impresionistas retrasados". Lo importante es el espíritu nuevo que determina las búsquedas: "Los 'ismos' son totalmente secundarios. No basta hacer cubismo para ser joven y la fabricación de futurismo no coloca forzosamente a su autor en el futuro. Mientras un ismo sea una investigación apasionada lleva en sí una esperanza; cuando la investigación da sus frutos, se convierte en una realización. Junto con esto, la realización ofrece a los espíritus perezosos una manera de hacer y los viejos, los oficiales, abren entonces las puertas de sus salones a lo que les causó pavor mientras fue un ensayo de las fuerzas jóvenes. Ya empiezan muchos pintores en todo el mundo, no a seguir por los caminos indicados por Cezanne, sino a 'hacer' cezannes; y muchos escritores a poner en sus plumas 'la manera' de Proust (...)". Este espíritu, termina diciendo Emar, es el que hay que mantener, pues cada artista pertenece a un mundo particular que es el de la sensibilidad que busca, que le corresponde individualmente y que hace que su arte "Tenga una razón de ser, viva".

En otro ámbito, Emar se refiere al problema presente en la arquitectura nacional con respecto a "la preocupación de embellecimiento de las obras"¹⁷³. Por una parte, los arquitectos luchan contra la resistencia de materiales y la adaptabilidad de los mismos para sus edificaciones; y, por

¹⁷³Jean Emar, "Ideas sueltas sobre Arquitectura", La Nación, miércoles 18 de junio de 1924, p. 5.

otra, al reclamarse por tradición "artistas", se plantean propósitos estéticos: "por un lamentable error, que en verdad no sé a qué atribuirlo, hacen del embellecimiento algo como una rama aparte, una especie de sección independiente del total, sección que luego consultan y aplican según la mayor o menor fantasía de cada cual: algo que luego se ve agregado al total y no inherente a él". De ahí que opine que "rara vez la obra resulta bella por sí", como un conjunto armónico, pues los arquitectos recurren al "cajón del arte" para llenar sus edificaciones de "elementos inútiles" que hablan de un errado "sentimiento estético", como se puede apreciar en Santiago. De ahí que proponga una arquitectura que se resuelva a emplear estrictamente los elementos necesarios para la obra: "Esta economía de fuerzas, esta concentración, daría nacimiento a una estética racional y pura, extremadamente sobria, como ya la ha dado en los autos, locomotoras, aviones y transatlánticos". Opone, de esta manera, la estética del "adorno y la ornamentación", la estética burguesa, a la estética de la "economía y justeza", la cual afirma con racionalidad el sentido, la razón de ser de las construcciones arquitectónicas.

Para apoyar su punto de vista, Emar cita el libro de Le Corbusier-Saugnier (Hacia una arquitectura), especialmente al distinguir al **ingeniero** -"inspirado por la ley de economía y conducido por el cálculo", el cual "nos pone en relación con las leyes del universo"- del **arquitecto** -quien "por ordenanza de las formas, realiza cierto orden que es una pura creación de su espíritu". El arquitecto, según Le Corbusier-Saugnier,

"gracias a las formas afecta intensivamente nuestros sentidos, provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo con el del mundo, y es lo que sentimos como belleza". No obstante, para Emar hoy es el **ingeniero** el que "se acerca a una verdadera estética", puesto que el arquitecto no logra conjugar la funcionalidad y estética de la obra en el "total de la construcción", que es lo que se observa en las grandes épocas arquitectónicas; en ellas "Todos los elementos decorativos (...) son como un resultado fatal, inevitable, diría, del total de la construcción".

De esta manera, Emar reconoce como valor estético los principios de economía, justeza, proporción y orden: "Los grandes arquitectos son los que saben, los que logran seguir las leyes constructivas de la naturaleza, despojándolas de todos los agregados inútiles que reclamaría la sensibilidad de un provinciano enamorado", y señala, "La arquitectura de aquí, parece ser dirigida por la prodigalidad inútil, la desproporción y la inconsecuencia", muchos edificios considerados "bonitos" no son más que armazones inadecuados para su función, los que bajo el pretexto del "estilo" y la "ornamentación" dejan ver el "pseudo sentido estético" tanto del arquitecto como del propietario. Se queja de que el palacio de Bellas Artes está derrumbándose y la Estación Mapocho está cuajada de "yesos decorativos", aunque sus andenes sean estrechos y la mitad de los trenes quede a la intemperie; he aquí la falta de sentido, la inadecuación funcional y estética que provoca la "crisis en arquitectura"

y que impide que sea considerada como un arte: "Creación no es sinónimo de fantasía superabundante, ni de extravagancia. Es más bien sinónimo de disciplina, de ley natural, de vuelta al orden".

Al hacer consideraciones sobre literatura¹⁹⁴, Emar pone énfasis en la novela, "hecha en gran parte de 'Bluff'", y dice que "El autor relata lo que a tal o cual personaje le ha sucedido o sucede. Y allí se queda: en relatos (...) relatos al servicio de una fantasía sobreexcitada o ingeniada tras lo curioso". Esta forma de narrar sólo permite "vaguedad", aunque existen dos perspectivas diferentes para el novelista. La primera, consiste en "aumentar lo sucedido a los personajes, aumentar las aventuras más y más, siempre más. La vida de estos personajes es excesivamente interesante y como todos tenemos algo de monos al leer, empezamos a remedar esas aventuras y agradecemos al autor por su halago". Para ilustrarlo, Emar se refiere a todos los que "hacen libros extremadamente curiosos lanzando a un personaje a cosas despampanantes". La segunda, "es para los autores más serios, cuyas obras llevan encargo de trascender. Es tocar directa y valientemente las ideas generales, sin ubicar en el espacio, sin amarrarlas a ningún corazón humano. Se llega así a esa universalidad abstracta, de laboratorio, esa universalidad que conoce todo burgués que guste dedicar algunos momentos al cultivo del espíritu. Es gris, incolora y hace filigranas sobre símbolos baratos".

¹⁹⁴Jean Emar, "Ideas sueltas sobre literatura", La Nación, miércoles 25 de junio de 1924, p. 5.

Sobre la base de esta distinción, Emar señala que nuestra literatura tiende en parte hacia la primera y en parte hacia la segunda perspectiva y que "Es bien poca la que se apoya en la tierra, la que se nutre con materiales vivos". En este sentido, es importante hacer mención a la opinión de Emar con respecto a la lógica narrativa fantástica de Poe, autor que para él crea un mundo real, una existencia paralela a la nuestra, con un rigor que no tiene nada de la "fantasía suelta" que reprocha a los autores chilenos: "En Edgard Poe se ama, muy a menudo, las cosas extrañas que a sus personajes les suceden. Creo que, más que esas cosas, debiera amarse la fatalidad inexorable que las hace suceder, fatalidad hija siempre de un sentimiento interno, nunca de una fantasía en busca de algo fuera de lo corriente". Poe, así como Dostoiewsky y Proust han conseguido lo mismo, revelando que "Toda buena novela huele un color local, se localiza en el mundo; como todo ser viviente se localiza en alguna raza, especie, familia. Huele así, porque el autor verdadero ha extraído sus materiales de la observación directa. Los otros, inflan armazones generales sin lograr vivificarlas".

Emar finaliza diciendo que la literatura "bluff" exige a su lector que comprenda las aventuras del personaje recordando personalmente cosas más o menos semejantes que le hayan sucedido. En cambio, "La literatura verdadera evita este trabajo superfluo; alrededor nuestro hace un mundo en el que cuanto suceda no habría podido dejar de suceder. Y esta fatalidad o lógica, este rigor y concentración, es lo que da

la sensación de total realidad aunque nada ni siquiera parecido pudiésemos hallar en nuestros recuerdos o conocimientos".

"Moi, je pense"¹⁹⁵ es una brevísima nota en la que Emar se refiere a los literatos que usan la literatura para fines extraliterarios, especialmente con función moralizante o ética. Por la misma razón, esta literatura tiene buena acogida por el público, "ataca directamente los males morales", o "los destinos políticos", o "la que canta nuestros pesares y alegrías". El público aplaude en ellas el "'bien' que se refleja entre líneas o en las líneas mismas" y, para Emar, "el que hace el 'bien' discretamente, es un apóstol; no un intelectual. El apóstol es el padre del bien, del desenvolvimiento, pues lo predica. El intelectual debe ser el abuelo del bien, pues es su hija, la obra, la que actuará". Dice que una obra bien hecha "es siempre moral, aunque describa cualquier atrocidad", y ello significa que el literato debe dedicarse a trabajar con las palabras, intentando sortear el riesgo que implica la literatura: "La literatura es, de todas las artes, la que más se presta a desviaciones". Finalmente, señala que "Sin embargo, por encima existe 'un arte' de las palabras. Y éste debe regirse -como siempre se ha regido- por sus leyes propias. Aparte de las preocupaciones cotidianas, aparte de los problemas por resolver. Pero unido a todos ellos por una justa proporción, una justa construcción. El bien indirecto; elevando la personalidad".

¹⁹⁵Jean Emar, "Moi, je pense", La Nación, miércoles 2 de julio de 1924.

Refiriéndose a la polémica generada a partir del proyecto de construcción de un monumento a Magallanes Moure, Emar destaca en "Al arte lo que es del arte"¹⁹⁶ la relación del escritor con hombres dedicados a otras artes; relación que, desde cierto punto de vista, Emar reprocha: "Los literatos han reconocido a los artistas nuevos. Es verdad, si por literato se entiende a los verdaderos poetas y no a los hacedores de frases. El poeta es un constructor como los pintores y escultores y como tal reconoce a los que trabajan con igual honradez que la suya. Así Baudelaire con Delacroix, Apollinaire con Picasso. Mas, de ahí a creer que cualquier hombre que lleve un tropicalismo insaciado, puede colgarlo a una obra plástica, media una distancia que es increíble que la sagacidad de Oldini no haya apercibido". En esta crítica es en la que Emar pone mayor énfasis, dejando ver que en Chile los críticos de artes plásticas "hacen literatura" a partir de la pintura o escultura. Distingue, por lo tanto, entre los "hacedores de literatura" y los verdaderos poetas: "El que hace literatura es aquel que cree que todas las artes le son un pretexto para vaciar frases y para dar expresión, al comentarlas, a lo que ha quedado dentro por incapacidad de expresarse directamente. El poeta, el verdadero hombre de letras mira a las demás artes de igual a igual".

¹⁹⁶Jean Emar, "Al Arte lo que es del Arte", La Nación, miércoles 6 de agosto de 1924.

En "Pilogramas"¹⁹⁷ el autor profundiza lo señalado en "Ideas sueltas sobre literatura", refiriéndose a diversos aspectos de la obra de arte. Para él, todas ellas huelen "un color local", se las puede ubicar en el espacio y en el tiempo, lo que significa, últimamente, que el artista no se nutre de una universalidad vaga, no selecciona ni depura sus materiales en las "nubes", sino en la "tierra": "Pues toda buena obra tiene sus raíces en la tierra, ha encontrado sus materiales en la tierra y en la vida". Ahora bien, esto no hay que confundirlo con los postulados superficiales de críticos que piden hacer, por ejemplo, "arte nacional", "arte chileno", exigiendo para ello la pintura, retrato o descripción de "huasos", "chupallas" y "espuelas". Emar dice que "El color local no reside en los detalles pintorescos, sino en el conjunto de la obra por la manera 'especial' de haber sido sentida y realizada" y esto significa para el artista el "Extraer materiales sólidos, verdaderos, de la tierra y de la vida y poder construir con una disciplina estética seria (...)". Emar, pide, sencillamente, que en lugar del **arte nacional** haya **arte**; sin falsedades.

Reprocha, por otra parte, que el placer estético se reduzca, para el receptor, sólo al momento en que éste cree "volver a encontrar un objeto conocido" en la realidad extra artística. Quienes actúan de tal modo, hacen el "arte a su imagen", desconociendo que la obra es una construcción autónoma. Emar cita a Waldemar George, quien dice que "El

¹⁹⁷Jean Emar, "Pilogramas", La Nación, miércoles 9 de octubre de 1924.

cubismo es un fin en sí, una síntesis constructiva, un hecho artístico, independiente de las contingencias exteriores, un lenguaje autónomo y no un medio de representación", y recuerda con ironía que un pintor le ha dicho que "la naturaleza era bonita, luego, que un cuadro tenía que ser bonito". Esta es para Emar una manera ingenua, falsa y tonta de concebir la tarea artística.

A modo de síntesis, en "Axiomas"¹⁷⁰ Emar retoma condensadamente algunos aspectos de la actividad artística nacional, especialmente sobre los que, con ironía, llama tres axiomas: el Academismo, el Espíritu Literario y el Snobismo, "tres tumbas para las artes". Respecto del Academismo, repara que cuanto se ha hablado en las Notas de Arte ha sido llamado "modernismo, futurismo, ultraismo y otras sandeces por el estilo", atribuyendo esta actitud al afán de nombrar, clasificar y descalificar cualquier idea por parte del academismo y oficialismo, "cosa peculiar del ambiente santiaguino". En efecto, por falta de cuadros y esculturas en Santiago, no hay puntos de referencia para juzgar las obras nuevas, que aparecen por lo tanto desvinculadas de la tradición, como un capricho personal o de escuela, lo que promueve el afán clasificatorio de los críticos y en general del público: "Al nombrar, al clasificar, lo que se hace es suprimir de toda obra de arte cuanto tenga de imprevisto, de propio a su creador, cuanto aporte de nuevo y viviente, para considerar y fijar tan sólo lo que tenga de común con las

¹⁷⁰Jean Emar, "Axiomas", domingo 12 de octubre de 1924, pp. 121 - 125.

demás. Así se hace caso omiso de la parte personal que todo artista debe dar a su obra, y se limita a la consideración de los medios elementales de que se ha servido para ello".

Dentro de este contexto, Emar vuelve a distinguir entre el artista verdadero y el pedagogo; éste último fija en el tiempo valores inamovibles "pues de otro modo, les sería punto menos que imposible redactar sus manuales y la suprema ambición de todos ellos es encerrar la vida entera en un manual que ofrezca la posibilidad de ser aprendido de memoria". Por el contrario, Emar insiste en que el artista auténtico se relaciona de otro modo con la tradición y con los "maestros": "En cambio, los artistas, en vez de considerar como punto de partida el promedio del gusto general, en vez de seguir a los maestros antes de trabajar, debe partir de sus propios gustos, gustos que se le revelarán durante el trabajo gracias a un movimiento permanente de él hacia su obra y de su obra hacia él. Y así, su juicio sobre el pasado será una continua confrontación de valores y esta confrontación no puede tener otro origen que los hallazgos diarios que su labor le vaya dando. Por eso cada artista tiene que rehacer por sí mismo la historia entera del arte" en lugar de aceptar las recetas y fórmulas ya fijadas por el pedagogo. Para éste, las obras maestras son "construcciones definidas, inmóviles y calcinadas", mientras que para el artista son "seres vivientes que ya vendrán en su ayuda o se convertirán en una negación a sus intenciones".

Respecto de los "principios inviolables" que dicen sustentar los académicos, él señala que en cualquier época constituyen "el resultado, el efecto, del espíritu que se expresaba", pero que no son la causa de su expresión: "Todo espíritu claro, nítido, encuentra expresiones también claras y nítidas. Pero repetir estas expresiones copiándolas o variándolas, no trae forzosamente nitidez de espíritu a quien lo hace". Ciertamente -acepta Emar- en la arquitectura griega, en las catedrales góticas, en la literatura clásica, hay "principios inviolables", pero ellos "no son medios de hacer surgir la belleza, sino una justa proporción entre un problema bien concebido y enunciado y su solución. Pero, desde el momento que el problema ha cambiado cada sitio y cada hombre, es, sencillamente, empeño risible querer resolverlo con la misma solución", como hace el Academismo, que no comprende ni acepta que tales principios son un "efecto" del "espíritu creador" y no su "causa", y que rechaza las búsquedas nuevas, convirtiendo como parámetro de medición esos principios standarizados en clisés: "El cliché es el 'modo de cómo hacer'. De este 'modo' nace, con la repetición, el academismo, vulgarmente, el 'pompiérismo'".

Contra el academismo, contra los pedagogos, están los artistas verdaderos, cuya labor consiste siempre en una parte "revolucionaria" y una parte "disciplinaria". Emar explica así estos conceptos: "'Revolucionaria': romper los standards caducos, los principios que ya no corresponden con justeza para lo que se ha de expresar; 'disciplina': volver a crear principios para cada obra". Y es este el esfuerzo que "hace■

los artistas del momento", especialmente en el plano de las artes plásticas, sólo que ni académicos, ni pedagogos, ni críticos oficiales logran comprender el movimiento actual, viendo "aniquilamiento" y "destrucción" solamente, en lugar de "purificación", y no atreviéndose a reconocer o descubrir en las obras "principios" que si aparecerán en el futuro y que hablarán de la "razón de ser" de las creaciones artísticas del momento. Es en este sentido que Emar se refiere suscitadamente al cubismo, dadaísmo y futurismo: "El 'Cubismo' ha sido una marcha hacia la disciplina y una lucha contra todo aquello que en pintura no es del dominio mismo de ella. El 'Dadaísmo' ha sido una negación total y alegre de todos los principios, de todas las jerarquías, de todas las solemnidades y prisiones en que se encierran los artistas; ha sido juventud. El 'Futurismo', 'Tactilismo' y demás han sido intenciones por rehacer, pero que, a menudo, faltos de disciplina y voluntaria sumisión a los materiales con que se trabaja, han caído en desvarios literarios, metafísicos, etc."

En segundo lugar, se refiere al snobismo, diciendo que algunas escuelas de hoy, con los aciertos y esfuerzos de grandes artistas, crean a su alrededor sus propios "académicos", de manera que "lo que en ciertos artistas tiene una razón de ser fundamental, en manos de los mediocres se convierte también en un 'modo de cómo hacer'". Son, para Emar, las plagas que se propagan con rapidez y que dan origen a los "pseudoartistas a la moda". No obstante, los snobistas para él tienen alguna utilidad: "haciendo del aporte de los

hombres libres un cliché al alcance de las masas, producen luego el hastío de la receta, producen la reacción, hacen nacer la imperiosa necesidad de renovar y cambiar antes que el arte se hunda en la fórmula".

Finalmente, Emar se refiere al Espíritu literario que anida en la crítica chilena de artes plásticas, la cual está marcada por un carácter de especulación abstracta, tal como se pudo apreciar a propósito de la exposición del grupo Montparnasse y la polémica en torno al monumento a Magallanes Moure. Dice el autor que "Lo que ha dado en llamarse espíritu literario, no es en el fondo otra cosa que el afán de interpretar un arte con los medios y expresiones propios a otro arte. Y por lo tanto, ejecutar obras plásticas colocando como punto de partida las conclusiones a que llegan los que así han juzgado e interpretado". Para Emar, este es un problema concreto de la pintura y la escultura en Chile ya que, apenas aparece una obra, el crítico intenta darle un sentido dando curso a su libre fantasía, pues el sentido plástico se le escapa: "Cada ser que de este modo opine, agrega algo de sus ideas y preocupaciones cotidianas y entonces poco a poco va formándose una atmósfera de completa falsedad con relación al 'punto de partida'". Cuestión que también afecta a los propios artistas, los que al respirar dicha atmósfera, crean obras plásticas dentro de un espíritu literario, satisfaciéndose a sí mismas y no aportando ningún elemento nuevo -auténticamente plástico- al desarrollo de la pintura. En cambio, "Todas las obras plásticas que se

ejecutan dentro de principios plásticos, tienen una característica común: que llevan en si aspectos que pueden ser continuados, que pueden servir de apoyo a las rebuscas de los artistas siguientes y que junto con marcar una realización, abren posibilidades que serán la savia de las nuevas generaciones. Este es el significado de la tradición, la tradición viva para los artistas que actúan". Por ellos Emar afirma que el cubismo "está en la línea de toda la tradición"; es consecuencia de un pasado plástico y ofrece al arte de hoy nuevos elementos. Como ejemplo de lo opuesto sitúa al pintor chileno Alfredo Lobos, inclinado por el "espíritu literario", siguiendo los dictámenes de los críticos locales. "Cada arte con lo suyo (...) Es la única defensa para cualquier arte que olvide sus medios y su finalidad", termina diciendo Emar, recordando anteriores Notas de Arte en relación al cinematógrafo, la arquitectura, etc.

Leyendo diarios y revistas, Emar dice que el "Arte suramericano"¹⁹⁹ tímidamente se pone en tabla, lo que le parece de interés y digno de comentar: "las opiniones están divididas en dos campos: 1) los que quieren nacionalizar; 2) los que piensan que el arte no puede tener nación". Dos opiniones que, para Emar, son inexactas respecto del arte. Critica a los que quieren **chilenizar** el arte mediante predicamentos que poseen, finalmente, carácter literario y que, a falta de talento, hacen caer a los artistas en un "lenguaje majadero e ingenuo de redención"; ésto es, cantar

¹⁹⁹Jean Emar, "Arte suramericano", La Nación, 23 de marzo de 1925, p. 9.

la cordillera con la ilusión de poseer su arte. Respecto de los que postulan el arte universal, Emar pide que le indiquen "una sola obra de arte de valor que no se ubique en una sola época, una sola tierra, un solo pueblo y pueda, por lo tanto acomodarse al universo entero". Dado que no existe, las dos posiciones resumen un problema mal planteado puesto que "La única pregunta que puede formularse es si Suramérica ha aportado o no algo nuevo al arte total, si con el aporte de los suramericanos se ha enriquecido el arte y, por lo tanto, el alma humana, con una adquisición más, con un aspecto más". Emar cree que no ha sido así y, aunque ha escuchado sobre la individualidad de la obra suramericana, la individualidad no es garantía de valor: si una obra se reconoce por no ser española, francesa o italiana, no por "descarte" -por ser "suramericana"- va a garantizar la bondad del producto. Aunque siempre hay algo característico en una obra suramericana, señala que él "quisiera saber en qué justamente consiste ese algo y si no es acaso el encontrar siempre una paternidad europea, paternidad directa, me atrevería a decir, mas sin lo esencial de los europeos", obras sin espíritu vivo: "Hay la intención y la manera de ellos, mas sin lo que a ellos les es esencialmente propio, sencillamente porque no es propio a nosotros. Y esa cosa propia no se revela, no se atreve a salir, porque se trabaja sobre moldes de maestros muy lejanos". Los artistas suramericanos hacen obras que dejan ver que "no saben ver la vida y no se atreven a vivir" y los alumnos de arte, por su parte, en sus trabajos, dejan no una "intensidad de personalidad", sino una ausencia de la misma. "Temo que algo así pase con el arte suramericano en

relación al arte de otros pueblos. Veo cierta timidez, cierto temor a ser, cierta preferencia a imitar las apariencias y maneras de las grandes obras universales, en vez de tratar de imitar, por analogías, lo que cada gran obra significa como sinceridad, como conformidad de la vida con el arte, como libertad, como valor para buscar, ensayar y sacar a la luz hasta el último pliegue del ser, en vez de entretenerse con sus superficies".

"Críticos y crítica"²⁰⁰ es un severo artículo en el que se refiere Emar a dicha actividad, especialmente a la crítica academicista y oficialista de la pintura en Chile, la cual duerme en un sueño basado en "creencias inamovibles" de carácter estético, impidiéndoles abrirse a la comprensión de las nuevas tendencias artísticas venidas de Europa.

Comienza la nota con una suerte de reflexión general sobre los procesos de cambio y renovación en cualquier ámbito de actividades humanas. Opina que será resistido y deberá enfrentarse al "espíritu conservador" que enarbolará y defenderá celosamente sus verdades. Sin embargo, hay para él una diferencia que pesa en el campo de la evolución artística: el rechazo que experimenta el artista verdadero, del artista que busca, aparte de escuelas y academias. "En las ciencias -hijas de la observación serena, 'sin pasiones', de la naturaleza- todo error se comparte entre el observador, el medio de observar y la cosa observada. Y por grande que el

²⁰⁰Jean Emar, "Críticos y crítica", La Nación, martes 4 de diciembre de 1923, p. 7.

error sea, es siempre un grano que cae al edificio común, al edificio único e impersonal" del conocimiento científico, mientras que quien se desvía de los cánones estéticos imperantes cae en la fatalidad o en el olvido, puesto que "El error en las artes no será un grano al edificio común", debido a que cada artista desarrolla su obra fundando la tradición artística que le precede, lo que significa que en los dominios del arte hay que separar tajantemente dos modos de relación con la tradición artística.

Por un lado, están quienes intentan fijar en el tiempo "valores inamovibles". Son los profesores y "los críticos oficiales, los pequeños amateurs, las señoritas instruidas, todo ese enjambre que gira alrededor de las artes sin penetrar jamás en ellas". Emar les llama "comodistas", "cultivadores del arte muerto", "exploradores del hecho sensacional", "halagadores del gusto medio", etc. ya que se rigen y dictan cátedra sobre la base de "recetas" y "fórmulas" añejas, absolutizando e idealizando valores artísticos preferentemente clásicos. En efecto, en Chile hay muchos estetas y "profesores de gabinete", quienes se devanan los sesos "hilando teorías artísticas que halaguen a las diversas manifestaciones de la sensibilidad y de la imaginación humanas. Y mientras hilan y tejen en el silencio de los gabinetes, rodeados de cientos de pseudo-artistas que esperan en las puertas la solución del enigma para ponerse a hacer obras de arte al por mayor, el arte sigue y sigue su marcha en el corazón de algunos cuantos, con gran estupor de los hombres de gabinete y de sus discípulos obedientes".

Por el contrario, el artista verdadero olvida el facilismo y el comodismo, encaminándose en una búsqueda de "trascendencias nuevas", obligando a todo su ser a dar el máximo de su rendimiento, a exigirse: "son los que actúan, cuya labor interior no es más que una continua confrontación de los valores del pasado. Y esta confrontación nace únicamente de los hallazgos diarios que su propia obra les va dando. Nace de las posibilidades de desenvolvimiento que su ser va mostrando. Que va mostrando con el trabajo de renovación que día a día efectúa. Que se efectúa lado a lado con la vida misma. La vida, lejos de los textos y de lo establecido por otros hombres con otras sensibilidades, con otros intereses y otros ideales. Cada artista de verdad tiene, por sí solo, que rehacer para sí solo, toda la historia del arte".

Es precisamente la búsqueda que implica hacer y deshacer la que "alarma" a críticos académicos chilenos, y la que hace que rechacen el arte nuevo: "los críticos atacaron al cubismo, dadaísmo, futurismo y modernismo. Los atacaron a esos desdichados 'ismos', los bravos defensores del clasicismo (?), tradicionalismo, conservantismo y comodismo", dice Emar revelando la ignorancia, el temor y la incomprensión que demuestran éstos ante las nuevas manifestaciones estéticas.

Emar rechaza la formación de críticos en Chile: "cuando alguien quiere ser crítico de arte debe empezar por aprender los términos de taller y luego echarse al bolsillo a todos

los maestros del arte universal". Según él, este es el modo de operar de nuestros críticos, los que se aprenden de memoria "todos los manuales de Historia del Arte para Colegiales" y pontifican sobre pintura tornándose solemnes, respetables y omnipotentes. Emar dice: "¡Pobres Maestros de las grandes épocas! Si hubiesen sospechado hasta qué punto el afán de prostitución se halla arraigado en el corazón de los mediocres, tal vez hubiesen renunciado a hacer sus obras".

Los críticos en Chile coartan las posibilidades de investigación y descubrimiento expresivo personal; desconocen el arte nuevo, producto de una evolución que reinterpreta activa y novedosamente la tradición artística. Los dardos de Emar caen sobre Jorge Délano, quien ha dicho que el arte moderno "deja a su paso la terrible huella de la cocaína y de la morfina", juicio que, para Emar, permite demostrar la ignorancia y la estupidez de este tipo de críticos. A Yáñez Silva, por otra parte, le reprocha Emar el hacer depender la crítica del gusto meramente personal: "Provisto de tres o cuatro principios de estética elemental y de un vasto gusto personal al alcance de criadas sentimentales, el señor Yáñez Silva pone de un lado sus conocimientos y sus gustos y del otro la obra que le preocupa. Luego ve si ésta calza con aquéllos. Si calza, canta con finísima fraseología, la obra maestra; si no calza, lanza un anatema en nombre del Arte, del ARTE (así, con letras gruesas)". De esta manera, Emar establece que la crítica adversa de Yáñez Silva no significa más que la imposibilidad de poder explicar las obras; en lugar de intentar comprender lo nuevo, es rechazado porque no

calza con los valores estáticos de los representantes del arte escolástico, académico, halagador del público y del "gusto medio", hombres que hacen "literatura" de la crítica, que plagan sus artículos con reminiscencias sentimentales y que no están dispuestos a abrir los ojos porque pesa demasiado en ellos el "espíritu conservador". Todos los argumentos que puedan enarbolar para rechazar el arte moderno son extra-artísticos, lo que demuestra que el arte nuevo los ha superado.

Vuelve a referirse Emar al artista verdadero²⁰¹ (Cezanne, Renoir, Picasso, la corriente que empieza a llegar a Chile) y a diferenciarlo de los que giran alrededor de él así como alrededor del arte; les denomina "Pompier", siguiendo la línea irónica de la cita de Jean Cocteau que encabeza el artículo. Para Emar un "pompiere" es como un gato: "Como los gatos, ellos también divierten con sus gestos de tigre en miniaturas; salvo durante un mes del año: en Agosto se hacen insoportables con sus aullidos; al comenzar la Primavera, los pompier se hacen insoportables inaugurando un Salón oficial de Arte Oficial (...)".

El arte auténtico, al contrario, exige búsqueda e incomodidad, exige estar constantemente superando las claves eternas: "En arte, como en las letras, apenas alguien cree haber hallado un punto fijo dónde apoyarse para el resto de sus días, el punto se escabulle y uno queda apoyado en el

²⁰¹Jean Emar, "Los 'Pompier'. La ironía del Alcalde", La Nación, martes 12 de febrero de 1924, p. 5.

vacio. Es la historia de los verdaderos artistas: cada mañana empezar de nuevo; en cada obra nacer al comenzarla y saber morir al terminarla".

Emar señala que, a la llegada a Chile del arte nuevo, habrán muchos que creerán hallar una verdad fija en él y "muchas mariposas se quemarán las alas en el fuego de Cezanne, de Renoir, de Picasso y de Derain", continuando la tradición de comodidad sin advertir el peligro que rodea a todo gran artista, pues "Hay que saber nutrirse de ellos por intermedio de los hilos conductores que llevan la electricidad. Pero no tocarlos: ¡¡Peligro de muerte!!".

Por último, Emar menciona que un Alcalde desea convertir el Cerro Blanco en tumba para artistas; ante la situación del medio artístico respecto de la falta de teatros, de salas de exposición, bibliotecas, talleres, Emar cree que muchos artistas renunciarán a su tarea "Y entonces ¿con qué va usted a llenar la Tumba?", le dice.

Refiriéndose a un artículo publicado en el diario La Nación -enviado desde París- por Ernesto Torrealba, en el cual éste intenta desenmascarar los engaños y mentiras de los franceses, especialmente de París, Emar dice: "Sin embargo, todo se explica al recordar que el señor Torrealba es chileno y seguramente intelectual"²⁰² y "Por lo tanto, desde niño, debe haber aprendido con la fe del catecismo los nombres de

²⁰²Jean Emar, "El bombo y los valores", La Nación, martes 22 de abril de 1924.

aquellos que escriben bien y de aquellos que escriben mal, de aquellos que pintan bien y de aquellos que pintan mal" de tal manera que en París sólo vea "bombo" y no "valores" ya que París es para Emar "un cuerpo vivo, moviente, siempre en distinta pose, a menudo en poses ridículas, pero de cuando en cuando, hallando una pose justa y hermosa", es un cuerpo que "maree y ciega" a "los ojos plácidos habituados a que nada cambie en este mundo". Para Emar al errar "Es mejor la [manera] de París y de todos los grandes centros a la nuestra, a pesar de las pésimas palabras del señor Torrealba", ya que en Chile el arte es manejado por hombres serios y graves, temerosos de emprender cualquier cambio que varíe el statu quo. Dice Emar que "Es preferible ese continuo lanzamiento de artistas hacia la gloria, como soldados a las trincheras enemigas, que la espera larga, aburrida, adormecedora, que la duda permanente si ha de irse al ataque o permanecer en el abrigo. Ante el ataque -al son del bombo, del talento o del mistificador- hay que defenderse, preparar las armas, hacer fuego, aguzar el ingenio, despertar el sentido crítico, poner en tabla, a diario, mil problemas, en una palabra, moverse y remecerse. Y cada ídolo falso que cae por haber querido levantarse demasiado, ha hecho nacer, con su caída una reacción, un nuevo estandarte, una nueva fuerza joven que anhela también ensayar sus fuerzas". De ahí la ventaja del "bombo loco" (arte parisino) sobre el "bombo sordo" (arte chileno).

En nuevos "Pilogramas"²⁰³, Emar critica que los autores se preocupen del estilo como un punto de partida: "De cien libros, noventa y nueve se escriben para 'hacer estilo'". Escribir bien, para los escritores, "es escribir como el público quiere que escriban" lo que significa que "Casi todos los escritores mediocres escriben muy bien, Marcel Proust fue tachado de escribir mal".

En Chile se reprocha la ironía al arte moderno, diciendo que "La ironía es contraria a la raza chilena. Tal vez porque se piensa que ironía es reírse del próximo. Alguien me decía que ser irónico era cosa fácil: bastaba con fijarse en los defectos de un tercero y echárselos en cara disimuladamente y sonriendo (...). Otra persona, hablándome de la ironía francesa, me dijo que era la sonrisa ante un hecho de la vida, del hombre advertido. Entre ambas hay un abismo. El arte moderno tiene de esta última. El arte moderno es un arte viejo que sabe mucho y que no cree en brujos. En Chile predomina (...) la creencia en brujos (...) De ahí, pues, de esta falta de ironía verdadera, la enormidad de genios que producimos, de 'revelaciones' a cada instante (...)". La falta de ironía en nuestro país trae aparejadas las "grandezas" artísticamente hablando: "Es curioso ver tantos hombres incapaces hasta de tentar algo personal en arte y sin embargo que no pueden vivir más que al lado de los genios (...) Conozco a un señor diminuto que no puede leer más que a los grandes clásicos y que asegura que sólo los griegos han

²⁰³Jean Emar, "Pilogramas", La Nación, viernes 23 de enero de 1925, p. 9.

hecho escultura. Me habla de esto con fe y con gestos universales. Cuando termina sus grandiosas disertaciones, vuelve a ser cualquier hijo de vecino que hace por la mañana su toilette reducida, asiste a su oficina, comenta la política, bebe cerveza y ama a una mujer. Para muchos, su amor por clásicos y griegos es un timbre de refinamiento y seriedad. Para mi es una contradicción curiosa, tal vez 'un caso' (como los hay muchos, por cierto) que en el fondo sólo esconde ambiciones juveniles fracasadas".

"Por los artistas"²⁰⁴ reprocha la pasividad nacional frente a los movimientos de arte: "En Chile, un artista que hable, que se agite y agite, que proclame sus derechos, que quiera ser 'como todo el mundo' decae un poco ante sus colegas que piden al gremio no bajar de ciertos immaculados nubarrones". El público, agrega Emar, refuerza la imagen del artista que vive ajeno, lejano, en el limbo y dice "En fin, no me ha extrañado mayormente que, la única vez que los artistas han alzado la voz, lo hayan hecho para la política y no para el arte". Por ello, insiste en la necesidad de que el Gobierno "deje unos cinco minutos para pensar en los hombres que profesan las artes" ya que los artistas sólo piden condiciones dignas para dedicarse a su trabajo, tal como 'autonomía artística', es decir, el gobierno de los artistas por ellos mismos, "sin la intervención de los señores amantes del arte que, en el fondo, todo les interesa menos el arte".

²⁰⁴Jean Emar, "Por los artistas", La Nación, miércoles 8 de abril de 1925, p. 7.

Los artistas, asimismo, necesitan ver las obras de todas las tendencias y por ello Emar insiste en la necesidad de traer cuadros. Y, ya que en Chile no hay talleres, señala "Aquí los cuadros se pintan en los dormitorios y las esculturas se esculpen en el comedor" y el Gobierno nada hace; recalca la necesidad de otorgar a los artistas becas en Europa, ya que "Los artistas chilenos deben viajar, deben ponerse en contacto con aquellos que en arte saben y crean", relacionarse con el arte vivo de las obras para crear el ideal artístico de cada uno.

En "Pantalla"²⁰⁵ Emar critica el cine chileno y habla de lo mal que aprovechamos este "arte virgen", el cual proporciona "a los pueblos jóvenes y sin tradición, la posibilidad de mostrar su valor artístico"; posibilidad que se concreta en Chile haciendo solo "pastiche" malo. El cine aquí se sustrae a "todas las rebuscas y a todas las audacias, se hace pequeñito, imitando, repitiendo, el gesto de la última película americana o alemana. Es una manera 'chic' de afrontar el fracaso". Aunque en Chile hay técnicos, actores y dinero para ensayar en el cine, no hay un talento creativo individual que se "atreva a romper el gusto de los arrabales", el mal gusto al que contribuye el bombo con que se anuncian las malas películas extranjeras que llegan al país. Por su parte, quienes hacen cine sólo intentan "fabricarse su pequeño éxito. Cada cual ausculta la avenida Matta, o a las señoritas solteras y hacer cartel" pero sin

²⁰⁵Jean Emar, "Pantalla", La Nación, viernes 15 de mayo de 1925.

esfuerzo artístico. Dice que el cine es un arte que comienza, que abre posibilidades a las naciones jóvenes, y ante esto "Es lástima que la primera semilla que se planta, lleve en sí un germen que no admite posibilidades. Ante el cine, debiera haber por parte de la juventud, un entusiasmo sin límite y lleno de valor, en el sentido de la rebusca artística: tener el valor de fracasar en un intento audaz antes que de triunfar de una manera fácil".

Finalmente, en "Moscardones"²⁰⁶, retoma el tema de la crítica de arte, sobre todo referida a su carácter literario, la cual trasunta sólo "arranques histéricos de necesidad" que provienen de los amateurs del arte. Para ilustrar su crítica, cita artículos de los mismos dedicados a música y pintura, los cuales distorsionan el gusto del público con ignorancia: "en todas las demás actividades humanas veo un afán de buscar la realidad y de interpretarla francamente y con hombría. Tengo que quedar receloso ante una actividad que se trata a base de suspiros con merengues o de apocalipsis en corriente de aire. Y uno sabe el trabajo penoso de los artistas, trabajos 'terre-à-terre' de rebuscas, trabajo rudo que compromete la tranquilidad de una vida entera. ¿Por qué encomendar entonces a esa falsa inflada literatura el rol de portavoz artístico? ¿Por qué los artistas no 'paran en seco' a sus peores enemigos, esos amateurs proclamadores de genios universales cada diez minutos, y gustadores del alfeñique de las artes? No lo comprendo".

²⁰⁶Jean Emar, "Moscardones", La Nación, miércoles 27 de mayo de 1925, p.56.

2.6 Evaluación de las "Notas de Arte" en Umbral

En el "Primer Pilar", tomo III de Umbral²⁰⁷, Emar se refiere al recibimiento de las "Notas" por parte de la crítica y del público. Onofre Borneo explica:

"En estos años mi padre tenía un diario: La Nación. Mi padre -que por lo que voy a decir pasa a ser un protector de las modernas expresiones del arte- cedió, de su diario, una página entera semanal -que se llamó Notas de Arte- para que en ellas se dijese cuanto había que decir en esa época sobre pintura, escultura, artes plásticas en general, y también sobre cine, coreografía, y aún sobre arquitectura y urbanismo. Hubo además artículos sobre música. En cada página presentábase un poema. Recuerdo poemas de Pablo Neruda, Nefthalí Agrella, Pablo de Rohka, Alberto Rojas Giménez, etc. También los hubo de Vicente Huidobro quien, además, colaboraba con artículos. Recuerdo entrevistas a Acario Cotapos, a Pablo Garrido, a Lautaro García, a Camilo Mori. Recuerdo a Carlos Isamitt hablándonos del arte araucano. Entre los colaboradores más asiduos -fuera de la gente del grupo que ora escribía, ora dibujaba para las Notas, o reproducía sus obras- recuerdo especialmente a Sara Malvar y a Henri Hoppenot, entonces Encargado de Negocios de Francia en Chile. También en las Notas de Arte se reprodujeron, creo que por primera vez en nuestro país, obras de Picasso, Gris, Matisse, Derain, Bracque, Vlaminck, Modigliani, Soutine, Chagall, etc. y

²⁰⁷Juan Emar, Umbral, inédito.

etc. Recuerdo que ensalzamos la figura de Juan Francisco González, nuestro impresionista (...) Yo recuerdo todo esto porque yo dirigí esas Notas de Arte con el nombre de Juan Emar."

"(...) volvimos todos nosotros trayendo la buena nueva de que el campo pictórico era más amplio de lo que hasta entonces aquí se había creído. Dicho en otras palabras: si hasta entonces se hubiese establecido que un pintor podía pintar hasta una distancia de 20 metros a la redonda, ahora podía hacerlo hasta una de 100 o más metros. En buenas cuentas dijimos que si era aceptado pintar vacas y terneros, lo era también pintar toros y bueyes. Habíamos encontrado, al regresar del Viejo Mundo, tantos y tantos carteles con la palabra: Prohibido, que nos pusimos pacientemente a quitarlos y a reemplazarlos por otros que rezaban: Permitido.

Tratamos de decir, con nuestro mejor vocabulario, que la pintura no está fuera, allá en el jardín, en el cerro, en la habitación, en el rostro vecino sino que también y tal vez más está en los propios ojos del que mira. Y luego agregábamos, cada vez que al caso venía, que los ojos son infinitos.

Decíamos que esto no era estorbo para que nosotros, a cada paso, nos detuviéramos a contemplar el mundo, desde el insectillo casi microscópico hasta la montaña más lejana y que, al contemplar de este modo, la interrogativa que se nos planteaba era la de averiguar,

columbrar cómo, eso mismo que veíamos, cómo irían a verlo los que vinieran después. Entonces nos restregábamos afanosos los ojos. Tal vez no veíamos apropiadamente lo que después se vería. Pero, de todos modos, aconsejábamos ese estado de espíritu ante el mundo.

Nos placía pensar en algunos serios pintores de un pasado cualquiera (¿Ingres y David, por ejemplo?), asomados por los ventanales de sus respectivos talleres o de pie en una cima campestre, tratando de ver de otro modo, de captar otro aspecto de lo que ante sus ojos se extendía. Nos los imaginábamos, más serios todavía, afirmando luego que 'no', no había ya más cambios en la naturaleza, la naturaleza es una, única e indivisible. Entonces los veíamos pintar. Pintaban... en los momentos que varias madres daban a luz, por aquí y por allí, varios bebés que traían -a pesar de oculistas- un par de ojos diferentes -a pesar de unidad e indivisibilidad de la gran natura-. Bautizaban a estos bebés (¿para este ejemplo les pondremos Monet, Sisley, Pissarro?) y ellos crecían. Crecieron. A su tiempo miraron por los mismos ventanales y las mismas cimas y, sin que nada hubiese cambiado, vieron otras cosas, totalmente diferentes, que nadie, pero absolutamente nadie, había puesto en cambio de las anteriores. ¿Se habían ido éstas? No. También subsistían. Y subsistían miles más. Quiere decir entonces que la cosa estaría en los ojos y no fuera. Ojos, ojos, ojos... Así decíamos y asegurábamos. Asegurábamos, sobre todo, que muchos así ya estaban

haciendo, en muchas partes. ¡Y los ojos son infinitos!
El campo que se abre para mirar es infinito (...).

Con toda buena fe y buena lógica creímos que los
recibidores de estas noticias nos brindarían mil
felicitaciones y agradecimientos, nos sacarían por las
calles en andas, con banda de música a la cabeza y nos
obsequiarían, al final del recorrido triunfal, una flor,
por lo menos; o un plato de porotos..., ¡Qué diablos!

¡Nada!

Se indignaron.

Ampliando siempre el campo de visión, hicimos ver -o
al menos hicimos nuestros mejores esfuerzos para que se
viera- que los negros, allá en el Africa, tenían y
habían tenido un admirable, portentoso sentido de las
formas y que nosotros, los blancos de hoy, los hijos de
las pesadas Academias Universales, podíamos ver tan
buenas cosas sumergiéndonos en su arte como
sumergiéndonos en los sutiles paisajes que nos rodeaban
o en las doctas palabras de los doctos profesores de las
doctas Academias. Y si así era con aquellos negros del
Africa, ¿por qué no iba a serlo -¡Dios Santo!- con las
viejas civilizaciones indias de nuestro continente?
También podía mirarse su arte como se mira el resto de
la naturaleza, también su arte podía salir de los museos
y de la historia y empezar a pasear libremente por entre

las miles, las millones de cosas vivas que pasean siempre. Porque el arte no tiene arqueología y está siempre vivo alrededor nuestro; porque el arte no tiene aduanas y vive en todas las patrias a la vez, sin pasaporte. Y por si la indignación venia a causa de que todo esto era aún poca amplitud, hablábamos del arte de los niños y expusimos dibujos y pinturas de muchos niños. Y creyendo de buena fe que las artes plásticas podían ser una facultad mental, que acaso la mente podía tomar parte en la gestación y elaboración de la obra, creímos interesante mostrar y hablar del arte de los locos. Ahora el campo se explayaba más allá de los ojos aunque yendo siempre con los ojos, ¡con los ojos! Ahora, gracias a los ojos, otros caminos intelectuales se acercaban. Ahora todo y todos venían. Ahora, ¡sí!, tendríamos flores y farináceos...

¡Nada!

Se indignaron.

Casi nos matan.

Pues aquí la cosa se entendía de otro modo: A la marcha de las artes, desde las cuevas de Altamira hasta nuestros días, se le había puesto un punto final. Uno de los personajes reinante en el reino artístico había exclamado cierto día con voz de trueno y gesto olímpico:

-Di qui non si passa...!!

Y las artes, sumisas, se habían detenido.

Mas como los artistas tienen que hacer arte, habían comenzado a marchar, a lentos y acompasados zapatos, en sentido inverso al del calendario.

-¡Oh, Señor!- se decían. -¿Cuándo, cuándo llegaremos a las de Altamira Cuevas? Es tan largo el calendario y tan lentas nuestras botas. ¿Cuándo, cuándo nos enfrentaremos con el hombre de Cromañón?

Caminaban, caminaban. Mas... ¡no avanzaban! No avanzaban hacia atrás. Apretaban el paso, alargaban los zapatos y... ¡no avanzaban! Siempre quedaban en el mismo sitio, los unos frente a un impresionismo nacional, hijo o nieto del verdadero; los otros frente a un academicismo solemne, primo hermano de todos los academicismos de todas las Bellas Artes Escuelas. Y caminaban. Y no avanzaban; mejor dicho, no retrocedían por el tiempo (...)."

"Esos artistas caminaban, galopaban por el camino de los mundos idos, con las cuevas como meta, pero bajo sus pies, en sentido contrario y a igual velocidad se deslizaba ¡el calendario!

Esta era la causa de su detención. ¡Adiós, oh, grutas de Altamira, de Maura, Dato y Canalejas!

Casi nos matan. Pero, en fin, quiso la noble Providencia conservarnos a todos la vida."²⁰⁸.

²⁰⁸Juan Emar, *ibid.*, pp. 606 - 611.

"LA ESCRITURA COMO PROCESO DE BUSQUEDA" EN CAVILACIONES²⁰⁹

"El trabajo en una buena prosa tiene tres peldaños: uno musical, donde es compuesta; uno arquitectónico, donde es construida, y, por último, uno donde es tejida"
Walter Benjamin

²⁰⁹Adoptamos la categoría propuesta por Oscar Paineán para describir la escritura de Umbral en Oscar Paineán, "La escritura como proceso de búsqueda en Umbral de Juan Emar". En: Revista de creación y crítica, Los Angeles, California, enero - marzo, 1985; Ediciones de La Frontera.

Los artículos críticos que hemos reseñado cumplen un doble objetivo: explican el advenimiento de las vanguardias como una superación de los códigos expresivos de un arte que se ha agotado en fórmulas rígidas; y, al mismo tiempo, operan como manifiestos poéticos del propio Emar. En este sentido, no resulta extraño constatar la adhesión del autor a los postulados teóricos del cubismo. La idea de una obra de arte que responda a un modelo constructivo, autónomo, gobernado por sus propias leyes, animará de sentido su propuesta estética; además de vincularla íntimamente al creacionismo de Huidobro.

Canseco Jerez ha señalado que la poética de Emar responde fundamentalmente a una concepción arquitectónica de la literatura, "(...) que tras haber acabado su obra, deja al descubierto no sólo los pilares y las vigas maestras que sostienen el edificio, sino también el andamiaje que utilizó en su construcción."²¹⁰. En el capítulo anterior, incluimos un artículo titulado "Ideas sueltas sobre arquitectura" para exhibir el interés de nuestro autor por el valor estético de la arquitectura postulada por las vanguardias, que responde a los principios de economía, justeza, proporción y orden, y que continúa las leyes constructivas de la naturaleza. A continuación, el lector podrá apreciar la importancia de la adopción de esta idea en la obra de Juan Emar.

²¹⁰Alejandro Canseco Jerez, "Juan Emar arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción". En: Revista Chilena de Literatura, nº 39, Santiago, noviembre, 1992, p. 36.

Dentro de este contexto, es necesario establecer un nexo entre el "principio constructivo" y el ocultismo²¹¹. En relación a este punto, conviene señalar que la crítica ha desatendido la importancia de esta dimensión al referirse a la obra publicada de Emar. En ella, constantemente se alude a conceptos, obras y autores ocultistas: nombres como los de Eliphus Lévi, Gérard Encausse (Papus), Rudolf Steiner, William James, F.D. Ouspensky y J. Krishnamurti (estos dos últimos en el manuscrito inédito de Umbral); sumados a los de Durville y Valmon (registrados en sus diarios inéditos) son atraídos recurrentemente por el autor.

Alice de la Martinière (Pépeche) en homenaje a los 25 años de la muerte de Emar dijo: "Juan Emar se consagró a las leyes del universo, a encontrar a Dios, y es una suerte probar que somos capaces de crear, de construir y no de destruir"²¹². Las palabras de Pépeche aluden a la idea gnóstico-teosófica según la cual el hombre, por sí mismo, puede aspirar al conocimiento y a la vivencia del Absoluto ("Dios"), idea que se sustenta sobre la base de una visión que plantea al hombre (microcosmos) como espejo e imagen del universo (macrocosmos). Si el ser humano se rige por leyes

²¹¹Principio que podemos asociar al concepto de montaje, ampliamente descrito en la primera parte de este trabajo.

²¹²En Alejandro Canseco-Jerez Juan Emar. Estudio. Santiago, Ediciones Documentas, 1989 p. 13.

análogas a las del universo, la obra de arte auténtica también deberá reproducir constructivamente, un orden que sea expresión de los equilibrios cósmicos. Así, el narrador de Cavilaciones aparece en una constante búsqueda y reflexión sobre esta ley de correspondencia entre el hombre y el universo, y sus relaciones con la actividad artística.

Los textos de Emar se plantean siempre como un proceso de búsqueda de lo otro, lo desconocido, lo misterioso²¹³; y a pesar de lo lesivo que son con respecto a las convenciones tradicionales del cuento o la novela, obedecen, sin embargo, a meditados planes constructivos. Innumerables carpetas con bosquejos de cada uno de los personajes que aparecen en sus obras, así como índices, programas de estudio y anotaciones en pequeñas libretas, dan cuenta del carácter totalizador de su escritura. Nuestro autor parece actualizar la idea esotérica de la "creación continua y eterna", junto con asumir una concepción del hombre de naturaleza ocultista: "El hombre es 'un constructor' (conciente o inconciente) de sí mismo y de su vida, y cualquiera cosa sea lo que haga, cualquier actividad que emprenda, manifiesta en ella su propia naturaleza adquirida con su experiencia, un 'plan' o 'idea' concebidos por su inteligencia. La totalidad de su vida es la 'construcción' o templo al que se dedica"²¹⁴.

²¹³Otro de los aspectos dominantes en los artículos críticos de La Nación que hemos seleccionado, es el énfasis que pone Emar al señalar que la búsqueda debe ser el principio que guíe el rumbo del arte.

²¹⁴Magister, El secreto masónico, Buenos Aires, Ed. Kier, 1964 p. 21.

Después del silencio con el que recibe la crítica sus primeros libros, Emar se aboca por completo a la reescritura y "construcción" de Umbral. El 23 de diciembre de 1940 anota en su diario, con lápiz de distinto color, "¡Qué felicidad!, ¡Qué paz! (...) Nace Guni", personaje a quien está dirigida la novela, que tiene 5.318 páginas y que encierra y desarrolla sus ideas sobre el acercamiento al absoluto. El propio Emar se refiere a su construcción: "Le voy a hablar un poco de mi libro que sigue y sigue creciendo; va en la página 5.083. La primera parte se llama 'Umbral' y la segunda 'Dintel". El total ... no sé cómo llamarlo; es la continuación y los personajes son los mismos. Como usted ve, tanto Umbral como Dintel son partes de una puerta. He pensado llamarlo "Bajo el Fórtico" pero no me gusta la palabra 'pórtico' por tener acento en la letra 'o'; también he pensado llamarlo simplemente 'La Puerta' (...) Podría usted buscar una palabra (sin acento), una palabra corta y fácil y, entonces, así llamaríamos al libro"²¹⁵. Su hija le aconseja que adopte como título La puerta, y así lo hace. "La gran FUERTA ya sabe usted donde se halla. En su construcción trabajo todo el tiempo; ella es mi vida y es todo. Hoy por hoy tengo cosas aquí en Quintrilpe; tengo también en Viña; tengo en todas partes y, en verdad, no sé dónde tengo tanta cosa. Pero mi FUERTA sigue muy arregladita; ni un solo papel se ha extraviado; ellos se amontonan y crecen cuanto pueden, mi lápiz y, sobre todo, mi máquina de escribir, trabajo y trabajo lo que un hombre puede trabajar. Yo sé muy bien, Moroña, lo que usted me dice del desapego a cuanto nos rodea.

²¹⁵Correspondencia con su hija Carmen. 20 de enero de 1963.

Cada día progreso un poco más en este sentido. ¿ La publicación de lo que escribo ?. No pienso jamás en ella. ¿ Lo que se dirá y lo que le alegarían todos al leerme ? Tampoco pienso pues yo tengo un muy diferente sentido del trabajo; el trabajo es de por sí y es totalmente ajeno a nosotros; uno lo que hace es ir acercándose a él y TRADUCIR lo que ve al llegar a su lado"²¹⁶.

Este gran todo interminable, este "templo", "(...) se distingue por pertenecer a una literatura que opta por buscar nuevos caminos de percepción distintos a los cotidianos y visibles, torciendo para ello el discurso lineal y lógico. Como su nombre lo indica, se trata de una obra que simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, entre la luz y las tinieblas , entre el tesoro y la necesidad. Obra que se abre a un misterio, invitando a un viaje hacia un más allá"²¹⁷. Ese ir más allá, una de las constantes en la narrativa emariana, sólo concluirá con la muerte del autor, el 8 de abril de 1964.

Aunque presente en todas sus obras, y sobre todo en Umbral, el "principio constructivo" aparece con mayor nitidez en Un año y Diez. En efecto, Un año parodia la estructura del diario de vida y fractura las expectativas tradicionales del género al presentar una extraña cronología, "... porque

²¹⁶Ibid., 11 de febrero de 1963.

²¹⁷Pablo Brodsky, op. cit., p. 25.

así lo requiere la organización y construcción de este "diario dietario"²¹⁸. Varetto ha señalado²¹⁹, en el único trabajo que aborda la relación entre este concepto y el ocultismo, que la composición arbitraria de este "diario" responde a una matriz astrológica que subyace a su escritura: la del simbolismo zodiacal. De este modo, cada uno de los capítulos del texto revela el correspondiente signo zodiacal que lo genera: enero 1 es Aries, febrero 1 es Tauro, marzo 1 es Géminis y así sucesivamente. La novela Un año se transforma así, de acuerdo a este "principio constructivo", en un modelo que compendia una totalidad arquetípica; el texto es, ahora, un pequeño universo en el que un breve lapso contiene todo el Tiempo, de acuerdo a las concepciones de la astrología.

Diez obedece a una estructura mucho más compleja. En este caso, la ordenación constructiva del texto descansa en una matriz numérica. Según Anguita, "(...) su método de progresión lógica se encadena de inducciones, deducciones, premisas, corolarios, análisis y extensiones que se estructuran hasta configurar una maquinaria matemático-sensible"²²⁰. Así, los relatos que componen el volumen se

²¹⁸Juan Emar, Un año, Santiago, Ed. Zig-Zag, 1935, p. 13. Cfr. el excelente trabajo de Hannelore Widmer 'Un año: una proposición de lectura a partir de intertextualidad. Tesis para optar el Grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1992.

²¹⁹Patricio Varetto, 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.

²²⁰Eduardo Anguita, "Apuntes sobre Juan Emar", El Mercurio, 2 de octubre de 1977.

ordenan sintagmáticamente del siguiente modo: cuatro animales, tres mujeres, dos sitios, un vicio, y esta numeración responde al manejo que hace Emar de las ideas del misticismo pitagórico en relación a la Década; el número lo representa la perfección de una "totalidad" cerrada en sí misma, que contiene en su interior, por la llamada suma teosófica, las cuatro primeras cifras : $1 + 2 + 3 + 4 = 10^{221}$.

Todos estos ejemplos nos permiten reconocer la importancia que adquiere el ocultismo, en sus diversas expresiones, en la obra de Emar. De ahí la relevancia de Cavilaciones que, escritas trece años antes de la publicación de sus primeros textos, aborda explícitamente este problema.

Oscar Paineán señala que la escritura de Umbral se constituye en un "proceso de búsqueda"²²². Para los ocultistas todo lo que detiene el pensamiento, todo lo que fija verdades inamovibles sobre el hombre y el mundo (como son los postulados y dogmas de la ciencia, la filosofía y la religión) alejan al hombre de la realidad y se constituyen en un conocimiento falso. Por ello, "El significado de la vida radica en la búsqueda eterna, y sólo buscando hallaremos la nueva realidad"²²³.

²²¹Sobre este punto, vid. Varetto, op.cit., pp. 72-96 y 163-173.

²²²Oscar Paineán, op. cit.

²²³P.P. Duspensky, Tertium organum, Buenos Aires, Ed. Kier 1987, p. 311. Vid. también J. Krishnamurti, Tragedia del hombre y del mundo. La muerte mecánica, Buenos Aires, Ed. Kier, 1966.

Cavilaciones también actualiza este "proceso de búsqueda" como eje narrativo, ilustrándolo en cada una de las secciones del manuscrito. Así, el narrador asume el sentido de la duda y la curiosidad del espíritu como principio vital. Su sorpresa y admiración por todo lo existente aparece como un elemento que está en la base de su actitud frente a la vida, porque para él "¿qué hay en el mundo que no sea el más oscuro misterio?".

Aunque dispersa en los diversos momentos del texto, la crítica al positivismo y a la mentalidad positiva le permiten al narrador reflexionar sobre los límites que se impone el hombre en su experiencia y conocimiento del mundo. Tema que se vincula a la recepción burguesa que hace el público del arte, en las conversaciones con Monsieur Bourgeois.

La búsqueda de múltiples realidades y distintos mundos, a través del desarrollo de las profundidades ocultas, impone el distanciamiento de la "vida bulliciosa" y del resto de los hombres. Tránsito explicitado por el narrador de Cavilaciones.

Por último, el "proceso de búsqueda" llevará al narrador a establecer una relación entre el "verdadero artista" y el "ocultista".

Uno de los aspectos que más contribuye a acentuar el carácter fragmentario de Cavilaciones, es la voluntad del autor de integrar las reflexiones antes señaladas al relato de una experiencia biográfica. Así, el punto de partida que

inaugura las meditaciones del narrador es la evocación de ciertos momentos de su pasado adolescente, ligado a su permanencia en un viejo molino. El atrae al presente una vivencia de extrañamiento interior: "(...) no encontré tan completamente natural hallarme sobre la Tierra, no me hallé satisfecho con las explicaciones que sobre los objetos y seres que me rodeaban me habían dado y, en resumen, me sentí desconcertado aquí en el mundo, y aún me sentí extraño dentro de mi propio cuerpo". Esta sensación lo sitúa en "La puerta" hacia otro mundo y lo hará pasar por extrañas experiencias hasta desembocar en el "mundo astral".

Estructuralmente, Cavilaciones responde a dos movimientos expositivos: por un lado, las evocaciones del narrador, centradas en torno a sus experiencias en el molino, establecen un discurso autobiográfico de tono íntimo y confidencial; y, por otro, la reflexión y conceptualización de la experiencia vivida se transforma en objeto de comprensión (de naturaleza esotérica). En este sentido, la experiencia evocada opera como una forma de vivencia que los ocultistas denominan "primer llamado" en el camino de la iniciación: "El sendero que conduce al conocimiento oculto será hallado por todo ser humano que discierna, en lo visible, la presencia de algo invisible, o que, por lo menos, lo presienta o adivine. De este discernimiento o presentimiento pasa a la sensación de lograr descubrir lo que está oculto"²²⁴. Así, el narrador, a lo largo del texto, avanza desde el presentimiento de lo oculto hacia el plano de

²²⁴Rudolf Steiner, Tratado de ciencia oculta, Buenos Aires, Ed. Dédalo, 1976, p. 11.

la comprensión; comprensión que involucra, como ya se dijo, nociones y doctrinas esotéricas.

La inclusión del índice original en la transcripción que presentamos, señala la intención unitaria que precede el desarrollo del texto. Sin embargo, el propio narrador al describir detalladamente las experiencias en el molino, señala que éstas son "de escaso interés". Por lo tanto, el discurso autobiográfico es sobrepasado por los momentos especulativos que intentan "poner un poco de orden a tantas conjeturas y a tantos comienzos de solución que no han llegado a término". Es en esta dimensión donde cobran especial significado los conceptos esotéricos.

Dentro de este contexto, la doctrina de la "evolución del hombre" es determinante para la comprensión de Cavilaciones. Para los autores ocultistas, el hombre, en su estado actual de evolución, no ha desarrollado sus facultades latentes : "Nuestra idea fundamental es que el hombre, tal cual lo conocemos, 'no es un ser perfecto'. La naturaleza lo desarrolla hasta cierto punto y luego lo abandona, dejándolo proseguir su desenvolvimiento 'por sus propios esfuerzos' e iniciativa o vivir y morir como nació o aún degenerar y perder su capacidad de desarrollo"²²⁵.

El tópico del abandono es el punto de partida de una serie de reflexiones, distinciones y clasificaciones que hará

²²⁵Ouspensky, Psicología de la posible evolución del hombre, Buenos Aires, Ed. Hachette, 1958, p. 13.

el narrador de Cavilaciones con respecto a los hombres. En este sentido, es importante apuntar la oposición que se establece entre aquellos que aceptan la vida sin cuestionamientos, insertándose en la "vida bulliciosa", y los que -como él mismo- van contra el abandono intentando actualizar todas las formas de conocimiento. Este aspecto se expresará, en Umbral, a través del "querer ser de otro modo" que postulan Rosendo Paine y Lorenzo Angol, personajes de la novela.

En relación a este punto, las reflexiones sobre el arte, los vicios y la magia aparecen como formas de ampliar el conocimiento "positivo" de la realidad. La naturaleza ha dotado al hombre de un saber adquirido que excluye lo misterioso y lo oculto. Esto no quiere decir, sin embargo, que el hombre no pueda "conectarse" o "afinarse" con lo invisible, con otros mundos, y recibir "mensajes" que abran su conciencia a realidades tan efectivas como lo "real positivo". Vislumbrar parte de lo desconocido, a la manera de un iniciado ocultista, supone atraer una forma de clarividencia. Es lo que sucede con dos momentos de Cavilaciones: cuando el narrador reconoce haber ingresado al "mundo astral" y la anómala percepción de seres monstruosos; este último momento no ofrece un gran desarrollo expositivo.

En la literatura ocultista, el fenómeno de la clarividencia aparece como una experiencia espiritual que tiene que ver con los rasgos del individuo iniciado. De ahí, que pueda ser positiva o negativa. Steiner señala, en relación a esta última, que hay una esfera de realidad

poblada de seres cuyas formas "(...) son más horrendas, más espantosas y repulsivas para la visión espiritual que los animales más horribles"²²⁴. Estas visiones son producto del dominio que han ejercido los cinco sentidos sobre el elemento espiritual, y que han arrastrado al adepto al mundo sensual. Las experiencias del narrador de Cavilaciones están marcadas por este signo, pues él reconoce que desde su adolescencia "Todo lo que era horrible y repugnante me atraía. Tal vez porque lo que así es, conmueve con mayor violencia una imaginación desordenada". Así, el texto exhibe una trayectoria vital que responde al camino erróneo, tal como lo expresa el punto 6 del índice, que marca el tránsito de la especulación in abstracto a la reflexión biográfica ("Paso a mí"); y también el punto 9 ("Lo que yo he hecho").

Otro de los aspectos que debemos considerar, es el de las relaciones explícitas que el narrador de Cavilaciones establece entre la actividad del artista y la del ocultista. En este sentido, la literatura esotérica plantea que el hombre tiene distintas facultades, cada una ligada a centros o cuerpos: físico (del sentimiento o emocional), pensamiento (intelectual) y espiritual. Así, los ocultistas piensan que el arte está vinculado a una forma de conocimiento emocional, que es irreductible a la comprensión intelectual. Por lo tanto, el artista es capaz de remontarse por sobre lo "fenoménico" y percibir lo "nouménico", lo desconocido: "El reflejo del 'noumeno' en el fenómeno podrá sentirse solamente mediante aquel sutil aparato que se llama 'alma del artista'. El ocultismo -el lado oculto de la vida- debe estudiarse en

²²⁴Steiner, op. cit., p. 55.

el arte. Un artista debe ser un clarividente, debe ver lo que los demás no ven. Y debe ser un 'mago', debe poseer el don de hacer que los demás vean lo que no ven por sí mismos."²²⁷.

El lector podrá observar que en las últimas secciones de Cavilaciones, el narrador asume muchos de los puntos de vista del ocultista sobre el arte. Es interesante destacar, en relación a este punto, que ya Huidobro se había referido a la función mágica y clarividente del poeta, pero Emar la expone en forma más sistemática. En el texto que comentamos, ella se expresa a través de la proposición de que el "verdadero artista" es capaz de "afinar" su sensibilidad con los "mundos superiores", de los cuales la obra de arte se transforma en su "símbolo", a diferencia del artista "cretino" (y del burgués) que repite fórmulas muertas. Así, el arte se vincula a lo sagrado: "(...) mientras más fuerte es el artista, mientras con más intensidad se afina con una esfera superior, mayor es el desarrollo de su conciencia y más va comprendiendo que él es un portavoz de un mundo superior sobre la Tierra, que él es un encargado de mostrar a sus semejantes que no todo es miseria aquí abajo, que hay algo que venerar".

Dentro de este contexto, la crítica al "artista burgués" y la parodia del valor del "arte de un día" (en oposición a la riqueza permanente del "arte verdadero") guardan una estrecha relación con los conceptos ocultistas de evolución y degeneración artística: "El arte sirve a la 'belleza', o sea,

²²⁷Ouspensky, Tertium organum, op. cit., p. 147.

a un género particular de conocimiento emocional. El arte halla su belleza en todo y hace que un hombre lo sienta, y de esta manera 'conozca'. El arte es un potente instrumento del conocimiento del mundo 'nouménico': los misterios (...) Pero al pensar que este misterio no es para el conocimiento sino para el goce, destruye todo encanto. Tan pronto como el arte empieza a gozar de la belleza que ya se 'halló', todo progreso se detiene, y el arte se transforma en un inútil esteticismo que rodea al hombre con un muro y le impide ver más allá. La 'búsqueda de la belleza' es el objeto del arte."²²⁰.

Todos estos aspectos determinan las proposiciones realizadas por el narrador de Cavilaciones en un diálogo con el pintor burgués, las alusiones al arte del "cretino" y la referencia al arte clásico de los griegos. En ellas, aparece implícitamente la idea de progreso o retroceso artístico en función del concepto de "afinación" y de la permanente búsqueda y exploración que debe animar al verdadero artista. En efecto, ya en los artículos críticos de La Nación, así como posteriormente en Miltín 1934, Emar se refiere al rechazo de que es objeto el arte de vanguardia en Chile por parte de la crítica y el público, porque no comprenden los "mundos nuevos" que propugnan las vanguardias. Por lo tanto, las búsquedas artísticas y las ocultistas se hacen equivalentes, pues "(...) en el arte ya hallamos los primeros experimentos en un 'lenguaje del futuro'. El arte marcha a la

²²⁰Ibid., p. 207.

vanguardia de la evolución interior, anticipando las formas que ha de asumir mañana"²²⁹.

Finalmente, en Cavilaciones también está la idea de un "arte matemático". Ya hemos visto el interés de Emar por este postulado cubista. Sin embargo, si lo restringimos sólo a este ámbito, omitimos un aspecto importante. Los autores ocultistas establecen una oposición permanente entre el "arte verdadero" y el "falso", caracterizando a este último como un arte accidental: "Cuando se trata del arte subjetivo, todo es accidental. El artista, ya lo he dicho, no crea; en él 'ello se crea por sí solo'. Lo que significa que tal artista está en poder de ideas, pensamientos y humores que él mismo no comprende y sobre los cuales no tiene el menor control. Ellos lo gobiernan, y se expresan por sí solos bajo una u otra forma (...). [El arte falso] produce tal o cual acción sobre el espectador según sus humores, sus gustos, sus costumbres (...). No hay nada aquí invariable, nada preciso."²³⁰. El "verdadero arte", en cambio, no ofrece nada accidental, ni en la creación de la obra, ni en las impresiones que ella produce; de ahí su carácter matemático.

Cavilaciones se sitúa en esta línea, pues implícitamente el narrador reconoce que el arte debe desechar el motivo de la "inspiración" y exigir el grado más alto de conciencia por

²²⁹Ouspensky, Tertium organum, p. 77.

²³⁰Ouspensky, Fragmentos de una enseñanza desconocida, Buenos Aires, Ed. Genesha, 1991, p. 306.

parte del artista²³¹. Según las doctrinas esotéricas, el mundo del pensamiento y del espíritu son todavía inaccesibles en el estado actual de la evolución humana; sólo a través del sentimiento y del arte el hombre puede penetrar en la esfera de lo desconocido, que aparece simbolizado matemáticamente en el arte.

Todos los conceptos que hemos buscado precisar muestran la importancia del ocultismo a la hora de evaluar la propuesta poética de Emar. La edición crítica del manuscrito que presentamos recogerá estas ideas y las vinculará con la obra publicada del autor.

²³¹En su crítica al automatismo surrealista, Huidobro también se refiere a este aspecto aludiendo al estado de **superconciencia** como una posibilidad que sólo pertenece a los poetas. Cfr. Vicente Huidobro "Manifiesto de manifiestos". En: Obras Completas, Santiago, Ed. Andrés Bello, 1976, p. 725.

CAVILACIONES

"Toda vida heroica es ese
querer no ser lo que somos"
Juan Emar

CRITERIO DE ESTA EDICION

Como ya se ha dicho, el sentido de totalidad que anima el proyecto escritural de Juan Emar encuentra su confirmación en los distintos planes que preceden los textos inéditos. De ahí que hayamos querido reproducir el índice original de Cavilaciones, aunque, como observará el lector, éste no se cumple a cabalidad; es decir, el tratamiento de cada uno de los temas esbozados en esta sección no recibe el desarrollo planteado originalmente por el autor.

Por otro lado, hemos omitido algunos momentos desarticulados y fragmentarios del manuscrito, ya que no guardan relación de continuidad y coherencia con el desarrollo de los diferentes temas tratados. Sin embargo, y para no violentar la intención original del autor, incorporamos en notas a pie de página algunos conceptos de los pasajes omitidos que apoyan la comprensión global del texto, y que por sí solos son ininteligibles.

Asimismo, establecemos las relaciones necesarias con las obras publicadas de Juan Emar, con el propósito de señalar los vínculos que existen entre ellas y Cavilaciones. El reconocimiento de estas relaciones nos permite postular que este texto exhibe las bases de la propuesta poética del autor, donde destacan inequívocamente dos dimensiones: la vanguardista y la ocultista. También incluimos algunos momentos inéditos de Umbral, pues en él se le asigna la autoría de Cavilaciones al personaje Lorenzo Angol.

Finalmente, hemos actualizado la ortografía y respetado la redacción original. Cabe destacar, en relación a este punto, que muchas veces los pasajes evidencian que este texto sólo es antecedente temático para la escritura posterior y, por lo tanto, adolece de errores propios de un texto no revisado por su autor.

INDICE

- 1.- "Escribir para sí y escribir para los otros"
- 1.- ¡Cavilar!
= (No quiero generalizar ni proclamar verdades. Busco y trato de comprender hasta donde me sea posible)
- 2.- Teoría del avance
= (3 categorías Magia Negra. Idea de líquidos: Idea total del sentido de la vida. Ejemplos: Revoluciones, frailes y males en general.
- 3.- Teoría del retroceso
= (En resumen: Cuerpos superiores que hacen reventar inferiores. Movimiento en espiral: "Etendues"= Mal puede existir en escala relativamente pequeña).
- 4.- ¿Para qué el Mal?
= (Experiencia = Dolor obliga a pasar a otra cosa. Placer, quedarse para siempre en un mismo punto)
- 5.- Valor del Mal
= (La Unidad sólo es = Valor del Mal en lo manifestado. Ideas puras. El Bien, modo de ir del Todo al Todo)
- 6.- Paso a mí
= (¿De dónde tantas ideas que me persiguen? De un avance malo mío. Gozar, egoísmo, mal.)
- 7.- ¿Fuera o dentro?
= (En resumen: Si el Mal es mala interpretación del hombre o si es el universo vivo que puede él hacer mal. Esto en un hombre. Esto en mí)

8.- La Nota y la Conciencia

= (La Naturaleza de una Nota: llega a un punto: Conciencia interpuesta. 3 notas según origen de ellas. Lo que es el Mal, la imaginación. Clasificación de los hombres)

9.- Lo que yo he hecho

= (El error mío: Estar entre 2 notas. Lo que debiera ser el proceso en ocultismo)

10.- Relación entre conciencia y realidad

= (Realidad es afinidad. Un objeto, etc. es infinito. Hay conciencias individuales. La ola física es la más afinada. La conciencia en otros mundos. Relatividad de las Leyes al cambiar de mundo. Mundo físico es el nuestro)

11.- Relatividad bajo punto de vista Conciencia

= (No es arbitrariedad ni "néant". Todo es Absoluto y relativo a la vez. Todo tiene inteligencia. Mientras más realización, más complejidad. La Sérebesique. Arte y posibilidad de precisarlo matemáticamente. ¿Todo sería Absoluto? No, por Movimientos colectivos. Necesidad del hombre de cristalizar. Arte y seres clásicos y hermosos. Todo cuestión Afinación. Idea general Clave Absolutismo y Relatividad).

12.- Tentación

= (Todo lo que hoy cavilo, en una época fue sentido y fue tentación)

13.- El Espejismo

= (Por cuestión de afinidad, absolutismo y relatividad (10 - 11) probé con espejismo).

14.- El Arte

= (Es un ejemplo de 13. Espejismo en el Arte. Diálogo)

15.- El Espejismo, detenido

= (Lo que es el prodigio: Percibir algo sin estar afinado totalmente. Contraste)

16.- Los Vicios

= (Lo que he negado en 15 se realiza con los estupefacientes. Por qué ello se realiza)

17.- La Locura y las Antenas

= (Breves notas sobre la Locura. Las Antenas. Gran idea que persigue. El hombre sensible. Todo lo que no es concreto y experimentable se percibe por Antenas.)

18.- El Arte de M. Bourgeois

= (Es un ejemplo de las Antenas y la Afinidad.)

19.- El Yo - Conciencia

= (Todo progreso interno es conciencia: desdoblamiento. Idea de las Cortezas: infinidad del yo-mismo. Los Cantos del Yo.)

20.- La Locura y los Fantasmas

= (El empleo de las antenas sin diferencia de la corteza: Satanás que acecha. Los fantasmas. El hombre así se destruye. Efecto de las Antenas sin cortezas: Buitre y Chauffeur. Los hombres que simulan por no comprender. 3 categorías de hombres: Pasivos, Contraste, Plenos.

7.7.22

Hay muchas cosas, muchos problemas en la vida que me preocupan en alto grado. He pasado incontables días pensando sobre ellos y al fin me he [extraviado] en mis propias argumentaciones; por eso es que quiero poner un poco de orden a tantas conjeturas y a tantos comienzos de solución que no han llegado a término. Girando siempre alrededor de sí mismo no se avanza ni un paso. Tal vez sería útil conversar con un amigo, pero los amigos gustan por encima de todo [de] la discusión y a mí la discusión me es francamente insoportable. Siempre en ellas se deja de lado el tema mismo que se debate para vencer al contrario con una frase desconcertante. Esta clase de torneos no es de mi agrado, acaso porque soy poco hábil para la argumentación repentina y para la réplica oportuna. No es otra la causa que hoy me hace sentarme ante mi mesa y escribir los temas de tantas meditaciones. Es una necesidad imperiosa la de exteriorizarse en cualquier forma. A falta de un amigo que no discuta o de un maestro que me ilumine, no me queda más remedio que escribir. Echando fuera de mí los problemas que me agitan, podré, de cuando en cuando y cada vez que bien me plazca, contemplarlos a mis anchas, darles vueltas, meditarlos y, quien sabe, hallarles una solución que me haga reposar por el resto de mis años.

El punto de partida de estas cavilaciones agotadoras fue una serie de experiencias de escaso interés como tales, mas que recuerdo con cierto agradecimiento por haber sido ellas

las que me han colocado en esta vía de meditación. Después de todo ¡qué hermosa cosa meditar, gastar todas las energías con que la naturaleza nos ha dotado en encontrar un equilibrio entre dos ideas opuestas, aunque en verdad nada se gane con ello.

¡Qué hermosa cosa de verdad! Todo hombre debería dedicar siquiera algunos minutos a la meditación sosegada sobre asuntos que no le interesan directamente en su vida cotidiana ¿Pero cómo hacer germinar este gusto que aparenta no tener interés?

Hacer florecer la duda y luego esta duda, azotarla con el látigo de la curiosidad de la mente.

Se nos explica por ejemplo cómo hemos venido al mundo, qué es todo esto que nos rodea -para lo cual a cada cosa se le da un nombre-, se nos dice cuáles son nuestros deberes, cuáles nuestras necesidades, por lo tanto en qué hay que emplear nuestra estada sobre la Tierra, luego se nos cuenta lo que es la muerte y lo que después nos sucederá. Unos dirán que desde el momento en que el corazón cese de latir pasaremos a otras regiones, otros que todo ha terminado y que será la noche completa, mas todos sin excepción nos hablarán de la muerte, como que es cosa cierta, tan cierta como esas necesidades y deberes que mencioné, como las cosas que nos rodean, como nuestra venida al mundo. Y la mayoría de los hombres aprueban que, si bien hay mucho desconocido y hasta incognoscible, hay, sin lugar a dudas, mucho positivo y real.

tan real, tan positivo, que es pena perdida ocuparse de ello ya que allí está y siempre estará. Por consiguiente, lo único hacedero es vivir, agitarse, aceptar esta "realidad" y ser tan positivo como las cosas positivas que a cada paso damos y palpamos.

Pues bien, no por pretensión lo digo sino en verdad, desde hace ya largos años me ha parecido que esta aceptación en "bloc" de nuestro ser y nuestro mundo es hecha totalmente "a priori", diría una cosa convencional que se ha inventado con no poca astucia para evitar que la curiosidad malsana y roedora haga más víctimas de las que hace, deslizándose en la mente de los hombres.

Por eso he meditado tanto que la meditación ha llegado a ser casi mi único sustento.

Pero dudar sólo es posible cuando se empieza a suponer la posibilidad de que todo lo que tenemos, no diré por modales, sino por fijo, estable, inamovible, pudiese acaso ser considerado bajo otro punto de vista. Tal cosa es muy rara. ¡Cuántas veces uno se detiene de pronto irresoluto no ante algún problema determinado sino ante el sentido mismo de las cosas como comprendiendo por primera vez que la mitad de la vida había sido admitida sin otorgarle ni la menor atención! Mas luego, un hecho cualquiera, un suceso sensacional, un amigo, una distracción... El velo[, de] un momento turbador[,] pasa y se sigue.

22.7.22

Sin embargo, de cuando en cuando, hay algunos que escapan a [la] consigna que dice "no dudar y proceder". Ellos me hacen el efecto de hombres que abrieran la puerta de un templo prohibido y que junto con hacer tal acto, surgieran ante su vista mil nuevos deberes -que asumen las formas de intrincados problemas- como una deuda ante la osadía que han consentido.

Las formas de intrincados problemas... Sí, estos problemas se visten con los ropajes que se designan con los nombres de estética, filosofía, moral, ciencias, letras, etc. según de qué modo se llame. Pero una vez el llamado hecho, una suerte de pacto queda firmado. Es necesario, no obstante, que aquel que llame sea elevado hasta los umbrales por una verdadera pasión. Si un hombre así dirige su pasión hacia la vida que se agita en el bullicio, será sin duda un gran dominador, un conquistador o uno de esos hombres que levantan fortunas colosales. Mas si así no obra, queda sometido a su pacto por el resto de su vida. Y en la vigilia como en el sueño será siempre perturbado, aguijoneado, por hallar una fórmula de equilibrio entre dos puntos abstractos que no se quieren amoldar como serían sus deseos... Una forma plástica que clava en el interior se escurre en el lienzo; que realizada, sugiere otra forma y hay que recomenzar. Una

necesidad imperiosa de poner en equilibrio al hombre con el hombre, o al hombre con la naturaleza, o al hombre con Dios... ¿para qué afanarse en esto y sufrir así? No lo sé, pero la necesidad es imperiosa y se recomienza. Querer comprender este mundo de materia que vemos y sobre el cual marchamos... Un hombre curioso piensa cierto día si habrá una inteligencia que gobierne a ese mundo de materia por el cual todos los demás han pasado indiferentes. Interroga, investiga y... viénele también el pacto y una solución hallada se deshará en un nuevo problema mayor que ha surgido englobándole. Desde entonces, inútil volver a la vida de paz. ¡Seguir, seguir tras de ideas como tras fuegos fatuos inalcanzables! Y así ¿puedo, acaso yo, decir de cuantos modos la curiosidad del espíritu, la terrible curiosidad aparece para coger en un hombre por aquí, otro por allá y arrancarle de la existencia cotidiana donde no viven los problemas de las ideas generales?

23.7.22

He pensado muchas veces si este pacto es hecho con Dios o con el Diablo, en otros términos, si es bueno o malo. ¡Bueno!, responderán espontáneamente casi todos. Sin embargo, no se me podrá negar que existe una perfecta fuerza, nacida de los hombres, para sacar de su esfera al que se ha dirigido en busca de las soluciones de tales problemas. Es como una especie de imán que ejercen los demás para distraerle en sus investigaciones y traerle nuevamente a la vida exenta de cuanto deslinda lo abstracto. La vida bulliciosa que es presentada como llena de sorpresas; la vida fácil, sin mayor

trabajo, que dará un agradable bienestar, la vida "práctica" que llevada a su extremo proporcionará cuantos placeres se deseen; y si un ser no obedece a estos llamados, se tratará, por cien tortuosos senderos, de atraerle con sofismas en que imperan los conceptos de "deber", de "necesidad" y qué se yo. "Es un deber hacer algo que tenga una pronta recompensa de parte de los demás hombres..." o bien: "Es una necesidad venir aquí abajo a prestar ayuda inmediata a los desheredados del destino, sea colaborando en la ejecución de las buenas leyes que les siguen, sea produciendo el pan que les alimente o las cosas que les hagan falta..." Y si alguno resiste aún, pues se recurre a otra estratagema a la que pocos resisten. Ya, por supuesto, los débiles han hecho caducar su pacto y han sido nuevamente tomados por el engranaje de la existencia bulliciosa. Quedan los fuertes. Para éstos, la estratagema última: Se les felicita, se les corona de laureles, se les otorgan honores, se les halaga con desmesurada efusión y entonces, como el cuervo de la fábula, sueltan el pacto en su borrachera de triunfo y los demás hombres cantan victoria, pues la selada [sic] ha tenido éxito y les han vuelto a la mediocridad de que habían escapado. Uno que otro resiste a este hábil engaño, y llega a la vejez y muere, siempre fiel a su primera curiosidad, soportando los males y preocupaciones que le trae, burlando al imán humano que le atraía. ¿Se creerá que entonces se le maldice y condena? No así, ignoro por qué inconsecuencia. Por el contrario, se elevan monumentos a su memoria y su recuerdo es santificado... Mas no es de todo eso de lo que quería hablar. Mi intención era solamente decir que una vez que ha picado la

duda o la curiosidad en un hombre de pasión, una rueda le coge y le lleva ¿Dios sabe hasta adónde? En ese punto las dudas comienzan. La una de luz, la otra de tinieblas. Desde ese punto, pues, se va hacia la creación o hacia el total aniquilamiento.

¡La duda o la curiosidad! He ahí los dos resortes temibles que pueden desviar al hombre del camino común y pacífico de todos. Contra estos dos resortes hay un paliativo excelente que obra sobre la inmensa mayoría y él es una especie de aceptación a cuanto se nos diga, una aprobación a cuanto existe, aprobación que subentiende que ya no nos ocuparemos más de lo que se nos diga y de lo que existe.

A mí, como a los demás, se me dijo la fecha de mi nacimiento, se me enseñó el sitio donde él había tenido lugar, mi madre me dijo ser ella mi madre, mi padre ser él mi padre, y todo esto, me fue explicado en un fugaz momento de ocio, y mencionado como las cosas ya tan sabidas que es casi pecado otorgarles más tiempo que el que merecen. Yo acepté y di vuelta la hoja. De entonces en adelante no había más problema sobre el particular. Era así para mi mente y para la de todos aquellos que me rodeaban, así como si alguien bebe un vaso de agua y dice: "He bebido un vaso de agua". El hecho es real, está cumplido, no hay más que hablar y demos vuelta la hoja pensando en cosas diferentes. Después se me fue explicando cuanto llegaba a mis sentidos. "Esta es una casa -me dijeron- aquello un árbol y una casa es tal cosa y un árbol tal otra".

Pronto lo supe casi todo y sobre lo que aún ignoraba se me advirtió que con el mismo sistema podría también clasificarlo si mi curiosidad a ello me llevaba. Mi curiosidad era pequeña y dí por aceptado lo ignorado. Entonces mis sabios maestros continuaron: "Sabido ya lo que hay que saber, es el momento de ocuparse de los deberes y necesidades y vamos a actuar en la vida". Acepté también y por un instante la vida y el mundo me parecieron claros, límpidos, exentos de toda tiniebla, de toda onda que pudiese venir a perturbar mi sueño.

Me encontré, pues, justo en el punto al que todos llegan y desde el cual, para adelante, están las posibilidades de llegar a ser un hombre de bien y de provecho. ¡Que nadie piense que deseo sobrepasarme ni con un dejo de ironía! De esta aceptación que los hombres hacen de su naturaleza y del universo, hablo con profunda seriedad, y no con menor respeto. Para probarlo, bastaría, espero, que diga lo que ello a mi entender significa:

9.7.22

La naturaleza ha debido gastar un enorme trabajo para llegar a crear, no sólo al hombre, sino hasta el más diminuto organismo, hasta el más simple cuerpo químico. Esta producción tiene que ser el resultado de una larga elaboración. Que bástenos pensar con cuanto esfuerzo llegamos a conquistar cualquier maestría[;] y eso que la base, la mayor parte del esfuerzo nos es dada de antemano, gratuitamente diré, [puesto que] con el solo hecho de nacer como

hombres nacemos ya con nuestros sentidos, nuestro entendimiento, sensibilidad, etc. y es únicamente trabajo de adiestramiento el que hacemos durante la vida y este insignificante trabajo, ¡ya sabemos cuántas energías requiere! Si tuviésemos que hacerlo todo nosotros mismos, pasaríamos la vida entera en tal labor y tal vez no alcanzaríamos en 100 años a constituirnos en más que una simple célula. Mas el trabajo de la naturaleza nos es legado. En 9 meses realizamos toda la labor de la escala animal y cuando hemos llegado a cierto número de años hemos reabsorbido, asimilado, casi espontáneamente, una enorme experiencia que para llegar a ser natural y fácil como lo es, ha necesitado siglos de siglos de labor que hoy desdeñamos. Y desdeñamos con razón: Alcanzado un punto nuestro deber es seguir y no pernoctar.

En toda esta magna elaboración algunos puntos han sido decididamente conquistados y son los que nos aparecen como "real". Los hombres no tienen para qué dirigir sus miradas hacia ellos pues la naturaleza ya lo ha hecho. He aquí la primera causa de esta aceptación. La segunda, es cuestión de lógica: si en el punto en que nos hallamos hemos llegado por el trabajo de evolución de la naturaleza[,] es posible suponer que quien repitiese -aunque sólo mentalmente tal trabajo- tendría que llegar al mismo resultado. Tal vez la conclusión de ese hombre, si obrara con perfecta normalidad, debería ser "fatalmente" idéntica a la conclusión a que la naturaleza hasta hoy ha llegado. Y esta conclusión somos nosotros en el mundo real que nos rodea y con las impresiones que su contacto nos produce.

Los seres, pues, que no dudan, que aceptan en "bloc" el universo en que vivimos y de allí tratan de partir hacia nuevas investigaciones, son los seres totalmente normales y que obedecen al espíritu de la naturaleza misma. Es por eso que los considero con profunda seriedad y no con menor respeto.

Mas si esto fuese todo, la vida sería muy fácil y estaría excenta [sic] de toda duda, tanto decir de toda nueva posibilidad. Seríamos como son en pequeña escala los animales que saben a punto fijo el rol que durante su existencia han de jugar y no se detienen a suponer en la posibilidad de otro rol. Para los hombres, sin embargo, no es así. Otro factor entra en juego. Parece que llegados ya el trabajo y la elaboración de la naturaleza a cierto grado -como en el caso humano- la naturaleza misma se retirase un tanto para que el resto de la labor continuase a hacerse de iniciativa individual. La madre abandona a sus hijos. Los árboles y animales se hallan como protegidos y cobijados, indicándoseles su actuación. El hombre, por el contrario, apenas deja de seguir en ese reino intermedio entre el animal y hominal²³², que es el reino de las mazas [sic], siente,

²³²Cfr. Umbral, inédito, pp. 3567 - 3568. Onofre Borneo, reflexionando sobre las "Cavilaciones" de Lorenzo Angol, propone una escala de evolución de la naturaleza en el cosmos. Entre el reino animal y el reino hominal existe uno "intermedio", en el cual habitan hombres de un nivel inferior, y cada uno de ellos se encuentra separado por una "tela tenue y frágil". "De igual modo, un hombre intermedio comprenderá del hombre propiamente dicho, sólo los gestos o palabras o lo que sea, que también sean propios a su reino. Comprenderá que este último se afane, busque el triunfo, lllore el fracaso, ame la belleza, ensalce la bondad, olvide cuanto le rodea tras un problema que lo intriga. Mas no comprenderá nunca el sentido íntimo de todos esos móviles, no comprenderá que ellos formen otro modo de vivir y que ellos sean 'otra vida' en el más alto significado de tales palabras" (p. 3568).

como un vago sentimiento, una sensación de soledad y por lo tanto de ingratitud. Muchos retroceden aquí. Vuelven hacia la madre protectora. Otros se amargan. A otros sostiene una curiosidad especial, que llamaría la curiosidad del espíritu. Estos últimos avanzan solos y pueden entonces mirar, como organismos aislados, "apartes", la naturaleza de la que acaban de desprenderse y que momentos antes no veían por ser unos con ella, no veían, aunque vivían y actuaban en su seno. Entonces, constatan, precisan, organizan nuevas vías de marcha, y también, imitándola, callan, como ella. Mas hay otros que no hacen nada de esto. Quedan como estupefactos ante el fenómeno del que acaban de ser víctimas. Al sentirse desprendidos, arrancados, de la naturaleza, en vez de seguir impulsados por la fuerza centrífuga que en este desprendimiento [se] produjo, se paran para preguntarse qué sucede. Es una especie de curiosidad "hacia atrás" o tal vez una curiosidad "estacionaria". No quieren proseguir. Ante todo saber qué es esto que nos rodea. Y entonces empiezan a desgranarse unas tras otras miles y miles de interrogaciones sin que uno atine a relacionarlas ni hallarles su justo casillero en el espacio.

Tal vez ha sido esto lo que a mí me ha ocurrido. Contentándome con sólo sugerir interrogaciones he producido el caos dentro de mi cerebro y hoy quiero hacer un inventario de ese caos. Y a eso voy.

Lo primero que recuerdo es que hace ya mucho tiempo fue invadiéndome poco a poco, muy poco a poco, una sensación que

no hallaría cómo definir con precisión. Si me es difícil definirla en sí, puedo, a pesar de todo, mencionar sus efectos: no encontré tan completamente natural hallarme sobre la Tierra, no me hallé satisfecho con las explicaciones que sobre los objetos y seres que me rodeaban me habían dado, no creí saber gran cosa al saberlo casi todo y, en resumen, me sentí desconcertado aquí en el mundo y aún me sentí extraño dentro de mi propio cuerpo. Si a algo pudiera comparar esta sensación molesta, sería a la que experimenta un hombre que después de un profundo sueño se despierta en una habitación desconocida y no atina a precisar -durante contadísimos segundos- el sitio que está ocupando sobre la Tierra.

Fue algo así... por un lado. Mas este hecho sugirió en mi espíritu mil otras ansias y sensaciones. Desde luego, experimenté un arraigado desprecio por los hombres que convencidos de la realidad, procedían en cualquier sentido como si esa realidad fuese ya cosa conquistada, fruto que hubiese dado todo su jugo y su carne y que nada más pudiese dar. Llegué a enfadarme -en silencio por supuesto- contra todos los que desdeñaban con tan marcada petulancia el trabajo misterioso que la naturaleza había efectuado para llegar a colocarlos un día sobre la Tierra en la calidad de hombres. Parecían, por su insolente desfachatez, proclamar a cuatro vientos que era gracias a ellos que aquí estaban como seres humanos. Toda la labor oculta que queda "bajo" el hombre, "tras" él, parecían ignorarla voluntariamente, con esa antipática despreocupación del que goza un bien sin darse el trabajo de averiguar quien se lo concede. Vi que faltaba

en los hombres el humilde respeto por lo que se acepta como concebido y poseído y vi que en ellos también faltaba la veneración santa por lo que estaba de acuerdo en clasificar de incognoscible. Ese aire de dueños del mundo y de sus vidas llegó a causarme una indomable irritación. Y esto fue lo que sentí respecto a mis semejantes.

Respecto al mundo, fue la nada, el vacío absoluto.

Respecto a esa sensación de despertarme entre cosas que viese por vez primera sin comprender su sentido íntimo, fue algo agradable, casi voluptuoso, algo que me mecía en un sopor contemplativo que yo mismo trataba de hacer reaparecer.

Ignoro por qué causas el escepticismo no echó nunca raíces en mi corazón. Sintiendo respecto al mundo ese vacío absoluto, habría sido lógico que hubiésemme yo convertido en un escéptico amargado. Mas tal vez esa voluptuosidad ante mi nueva sensación fue más fuerte que el convencimiento de que todo, dentro y fuera de nosotros, era misterio insondable, y pudo entonces hacer nacer una curiosidad picante que me hiciera buscar, palpar y aguzar los sentidos, aunque sólo fuera para cerciorarme día a día de que yo estaba en la verdad al proclamar nuestra petulante torpeza y los demás estaban en el error al vivir como torpes petulantes. Lejos de convertirme en escéptico, vinome la fe de que en alguna parte se encontraba la clave de nuestro ser.

Es menester, sin embargo, que sobre este punto me explique. No creí en una revelación o en una iluminación, en que un ser superior vendría a indicarme la senda de verdad. Creí tan sólo que nosotros mismos y la naturaleza entera guardábamos un significado oculto, un significado mayor del que nosotros a la mirada corriente de los hombres y cuya comprensión podría ser obtenida por todo ser que pudiese poner su espíritu al unísono de la vida total. Esta fe era, pues, cuestión de sentimiento, pero este sentimiento me aparecía envuelto en una vaguedad de nebulosa. Era una fe certera aunque sin base, clara aunque imposible de definir. Y mientras permaneciese yo en la esfera del sentimiento ni una duda, ni una vacilación venía a perturbarme, mas apenas pasaba a la esfera del intelecto nacía la confusión [sic]. Por esta causa trataba de evitar toda incursión a tal terreno y me satisfacía con sólo sentir, sentir hondamente, que una razón de ser profunda planeaba sobre nosotros y que ella seguiría revelándoseme en las formas flotantes de un sentimiento de amor y plenitud.

Viví mucho tiempo en tal estado de alma. Inconscientemente buscaba los parajes propicios a excitar dicho estado y evitaba los que de él me alejasen. Era un pequeña existencia de visionario la que por entonces llevaba, existencia dulce, soñolienta, a la que un aroma de flor, o un zumbido de abeja o la vista de un árbol añoso bastaba para nutrir.

Mis mejores días fueron vividos en el campo, y en éste hay un rincón que siempre recuerdo y del cual quiero decir

dos palabras pues en él nacieron los primeros indicios de una marcha loca por senderos escabrosos. Además tiene, para mí, un gran interés poner a luz mis primeras sensaciones pues así podré luego relacionarlas con las últimas, lo que me ayudará a tejer el hilo finísimo de aquella marcha. Creo también que no dejará de presentar cierta singularidad el hecho de contar sensaciones que tal vez todos los niños han tenido y que en uno de ellos, hiciera brotar, como semillas ponzoñosas, flores de negrura satánica, y esto a causa de haber sido dominado por la curiosidad de la sensación indefinidamente prolongada...

8.7.22

Mas aquí debo abrir un paréntesis. Apenas uno comienza a escribir viene, más o menos precisa, pero viene siempre la imagen de un público que ha de leer y juzgar lo escrito. Es esto, a mi modo de ver, una cosa nefasta pues sería tarea casi imposible la de precisar cuantas sugerencias y prejuicios se filtran junto con tal imagen impidiendo decir con completa espontaneidad lo que haya que decir. Sin desearlo, sin siquiera preocuparse, uno trata de satisfacer a ese público imaginario, público hecho de nuestros propios juicios sobre otras obras y sobre las críticas y opiniones oídas al azar de las charlas cotidianas. Mas esto, en el fondo, tiene su razón de ser y la aparición de esa imagen, por odiosa que sea, es hasta cierto punto justificada. Y diré por qué. Me parece que desde el momento en que un hombre se exterioriza en cualquier forma, da al mundo un organismo

nuevo o una parte de tal que ya no le pertenece del todo. Ese organismo tiene el derecho de vivir libremente y por otro lado, todos los seres tienen el derecho de ponerse en contacto con él. Por cierto no me refiero, al hablar así, al hecho de la publicación de un libro o de la exposición de un cuadro o de la audición de una sinfonía. Esta es la parte que podríamos llamar material del asunto, es el "cómo" de la cuestión. Me refiero a la actitud interior del autor con respecto a lo que hace, y esta actitud debe ser la que sentiría cualquier hombre que al despojarse de algo viese claramente que ese algo entraba al torbellino del mundo adquiriendo de más en más independencia. Debe sentir que por el hecho de exteriorizarse o de realizar algo de sí con materiales ajenos a sí, hace un acto de fecundación cuyo resultado pasa a ser colectivo. Que este resultado viva largo tiempo o no tenga la fuerza de subsistir, que se encuentren los medios de lanzarlo a la colectividad o se carezca de ello, es cuestión de otros resortes que no me incumbe tratar aquí. Aquí sólo quiero subrayar el estado de ánimo del hombre que al realizarse o sólo realizar algo, abre el fondo de su espíritu a la idea total de vida. Obrar contrariamente (como lo hacen los que guardan para sí solos una producción del intelectual) me aparece como una masturbación intelectual, o como un padre que basándose en la idea de que su hijo ha sido hecho por él, dispusiese de éste a su antojo privándole de lanzarse a la vida. Mas quiero repetir que no es el hecho de exponer como en una feria lo que juzgo moralmente un deber; es la actitud última del autor, es el sentimiento que en su fondo debe existir, sentimiento que debiera ser el de no

dudar ni por un instante que el hecho solo de exteriorizarse lleva como finalidad la de entregar su exteriorización al mundo de las creaciones del intelecto, a ese mundo total y sin amor.

23.7.22

La obra no debe seguir únicamente dentro del autor. La obra debe ser regida por las mismas leyes que la fecundación, que hacen que el ser concebido vaya adquiriendo de más en más independencia hasta irse a colocar por su voluntad o potencia en el grupo de hombres o de ideas en que más adecuado se encuentre. Proceder en forma contraria significa que el autor es víctima o de un aislamiento antinatural o de un orgullo casi diabólico, o bien que es víctima de una errada interpretación de las fuerzas que al obrar en él se traducen como el deseo y luego el hecho de hacer obra. Esta mala interpretación nace -a mi entender- de dos causas: O de un sibaritismo intelectual, o de una debilidad intelectual. Diré con más claridad mi pensamiento:

28.7.22

Ante cualquier producción, creo que todo hombre siente dos sensaciones que corresponden a dos etapas por que pasa la producción: Una sensación de "goce" que se produce al "concebir"; una sensación de "dolor" que se produce al "realizar". Así[,] en las obras del intelecto como en las del mundo físico. Ahora bien, los que no llegan a la completa

realización, o sea a desprenderse de lo que han generado, lo hacen o por deseos de prolongar el "goce" de la primera etapa, de mantenerlo y conservarlo más allá de los límites normales -que es lo que llamo sibaritismo intelectual- o por miedo de sentir el "dolor" de la segunda etapa, por tratar de evitarlo a toda costa -que es lo que llamo debilidad intelectual. Los primeros siguen gozando la concepción, meciéndose en ella que, por cierto, no sale de los límites de la pura imaginación y, aunque permanecen en un estado estacionario, toman ante ella una actitud que llamaría activa pues viven y gozan lo que sus mentes sugieren. Los segundos se detienen llegado el momento del parto y lo evitan y aunque estacionarios también, toman una actitud pasiva pues ni vuelven atrás a manipular [sic] sus concepciones, ni avanzan a darles formas. Creo que ambos pagan caro sus actitudes, los unos aniquilándose en un torbellino imaginativo que pide expansión y del que después pienso hablar detalladamente; los segundos muriendo por inanición. Ambos, pues, sufren un castigo por obrar contra leyes naturales. Un autor tiene derecho para conservar para sí solo una concepción o una obra mientras ellas estén en él en estado activo, siendo semillas posibles de fructificar, mas cuyo placer no tenga otro alcance que el de servir de estímulo para el momento de la realización.

En resumen creo poder decir que apenas empieza un hombre a manipular [sic] su facultad imaginativa o sus dones de creación, presiente el fin fatal y normal a que este acto ha de llevarle: realizar y desprenderse[;] y mil veces dicho fin

aparece -sobre todo a los que de esta ley no tienen clara conciencia- como la imagen de un público que juzga y critica, un público que va a interpelarlo sobre su obra, a tomarle toda clase de cuentas. ¿Por qué? ¿Por qué, el público ahora, apenas se halla ante una obra se lanza sobre ella y se apasiona sea aplaudiendo o silbando? ¿Por qué a veces llega hasta la indignación, hasta la furia? Por igual motivo: El público, tal vez sin comprenderlo con perfecta nitidez, presiente que la nueva obra que aparece no es únicamente de un autor dado, de un señor que vive por allí, sino que es algo que va a mezclarse activamente a su propia vida, como alguien que se introduce a nuestra casa. Si no, levantaría tan sólo los hombros. Mas no ocurre así. Se indigna. Pues siente que en adelante se ha lanzado al mundo una especie de compañero que vivirá siempre a su lado y si este compañero le es antipático, protesta con furor. Y aquí empiezan las eternas luchas que todos saben: un público que grita, vocifera, que no quiere vivir en compañía de un monstruo dado; el autor y su camarilla intelectual que vociferando también explican que aquello no es un monstruo, que tratándole en tal o cual forma su compañía se hace gratisima, etc. etc.

¡Oh, sí! Creo sin asomos de dudas que ninguna obra es personal. Lo es, por supuesto, en el sentido de su forma o carácter, mas no en el sentido de "propiedad". Ella es un elemento nuevo que nacido de un cerebro personal pasa al mundo de todos en el que cada individuo tiene derecho de conectarse con ella, de ponerse ella en estado, digamos

femenino[,] para que le fecunde[;] y como esta fecundación no siempre se hace con plena conciencia y voluntad del individuo[,] sino que solapadamente y por sorpresa, ellos gritan y se defienden si le ven aspecto monstruoso[,] y cantan gloria si le ven aspecto divino.

Por eso aún el hombre más huraño y retraído como el más fuerte y creador se siente sometido a la influencia de un público que criticará, de este fantasma que llega a penas se toma la pluma o el pincel. Se pregunta, acaso inconcientemente: ¿Se dejarán los hombres fecundar por este nuevo ser que voy a lanzar a la vida? y si se dejan ¿Generará seres perfectos o monstruosos? Y siendo así una obra como un macho fecundador, lo que más teme el autor es que su macho una vez en el mundo resulte impotente...

Sin embrago, apesar [sic] de reconocerle su razón de ser a este fantasma del público, no hay que permitir que nos domine como a un esclavo[,] pues la mayoría de los hombres apenas reconocen cuál y cómo es el macho que más fecunda, el don juan más aceptado por la muchedumbre que ante él se hace femenina; quieren fabricar uno así, uno de éxito seguro, mas no hay que olvidar que esa muchedumbre, ese público[,] no siempre sabe qué es lo que verdaderamente le hace falta y conviene[,] y como femenino que se vuelve, mil veces contra una piba más que por necesidad y por verdadero valor, pide -digo- por voluptuosa modorra, por cosquilloso halago... [sic]. Y aquí, cuántos autores caen en la celada y se pierden, como se pierden los don juanes de carne y hueso en las redes de simples mujerzuelas. Hay que saber mantenerle

en su sitio a este fantasma y sin traspasar sus derechos. Y para esto tenemos que empezar por darle nuestra confianza: Sí, cuanto yo haga -hay que decirle- reconozco que ya no es totalmente mío sino de todos. Mas no por eso han de ser los demás los que impongan ni el modo ni el fondo de lo que he de hacer. Esto sólo me incumbe a mí. De esta manera se reconoce la unidad de todos los seres, mas se respeta la individualidad de cada cual.

Este es el único credo intelectual que profeso. Cuanto de mí se desprenda, en la forma que fuese estoy seguro que pertenece a todos los hombres o a la naturaleza. Así, siento sin sombras de dudas que todos estos problemas que me desconciertan, interésenle o no a los demás, son problemas no únicamente míos, sino humanos; no creación o fantasía "propia", sino que puntos de interrogación que fatalmente han de surgir en un hombre constituido en forma dada y colocado en circunstancias dadas. Ahora bien, ese hombre es la naturaleza que lo ha hecho; estas circunstancias es ella [la] que las ha producido.

He ahí el primer punto que en su representación más pueril aparece como ese público imaginario de que hablé.

Por extensión pienso que para eso hace la naturaleza a cada hombre y le presenta tales o cuales circunstancias: para que germine en él un problema -por ínfimo que sea- y para que luego entregue al fondo común la impresión (no me siento inclinado a escribir la pretenciosa palabra de "solución") recibida ante el problema.

Pues bien, es justamente por preferir la palabra "impresión" a "solución" que acepto el segundo punto de mi credo, o sea la individual. Y aquí es donde hay que fijar sus dominios al fantasma y no permitir que filtre sugerencias y prejuicios.

Todas las impresiones no serán perfectamente iguales, mas de la suma total, acaso aparezca algún día la solución. Por esto el único interés de una obra, -para que llegado ese problemático día, cuente en la suma total- es que de con precisión, con justeza, solamente la impresión resentida ante el problema por un hombre dado. Así, pues, fijo estos dos puntos que no me canso de repetirme: una obra, aunque sólo consiste en rayar cuartillas, es hecha para todos los seres; para que cuente en esta totalidad, para que en ella pese, debe ser la expresión pura de la impresión que el problema "individualmente" ha causado. Si no es hecha para los demás, hacer obra es una masturbación; si sólo es hecha por las sugerencias de los demás, es repetir sin objeto una impresión ya por otro resentida y esta repetición no contará ni pesará.

Pues bien, al abrir este paréntesis no me ha llevado otro fin que el de explicar que, si bien es cierto que cuanto escribo lo entrego a los demás, obro, sin embargo, haciendo retroceder, hasta donde me sea posible, la idea de un público que criticará. No le escucho en nada ni quiero obedecer a fórmula alguna aunque en verdad[,] alguna me hará su presa sin que alcance yo a notarlo. Para mí hay problemas, hay conjeturas, hay cosas vagas que flotan en el espacio y creo,

por lo tanto, a fuer de hacerme pesado e inleible, que debo escribir todo aquello que en algo siquiera pueda aclarar mi pensamiento nebuloso.

Todo esto lo he dicho pues, al aprontarme a escribir aquí mis recuerdos de niño, sentí que, por el decoro teatral y poético de dichos recuerdos, iba a ponerme a hacer literatura y, por supuesto, no es tal mi intención. Evoco ese lejano pasado -pésele al fantasma de mi público que me admite que ya terminó la era literaria de tales evocaciones- lo evoco, digo, tan sólo con la esperanza de poder así coger el hilo de una marcha casi diabólica por senderos que ni aún hoy mismo puedo precisar dónde se hallan y qué significan en el total de nuestro mundo. <9.7.22> Además, es de aquellos tiempos que nacen los problemas que ahora me intrigan y que me veo en la obligación de escribir, a falta -como dije- de amigos y maestros. Es, pues, necesario que comience por el comienzo. He dicho ya que este comienzo fue la curiosidad de la sensación indefinidamente prolongada, en una palabra: la sensación misma, todo aquello que comprendemos con el verbo "sentir". Dentro de sus dominios fueron dados mis primeros pasos y aquí viéneme el recuerdo de ese rincón campestre que cité.

En un momento dado me encontré extraño sobre la Tierra y esta extrañeza que se diluía ante el contacto de mis semejantes, tomó proporciones exageradas en la soledad. Esta soledad era de todo mi agrado pues surgió en mí una necesidad de sentir a mi lado muchas cosas que no pudiera penetrar por

entero y que fuesen, por lo tanto, como una promesa permanente. Así mi vida podría tomar, cualquier día, rumbos ignorados y profundos. Era una tentación muy grande.

En el campo que por entonces habitaba, había unas viejas construcciones, ya en ruinas, que en tiempos pasados habían servido para un molino movido por una caída de agua. Era allí donde me encerraba para sentir una sensación de placidez adormecedora que nunca he vuelto a experimentar con tanta intensidad. En un principio no pensaba en nada allí dentro ni observaba, ni siquiera imaginaba cosas fabulosas[,] ni siquiera fabricaba castillos en el aire. Nada de eso. Era el silencio absoluto dentro de mí, que ayudaba a producirlo un ligero, casi imperceptible rumor que se desprendía de todos los rincones de ese antiguo molino. Esa sensación de placidez, ese silencio que me cogía, ese rumor vago que flotaba en el aire, se comprenderán perfectamente al decir que el molino en cuestión había sido dejado de las manos de los hombres tiempo atrás, y entonces todo un mundo de animalejos y bestezuelas había hecho allí su morada y creo casi sin lugar a dudas que en todos los sitios en que se acalla el ruido y el hablar orgullosos de los hombres, nacen las bellezas naturales con esplendor indescriptible. Esta primera condición para crear un decoro propicio a la exaltación del sentir, se hallaba plenamente satisfecha, pues nadie quería saber palabra de esos muros a mitad derrumbados y sólo esperaban un buen momento para arrazar [sic] con ellos. Desgraciadamente esas bellezas que así florecían, no supe, como pronto se verá, aprovecharlas en debida forma, pues ignoro por qué causa primera mi ser entero fue

dejándolas de lado para encausarse por otros senderos, por cierto no tan bellos.

No se crea que al expresarme de tal suerte sobre las bellezas naturales hablo en lenguaje poético o figurado. A mi entender, y como lo dije en páginas anteriores, el hombre es algo ya en parte arrojado por la naturaleza de su seno y ese sentimiento de soledad e ingratitud que aquel siente por ésta debe ser recíproco. Por eso creo que donde hay bullicio y sobre todo bullicio petulante, la naturaleza esconde con pudor su hermosura, pues le deja libre curso allí donde los hombres ya no están y hayan cedido su sitio a animalejos y yerbas salvajes. Era este el caso del molino mismo.

Se me podrá alegar en contra que tal vez las más bellas cosas son obras humanas y ello es verdad. Mas para que los humanos alcancen el reino de la belleza y puedan crearlo de sí mismos es menester que empiecen por romper ese sentimiento de frialdad y hasta de antipatía que la naturaleza siente por nosotros y con tal objeto lo único hacedero es reconocer en nuestro espíritu que si bien ya somos independientes, libres y creadores, somos sin embargo pequeñitas naturalezas cuyo único orgullo podría basarse en imitar en escala infinitesimal el acto de creación que ha hecho y hace la naturaleza. Para ver la belleza, pues, y luego para poder hacerla germinar en nosotros hay que pasar ante todo por las puertas de la humildad. No creo que haya existido ni un solo grande artista que no haya sentido su corazón lleno de humilde respeto ante aquello de lo cual es él en pequeño un

reflejo. Así, para que las cosas bellas aparezcan es necesario que la petulancia humana se aleje y para que ellas se revelen es necesario que ningún orgullo tenga asidero en el ser que contempla.

Esta segunda condición se cumplía también en mi caso. Yo era aún muy joven, casi un niño para enorgullecerme de ser un hombre.

Entraba, pues, con actitud de místico a esas construcciones abandonadas y cada vez que cerraba la puerta tras de mí y se apagaba el chirrido de los goznes, inclinaba la cabeza con respeto religioso, como venerando de instinto lo que presentía encontrarse allí, algo grande, muy grande, que si bien es cierto que nunca se mostraba claramente, manifestaba su presencia haciéndome guardar el más absoluto silencio.

13.7.22

Este molino²³³ era de vastas dimensiones y había en

²³³En adelante, se podrá apreciar cómo el relato, a lo largo de todo el pasaje en que se describe la experiencia del molino, prefigura, en 1922, la escritura del cuento "Maldito gato" (en Diez, 1937). El tratamiento de los espacios cerrados en ambos textos (el viejo molino en Cavilaciones; la caverna o socavón en "Maldito gato"); la actitud de reconcentrada atención y observación, por parte de ambos narradores, de las formas de vida mínima que han ocupado esos espacios (los insectos y animalejos en Cavilaciones; un gato y una pulga en "Maldito gato"), y el sentimiento de retiro del mundo bullicioso, por un lado, y de penetración, por otro, en dimensiones superiores de una realidad que se explaya a partir de lo pequeño, ligan ambos momentos escriturales al fenómeno de la "inmensidad íntima" que analiza Bachelard: "La inmensidad está en nosotros. Está adherido a una especie de expansión del ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso" (Gastón Bachelard, La poética del espacio, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 221). Es precisamente esta expansión del ser, en el espacio aislado y solitario del molino el que aleja al narrador de la vida bulliciosa, una dimensión que se ofrece como constante en los textos de Emar, y que se une a las diversas formas transgresivas con que en ellos son enfocados los espacios: los "sitios", las "calles", "habitaciones", "hoteles", "urinarios", etc. (especialmente en sus cuentos, pero también en las novelas Ayer y Un año). Este conjunto de topografías y escenarios se ofrecen a una vivencia "otra" de la realidad y revelan nuevas percepciones que trascienden la visión positivista y utilitaria del espacio para aludir más bien a una geometría espiritual. En el sentido de la "inmensidad interior" de la que habla Bachelard, es interesante destacar una analogía contrastante que corrobora el hecho que en Cavilaciones están los gérmenes de dimensiones narrativas que Emar desarrollará en su obra futura. Se refiere ésta a las vivencias de ambos narradores, tanto en Cavilaciones como en "Maldito gato". En el cuento, el narrador, frente al gato y a la pulga, experimenta lo que llama un "sentimiento de equilibrio" nacido de la percepción de las relaciones armónicas de las fuerzas de la naturaleza simbolizadas en la figura del triángulo en el interior de la caverna. Este sentimiento se refiere a las posibilidades que detecta el narrador en cuanto dicho equilibrio reproduce, en un ínfimo instante, el orden y equilibrio del cosmos: "(...) un microcosmos frente -no, al lado prefiero decir- al lado del vasto macrocosmos" (Emar, Diez, p. 54). Si volvemos a Cavilaciones, observamos que el tema ya estaba tratado, pero en forma negativa, ya que aquí es precisamente la experiencia opuesta -el sentimiento de "desequilibrio"- el que desencadena, en último término, la escritura del narrador. La experiencia de éste culminará luego de haber creído ingenuamente poder identificarse con la naturaleza, cuando reconoce que "(...) el exitante para la sensación era producir este desequilibrio entre mi interior y el exterior".

La búsqueda de este "equilibrio" y las posibilidades de ponerse

ellas una marcada desproporción: siendo angosto, era extremadamente alto. Era sombrío y muy húmedo. La luz tenía apenas acceso a él pues, no sé por qué motivo, todas las ventanas -que por lo demás no eran muchas y eran de tamaño reducido- se encontraban cubiertas por tablas roídas. Pero algunos rayos podían penetrar por entre esas tablas, por las aberturas de los muros y las quebraduras de las tejas. De fuera llegaban amortiguados los ruidos de la vida campestre: el trabajo de los hombres, los gritos de los animales, la caída del agua, el viento. Apenas cerraba la puerta, parecían quedar cubiertos por una gigantesca sordina. De dentro, en cambio, iba elevándose un rumor indeciso, especie de zuzurro [sic] monótono a primera impresión, pero que luego de habituarse a él y afinar el oído, podía percibirse que tenía también y, de cuando en cuando, sus notas agudas y hasta estridentes, sobre un fondo continuo de notas graves. Era de todo mi agrado ese concierto murmurado y me deleitaba en descubrir sus tantos variados matices, que, de verdad lo digo, habían pasado inadvertidos a cualquiera que allí hubiese entrado sin el espontáneo deseo de comprender y amar

en relación con la "armonía" del cosmos, es, por otra parte, un tema constante de Umbral. Primer pilar. El globo de cristal y ocupa a menudo las conversaciones de Onofre Borneo, Lorenzo Angol, Rosendo Paine y las reflexiones del "iniciado" Florencio Naltahua.

A la luz de lo expuesto, pensamos que el proyecto ocultista que anima de sentido la propuesta poética de Juan Emar restringe la posibilidad de una interpretación cristiana del componente simbólico presente en sus textos. Vid. a este respecto Juana Campos, Maldito gato, propuesta poética de Juan Emar, Tesina 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, Santiago de Chile, marzo de 1992.

la vida diminuta. Venía este murmullo de los miles de insectos y sabandijas que hervían, agitándose en incansables faenas, entre las maderas carcomidas, entre las hendiduras de los muros, en el aire oscuro, maloliente, en el piso de ladrillos, bajo las rumbas [sic] de materiales viejos y enmohecidos, dentro de los montones de paja que fermentaba, y esto, desde las altas vigas hasta el suelo y aún más bajo, hasta la tierra misma, en su interior.

Se me tachará tal vez de exagerado al decir que ponerme al margen de la existencia bulliciosa para adormecerme bajo esa ruinoso humedad era para mí lo único que me hacía sentir un interés cierto por la vida. Por entonces no hacía reflexión ninguna sobre la vida. Cualquiera habría asegurado que a encerrarme allí sólo me llevaba el deseo de ocio y mi pereza arraigada. Yo mismo habría dicho que era ése, un gusto como cualquier otro y que mis intenciones eran las de seguir el trabajo de alguna araña que tejía, de cazar alguna lagartija, de entretenerme dándoles alimento a hormigas y cucarachas. Mas todo esto no era verdad aunque de ello no tuviese plena conciencia. Allí pasaba las horas de sol para sentir, sentir desordenadamente un contacto voluptuoso con la naturaleza.

Cuando este contacto, sobre todo si lo hace un adolescente, se efectúa en forma sana, es decir en grandes extensiones que lleven la vista y la imaginación a puntos lejanos y con movimientos violentos que cansen el cuerpo e

impidan el reposo de la mente, la sensación recibida es también sana, la sangre circula con ardor y la inteligencia se distrae. Mas cuando dicho contacto se reduce a un pequeño espacio, siempre el mismo, cuando en él hay silencio, poca luz y animalejos repugnantes y en vez de movimientos violentos, uno se detiene, la sensación toma un sabor picante que gusta repetir y se hace mareadora, se convierte en un letargo, en el que cualquier minúsculo incidente (una rata que asoma, un madero que cruje) adquiere proporciones fabulosas que resuenan en el alma del hombre contemplativo como un exitante que pone los nervios en vibración.

Y era esto, únicamente esto, lo que me gustaba. Cazar un lagarto, dar de comer a las cucarachas, me era indiferente, aunque varias veces lo hiciera. Aún había muchos bichos cuyos nombres ignoraba y no tenía la curiosidad de preguntar qué bichos eran. En cambio me satisfacía plenamente este hecho solo, de sentirme lejos del resto del mundo, separado de toda vida humana, en otras regiones, con otros gustos y sentimientos. Me parecía a veces que iba, de un momento a otro, a penetrar en lo más íntimo de la existencia sórdida que se desarrollaba a mi alrededor, que iba a entrar por la fisura estrecha de una tabla, mas no como se entra a cualquier sitio, sino mezclándome con sus fibras, nutriéndome de su aroma de humedad, confundiéndome con ellas, como si mi cuerpo, junto con hacerse pequeñito para caber en tan angosta ranura, se empezara a disolver o bien a chupar la materia de esas fibras, que mientras así pensaba, fijaba con la vista

con atención sostenida. Y esto era delicioso como sensación, delicioso hasta embriagar, aparte de las mil sorpresas de otra índole que dábame la observación de un pequeño punto con exclusividad de cuanto le rodeara.

Nosotros estamos constituidos para apreciar cosas que estén a nuestra escala: una casa, muchos árboles, las montañas, calles, caminos, ¡qué sé! y todo bajo la gran bóveda del cielo. Así estamos en relación natural con nuestro mundo. Esto cabe en medida justa en nuestro sentir y pensar. Tal proporción, tal escala, diré, es, creo, innata a nuestra constitución humana.

En todo caso tiene que existir una relación -que no mucho ha de cambiar de un individuo a otro- entre nosotros mismos y la cantidad de espacio que contemplamos para que nuestro pensar y sentir se pongan en actividad. Ahora bien, cuando burlando esta proporción, ese espacio uno, se empeña en reducirlo más y más[,] pronto lo consigue, pero no por eso nosotros mismos, "nuestra cantidad" sufre cambio. Entonces la proporción se rompe y aquello que estaba destinado por su naturaleza misma a explayarse en dimensiones mayores, se explaya, sin disminuir a nada, dentro de un pequeñísimo espacio. Y allí, con tan diminutos materiales, forma las grandezas que antes se diluían un poco en la inmensidad. Y en nuestra imaginación, ante nuestros ojos, el punto considerado, esa fisura de tabla, crece, hasta encontrar el equilibrio así y deliberadamente roto. Nuestro sentir y pensar se ven obligados a escurrirse por senderos que apenas

soportarían el peso de una hormiga. Hecho esto con intensidad, empecinadamente, se llega a producir algo de anti-naturaleza. Y surgen entonces los presentimientos de ciertas formas abigarradas y fabulosas, que pronto repercuten con una sensación por de más extraña.

A este pequeño juego que es de esencia casi exclusivamente sensitiva, me entregaba con deleite voluptuoso. Ya era, como dije, una ranura de un madero, ya alguna ondulación en la pulpa de un fruto podrido, ya el cáliz de una flor silvestre, ya las sinuosidades de un adobe viejo.

Sí. Me parecía a veces que iba de tal modo a penetrar en lo más íntimo de esa existencia sórdida. Mas, a veces, no sólo me parecía, sino que lo sentía de verdad, con tanta fuerza que el vértigo me cogía. No sé si entonces era la ínfima superficie que consideraba la que ante mis ojos se agrandaba como inflándose de un golpe hasta causarme el espanto o si era yo que me veía precipitado dentro de una concavidad cualquiera y que ésta me cogía como si tuviese mil tentáculos perforantes cual agujas. Había acaso un poco de ambas sensaciones. En todo caso, un momento después, cuando el vértigo habíase concluído, me sentía con ese dulce agotamiento que causa toda sensación a la que se ha hecho dar cuanto podía dar.

Era entonces que poníame a divertirme en juegos más sencillos. Cazaba algún mosquito y lo cebaba en la tela de

una araña hambrienta y veía cómo ésta lo devoraba no con menos ferocidad que una pantera a un conejo.

Ahora comprendo que el excitante para la sensación era producir este desequilibrio entre mi interior y el exterior. Así tomaba la sensación un cause [sic] imprevisto, por sus dimensiones reconcentrado[,] y como ella estaba designada para hacerse activa en otras formas, tal vez -pienso hoy- luchaba en la prisión artificial que de tal modo le fabricaba. Esta lucha -sigo hoy pensando, suponiendo- producíale estremecimiento. Si, sin duda. Por eso ello era como una voluptuosa tentación y agotaba después de producirse.

Para tal trabajo de más está decir que necesitábase no poca concentración mental. En medio de los campos cubiertos de un sol vibrante, en medio de panoramas inmensos, en medio del bullicio de una ciudad, tal concentración no habría sido posible. Pero en cambio en aquellas ruinosas construcciones ¡cuánto se facilitaba la tarea! Sólo con respirar su aire húmedo y fragante, fragante con la paja que fermentaba, con las yerbas inútiles que crecían, era como absorber la primera dosis del calmante que apagaría los pensamientos inoportunos que en cualquier otro sitio habrían surgido... por debilidad mental, dirán los hombres sabios... no, respondo yo, por sabiduría de la naturaleza, que siempre quiere impedir una concentración demasiado sostenida y para ello envía, como mujerzuelas bonitas, esos pensamientos inoportunos que distraen. No hay que olvidar que la concentración sostenida

es un arma de dos filos. En ella comienza la alta ciencia como también el reino de Satanás.

Mas discúlpenme esta observación que no es del caso. Lo que quería decir es que el molino ayudaba mi tarea por su aire perfumado, y luego también por el color de su atmósfera. Era ésta verdosa, con algo de muerte, mas de una sabia edad indescriptible. Habían por cierto todos los colores del arco iris, mas velados por un manto de un verde tan sordo que aun los más atrevidos escarlatas o los más frívolos violetas, se llenaban de austeridad. He hablado también del concierto susurrado que llegaba a los oídos... ¿Qué más pedir?

¡Era perfecto mi viejo molino tan bien dotado por la naturaleza! Con razón allí se habían dado cita las bestezuelas despreciadas por el resto del reino animal: guzanos [sic] lívidos, arañas belludas de patas negras, cucarachas de mil colores, vinchucas sucias, moscardones sonoros, lagartijas, ratas, escorpiones, mosquitos, caballos del diablo, palotes inmóviles y qué se yo!

14.7.22

Otras veces en vez de considerar un pequeñito espacio, me divertía en considerar alguno de los bichos citados con la misma sostenida atención, mas aquí el fin perseguido y el modo de hacerlo diferían. Era otro juego del espíritu no menos interesante. Una araña, por ejemplo. (Siempre me sentía atraído por las arañas más que por cualquier otro animalejo²³⁴). Sin premeditación, sin concebirlo antes en la mente, miraba alguna de ellas y pronto sentía dentro de mí vivir su vida, o bien, por un fenómeno parecido al anterior, al encausar mi vitalidad en la suya, sentía de modo y con

²³⁴La presencia frecuente de la araña en los textos emarianos tiene relación con su simbología. Generalmente es considerada como símbolo maléfico, aunque en India es un símbolo cosmológico de acuerdo a la forma de su tela y debido a que la fabrica con su propia substancia. Al formarse la tela de rayos "y círculos concéntricos recuerda el simbolismo del tejido, que consta de urdimbre y trama. El simbolismo es aquí tanto más elocuente cuanto que la urdimbre (...) une entre sí a elementos, estados, grados y aplicaciones contingentes -figurados concéntricamente, y por tanto cada vez más alejados del centro- y los enlaza a este centro, que no es sino la imagen del Principio" (Jean Chevalier, Diccionario de símbolos, Barcelona, Ed. Herder, 1971, p. 115). Por otra parte, el hilo se relaciona con el árbol cósmico, el paso de la tierra al cielo. (Cfr. Hannelore Widmer, op. cit., p. 58). En algunas culturas, la araña se actualiza demiúrgicamente, es el dios creador; en otras, es el demiurgo degradado; "La creación cosmogónica se simboliza por el acto de la tejeduría; ahora bien, ésta supone un tejedor que permanezca continuamente en relación con su obra, la cual depende de él y está continuamente obrada por él" (Chevalier, op. cit., p. 117) De esta forma, existe siempre un lazo entre el creador y sus criaturas. Al tejer, la araña es dueña del destino y adquiere, por ello, función adivinatoria manejando el pasado y el futuro. Por último, es símbolo del alma o animal psicopompo, que representa el alma libre del cuerpo y que puede ser, por lo tanto, un grado superior de iniciación (Cfr. Hannelore Widmer, op. cit., pp. 55 - 57).

intensidad sorprendentes la existencia silenciosa de tan asquerosos bichos. Creo que lo que entonces sentía atravesarme como una corriente eléctrica eran las fuerzas de la naturaleza que para una necesidad[,] para un fin que se ignora, habían llegado a concentrarse en el mundo visible formando con sus materiales esos seres sucios con ocho patas y sin rostro. Sentía sí, su ritmo, su razón de ser y casi la relación establecida entre ellas con respecto al universo y casi también cómo la vida aparecía para ellas, o mejor dicho cómo es la vida para ese grado de evolución.

Esto producíame un estremecimiento [sic] de horror que no atino a describir. Mas la curiosidad era más fuerte y proseguía.

Temo no ser claro y prestarme a muy variadas interpretaciones. Por eso diré que aquel fenómeno debe tener algo de semejante al de toda afinidad entre dos seres o dos cosas. La afinidad entre un aparato transmisor [sic] y uno receptor, la afinidad entre una nota de violín que hace vibrar las que con ella se afinan en un piano vecino. Existen estas afinidades en cualquier mundo. A cada instante estamos solicitados por ellas, mas son tan pocas las veces que nos detenemos ante estos sutiles llamados. El amor, por ejemplo, no creo que sea algo cuya clave se encuentre muy lejos de esto, pero los hombres, cuando él se produce, prefieren -y con razón- vivir esta afinidad en vez de escudriñarla con curiosa insistencia. Ante la naturaleza, ¿no es lo mismo? Pero aquí también los hombres prefieren dejarse llevar, sea

cantando con lirismo la sensación recibida, sea prestándole al panorama contemplado los efectos de tal afinidad. Yo encuentro más curioso impedir que se explaye, recogerla y examinarla siempre con esa insistente curiosidad. Tal vez hago mal.

Si es así ¿por qué igual fenómeno no podría producirse entre un hombre que ama los rincones sórdidos y esa bestezuela repugnante que es tan adecuada para habitarlos?

Ahora me vienen a la memoria las ideas de un conferencista que oí no hace mucho. Decía, entre otras cosas, que un hombre tenía varios medios de conocer el mundo exterior. Uno de ellos era un medio puramente físico y que ante un árbol por ejemplo (que era lo que él citaba) se reduciría a mirarlo, palparlo y girar a su alrededor. Otro era el medio que proporciona la sensibilidad: amar al árbol. Es como los artistas conocen el mundo. Un tercer medio era de naturaleza intelectual: observar y estudiar científicamente, en el ejemplo dado, clasificar al árbol, saber cómo circula su sabia [sic], cómo crecen sus ramas y raíces, cómo se forma su corteza, etc. Y agregaba luego el conferencista que teníamos un cuarto medio que era proporcionado por esa facultad hasta ahora ignorada que llamamos la intuición²³⁵.

²³⁵Como es sabido, Bergson se ocupa del problema de la intuición y de la relación existente entre ésta y el instinto. La intuición estética permite percibir la individualidad de las cosas que la percepción común deja de lado, pues esta última sólo retiene las impresiones útiles para los fines de la acción. "La intuición (...) quita en el arte el velo que las exigencias de la acción ponen entre nosotros y las cosas, velo sin el cual todos los hombres podrían entrar en comunicación inmediata con las cosas mismas y ser naturalmente artistas. Dado, en cambio, que

Este medio consistía en "ser" el árbol. Así el orador rebatía la idea vulgar de que la intuición consistiera en una especie de presentimiento o de cálculo subconciente para asegurar que su esencia era el poder que el hombre tendría para salir de su propia vida y entrar en otra corriente, en otra ola de vida.

Creo que era esto último lo que yo ingenua y espontáneamente hacía, mas careciendo de sabiduría y experiencia sólo fijaba mi atención en el golpe que este acto producíame en el organismo.

Este golpe era violento, por lo tanto violenta también la sensación resentida. Pues como en el caso anterior (el de la ranura de un madero) todo equilibrio y medida quedaban rotos. Yo era de temperamento dulce y tímido. Si hubiese

las exigencias de la acción fuerzan al hombre a leer la etiqueta que imponen a las cosas, con el lenguaje, las necesidades de la práctica, el artista surge raras veces y se distingue por su capacidad de ver, escuchar o pensar sin referirse a las necesidades de la acción. Si fuese posible una liberación completa de tales necesidades, se tendría un artista excelente en todas las artes. Pero, en realidad, sucede que el velo se levanta accidentalmente sólo por una parte, en la dirección de uno solo de los sentidos humanos; y de esto nace la diversidad de las artes y la especialidad de las predisposiciones". (Nicolás Abbagnano, Historia de la filosofía, tomo III. Barcelona, Ed. Hora, 1982, p. 397.)

La ciencia, dice Bergson, tiene su órgano especial en la inteligencia y su objeto en la materia inmóvil; en cambio, la metafísica parte de la intuición y halla su objeto apropiado en la vida espiritual. "Si el análisis es el procedimiento propio del entendimiento, el procedimiento propio de la intuición será la simpatía, 'por la cual penetramos en el interior de un objeto, para coincidir en él en lo que tiene de único, y, por lo tanto, de inefable' (...). Si el análisis intelectual tiene necesidad de símbolo, la metafísica intuitiva es, en cambio, la ciencia que pretende dejarlos completamente al margen. En efecto, posee de un modo absoluto e infinito la realidad, en vez de conocerla; se coloca directamente en ella, en vez de adoptar puntos de vista en torno a ella, y por esto la aprehende fuera de toda expresión, traducción o representación simbólica". (Ibid, p. 398).

obrado naturalmente debería haber hecho la experiencia con una flor. Ahora bien, la araña es un ser diabólico cuyo sólo contacto eriza los cabellos y pone de punta los nervios. Además este molino ruinoso que me servía de guarida se hallaba situado en la falda de una colina y en mi país los cerros y colinas están llenos de unas tarántulas grandes como ratones, cuyos cuerpos vellosos son de color tabaco por encima y de un negro de terciopelo por debajo, cuyas patas son fuertes como dedos humanos y que habitan agujeros profundos que hacen con los colmillos semejantes a las garras de un gato. Durante los días calurosos, más de alguna penetraba al molino por sus innumerables rendijas y a mi vista aparecía de pronto, avanzando dificultosamente por entre los ladrillos, o las yerbas o por entre trozos de hierro enmohecido.

Y era sobre esta sabandija temible que fijaba yo mi ser entero.

A veces abandonaba mi retiro poseído de un horror indescriptible. Por la noche soñaba con mil arañas que me devoraban y si al despertarme en la oscuridad, cubierto de sudor, quería alcanzar las cerillas para ahuyentar las tinieblas, no osaba alargar la mano pensando que sobre la caja bien podría haber uno de esos seres velludos cuyo contacto me horripilaba.

Sin embargo al día siguiente, apenas me hallaba de nuevo bajo la bóveda en ruinas, apenas se alejaban los ruidos de la

vida de los campos y empezaba a subir hasta mis oídos el ruido de la vida de escarabajos y ratas, poníame a atisbar todas las rendijas, todas las encrucijadas y guaridas con la esperanza de encontrar una de esas arañas comunes que con su paseo diario hubiese tenido la buena idea de ir por allí también en busca de su presa.

19.7.22

Todo lo que era horrible y repugnante me atraía²³⁴. Tal vez porque lo que así es, conmueve con mayor violencia una imaginación desordenada. Para que las cosas bellas y sencillas eleven la imaginación, debe ésta ser dominada, serena, regular y aún creadora. Cuando ella es exuberante[,] mas escapa a todo control inteligente[,] se nutre mejor con todo aquello que es propio a erizar los nervios. Además, la contemplación de algo hermoso y puro da [a] la imaginación un rumbo que llamaría constructivo y deja una sensación de plenitud, mientras que la contemplación de algo horrible y discordante imprime a aquella un rumbo agitado que pronto se traduce por la sensación del misterio. Y éste, como lo he dicho, es, para el hombre que antes que crear ama sentir, una perpétua [sic] esperanza...

²³⁴En los textos de Juan Emar es posible apreciar un constante interés por lo extraño, lo anómalo. De ahí que el narrador centre su mirada en lo morboso. Cfr. Ayer, el episodio del ahorcado; "El pájaro verde", en Diez, escena en que el pájaro desmenuza el ojo; Umbral, el despedazamiento de Tarugo; Un año, la muerte del amigo en Marzo 19.

Así, todo cuanto hacía -siempre experiencias más o menos en el sentido de las que he citado- llevaba como único objeto "sentir" y nunca "comprender". Existía, pues, en mí la curiosidad de la sensación, mas carecía totalmente de la curiosidad de la comprensión. No hubo necesidad de un largo tiempo para que de esto me diera cuenta y notase que en los tantos días pasados en el campo, no había comprendido nada de nada, ni aún de las mismas cosas o seres que me servían como excitantes de la imaginación.

Cuando un hombre "comprende" creo que puede expresarse en una u otra forma, con más o menos claridad, pero siempre traducirse fuera de sí y abrir, de este modo, correspondencia con los demás. Mientras que cuando sólo "siente" queda encerrado en sí mismo sin poder expresar más allá de su propio ser lo que haya sentido. Tal vez en uno que otro caso, estas tantas sensaciones acumuladas, logren romper su posición y manifestarse en obra haciendo del hombre casi un instrumento inconciente que, en un momento dado, procede movido por ellas. Mas esto es la excepción y una obra así realizada podrá acaso tener un cierto sabor de espontaneidad, acaso una cierta cantidad de felices presentimientos, mas parecerá de esa solidez y grandiosidad que delatan al hombre dueño de sí mismo.

Quise dar forma a tantas sensaciones que me hacían considerar con desdén a mis semejantes. Fue un intento del todo estéril. Apenas dado el primer paso noté que en mi interior había más vacíos que llenos, y sobre todo que

carecía del hilo que pudiese conectar lo sentido con la vida y aún conmigo mismo. Sentí una impresión de separatividad que me deprimió en alto grado: el recuerdo de mis sensaciones parecía hallarse en una esfera lejana, aislada, inabordable; yo, por otro lado, me sentí incomunicado con aquella esfera sin tener ni un ligero presentimiento de su significado y sin sospechar ni el más remoto medio que con ella me uniera; y en otra parte, más lejos aún, sentí la vida, ajena a mis recuerdos y a mi ser.

Todo esto es precisamente lo contrario de "comprender" o al menos del significado que a tal palabra le doy. Comprender no es, para mí, tener condición sobre algo, no es saber aunque esta sabiduría sea ordenada y de vastas proporciones. Comprender lo entiendo en el sentido de poder crear ciertas relaciones y analogías entre lo que es objeto de observación y otros hechos o cosas, otros elementos en suma, de modo que lo observado no quede en aislamiento sino que pase a formar parte de un total equilibrio y que este total tenga además un equilibrio con la persona que observa, tenga, pues, una razón de ser²³⁷. Así, ante todo un punto, una materia que se conoce; luego tejer los hilos que la unen a tantos puntos

²³⁷El sentido que le confiere el narrador a la "comprensión" dice relación con las ideas análogas que sobre este concepto ofrecen los autores ocultistas. Ouspensky lo sintetiza del siguiente modo: "Hasta ahora siempre habéis confundido 'comprender' con 'saber' o poseer informaciones. Pero saber y comprender son dos cosas completamente distintas, y debéis aprender a distinguirlas. Para comprender una cosa debéis ver su relación con un objeto más vasto o con un conjunto mayor, así como las consecuencias de esta relación. La comprensión es siempre la comprensión de un problema restringido 'en su relación con un problema más vasto' (...). Comprender algo significa comprenderlo en tanto que parte, en su relación con el Todo" (Ouspensky, Psicología de la posible evolución del hombre, Buenos Aires, Ed. Hachette, 1958, p. 90 y 92.

como haya necesidad para que todos unidos formen un concepto global por lo menos "posible". Que este total sea grande o pequeño, sea en su realidad verdadero o sea falso, ya es otra cuestión, contal [sic] que por lo menos -repito- esté en armonía con la persona que observa, con su temperamento, sus designios y la extensión que desee o pueda abarcar. Teniendo, pues, un punto central que es el que a un hombre dado le interese, que este punto sirva de base para que dicho hombre, gracias a él, pueda formarse un concepto definido de sí y de lo que en el mundo tenga relación directa con aquel punto[;] y todo esto último, las partes de sí mismo y las partes del mundo que tengan esa relación[,] estén dentro del concepto definido, en los sitios que le correspondan, es decir, en su justo valor con respecto al punto principal, sin quedar las unas en la sombra, u otras con demasiada importancia y algunas sin unión clara con otras, sin correspondencia lógica.

En mi caso no se trataría, por lo tanto, de que, después de los largos encierros en el molino, supiese yo nuevas cosas por ej. sobre las arañas, sobre sus costumbres, sus formas, su clasificación en el reino animal, etc. Estos serían una serie de conocimientos que (siempre en mi caso) no tendrían razón de ser o, mejor dicho, no tendrían el valor suficiente para formar todos ellos un "punto" que fuese indispensable conectar con el punto central más, para llegar a ese concepto global de que he hablado. Para haber evitado la impresión de separatividad que tanto me deprimió habría sido necesario fijar ante todo en mi mente el objeto que perseguía, y si

éste, en último exámen [sic], hubiese sido el de proporcionarme sensaciones extrañas, haber sabido, por lo menos, "cómo" ellas se producen, "qué" valor tenía en mí la sensibilidad con respecto a mis demás facultades, y "cual" [sic] era la diferencia que se formaba entre un ser procediendo como yo y otro que procediera en forma distinta. Me parecen al menos que esos deberían haber sido los puntos más elementales por considerar y al anotarlos no quiero decir que debiese haberles hallado su solución sino que tan sólo, debiesen ellos haberme interesado tanto como las experiencias mismas, es decir que éstas no debieran haber quedado como único objetivo, sino que debieran haber determinado, puesto en movimiento, si se quiere, mis facultades de comprensión.

Así no sucedió sin embargo. La sensación por sí sola tomó proporciones colosales con respecto a mi actividad mental que se movía con pereza exagerada.

A aquel primer intento siguieron varios otros igualmente estériles y por lo tanto fatigadores, hasta que pensé que era mejor dejarse acariciar por esos fantasmas flotantes que crecían de todos los recovecos tenebrosos y de entre las patas de todos los bichos inmundos.

21.7.22

Entre estos dos estados de ánimo ha pasado gran parte de mi vida, buscar sensaciones, excitarlas, espolearlas hasta que su intensidad me dejase punto menos que agotado; luego

una calma. una promesa de aprovechar lo anterior como base de estudios que me proporcionasen una actividad que estimaba apasionante. Este segundo estado de ánimo quedaba siempre como una promesa únicamente; apenas si se realizaba con algunas cuantas notas que luego dejaba olvidadas en un cajón cualquiera, para volver a empezar en carrera desenfrenada y cada vez tras sensaciones más ardientes y ocultas.

Aquella lejana época del molino describió la misma curva que todas las que después le siguieron, mas en ella, no fue justamente un agotamiento lo que me detuvo; fue, más bien, el efecto inusitado que aquellos encierros llegaron a producirme, efecto que me alarmó a tal extremo que me resolví no volver a visitar nunca más esa manción [sic] desolada que ahora me causaba miedo. Al principio, como lo dije, llegaba a las ruinas, llena el alma de un respeto casi religioso y me contentaba con vivir el silencio de los muros, con gozar de los colores que algún rayo de sol concedía al recorrer lentamente, al resbalar por las sinuosidades del suelo, con sorprender, admirado, la existencia íntima de los animalejos que allí hervían. Luego fueron aquellas concentraciones de la sensibilidad sobre un pequeñito punto que venía a obrar sobre aquella como obra la lente para el rayo, centuplicando su fuerza. O bien fue la observación demasiado sostenida, demasiado fija sobre una sabandija, hasta producir esa tensión que me hacía sentir que era tomado por su vida misma.

Llegado a este grado tenía la creencia que lo que hacía era unirme, identificarme con la naturaleza y por lo tanto

guardaba además la secreta esperanza de que, tarde o temprano, irían a revelármeme sus más hondos misterios. Mas burlando esta esperanza, poco a poco la concentración se me fue haciendo de más en más penosa al mismo tiempo que iba en aumento un cierto sopor que me cogía apenas poníame a la obra²³⁸.

Fue este sopor el que creció y creció y los hondos misterios de la naturaleza no vinieron al llamado. Al cabo de algunos instantes me adormecía, todo cuanto me rodeaba parecía revelarse, y entonces ya era algún ruido cualquiera, como el canto de un grillo, que sólo empezaba a vibrarme en los tímpanos hasta resonar como el golpe de platillos o ya eran los miles de diminutos insectos que ante mi vista empiezan a asomar por las rendijas de los muros, empezaban a salir de sus guaridas, empezaban a arrastrarse por el suelo y

²³⁸Experiencias de identificación con la naturaleza son relacionadas por autores ocultistas con los llamados "estados místicos", y también con momentos particulares de la vida del hombre, en los que se despiertan ciertas disposiciones anímicas que normalmente permanecen dormidas: "En ocasiones, estas disposiciones anímicas se intensifican llegando a la sensación de estar unificados completamente con la naturaleza. Todos los hombres tienen sus momentos que los afectan más poderosamente que otros. A unos los afecta místicamente un poema, a otros una salida de sol, a un tercero el mar, el bosque o las rocas" (Ouspensky, Tertium organum. Buenos Aires, Ed. Kier, 1987, p. 274). En la bibliografía ocultista este tema aparece ligado a la experimentación con narcóticos, en cuanto estos últimos se utilizan como instrumentos para la estimulación de la "conciencia mística" (Ibid. p. 268 y del mismo autor Un nuevo modelo del universo. Buenos Aires, Ed. Kier, 1991, p. 333). William James en The varieties of religious experience describe algunos testimonios en relación a este tema: "En ocasiones, me sobrevino la conciencia de la proximidad de Dios. Podría decir, una presencia... en mí mismo, algo me hizo sentir como parte de algo mayor que yo, que ejercía el control. Me sentí unificado con el césped, los árboles, los pájaros, los insectos, con todo lo de la Naturaleza" (en: Ouspensky, Tertium organum, op. cit., p. 275).

a trepar hasta lo alto de las vigas para pronto cubrir el molino todo entero. No quedaba luego ni un solo rincón en que no hubiese alguna bestezuela, y todas se movían, daban vueltas, las unas pesadamente, las otras con rapidez vertiginosa y hasta el aire se llenaba de bichos alados que zumbaban. En esos momentos cualquier cosa tomaba proporciones fabulosas. Así, por ejemplo, cierto día que un campesino martillaba en las vecindades del molino, sus golpes me llegaban como un latido incesante, ronco y profundo y yo entonces creía que la Tierra tenía un inmenso corazón cuyo latir percibía en medio de una mezcla de asombro y de agrado.

Era aquello un vértigo cotidiano. Empecé a temerle y me detuve. Hace de esto no menos de 45 años, cuando yo sólo contaba unos 15 o 16.

Mas pronto hube de recomenzar. Ya ahora no fue a los rincones estrechos a quienes pedí un exitante para la sensación. Me parecían dignos de niños. Fui entonces en busca de otros motivos, de otros puntos de apoyo. Me dirigí a los sueños. Ellos me parecieron como un campo vírgen [sic] y sin límites. Vinieron también las mujeres. Luego diabólicas orgías. Por último ciertos seres monstruosos o larvas, que, aunque mi buen juicio me aconseja desmentir como tales, creo no obstante haber visto y haberme relacionado con ellos²³⁹.

²³⁹En un fragmento del manuscrito, el narrador también parece aludir a esta experiencia del pasado: "De mí parte un ensayo por ampliar mis sensaciones que tomaba yo por mi vitalidad. Exploré. Erradamente. Y habiéndose producido un error en mi mente, en mis facultades vi en el universo reflejarse mi propia mente y asistí a la puesta en práctica de ciertos actos de seres que erraban como yo".

Al fin, tal vez los años calmaron esa sed y esa perpétua [sic] curiosidad de extraer de otras fuentes que las normales la base de las sensaciones. Entonces recogí las notas sueltas y evoqué mis recuerdos, sintiéndome por primera vez con verdaderos deseos de meditar y comprender cuantas locuras habían llenado mi juventud. Creí, en un comienzo, que sería ésta una tarea sencilla, mas apenas púseme a cavilar empezaron a brotar los problemas en forma tal, que la cabeza dábame vueltas. Como antes había dicho a la sensibilidad, ahora díjele a la mente ¡Alto! Y empecé a poner orden a notas y recuerdos. Pasé largo tiempo pensando calurosamente sobre algunos puntos, pero comprendí muy pronto que a no ser que un amigo inteligente me ayudara con plena conciencia de ideas a salir de los laberintos en que a cada paso me perdía, o a no ser que un hombre sabio me diese luz sobre tantas tinieblas, comprendí -digo- que me era necesario ayudarme con la pluma y el papel.

1.3.22

En suma: Lo desconocido nos rodea, nos envuelve y en él vivimos y nos movemos y llamamos conocido aquello con lo cual, de la naturaleza o de nosotros mismos, estamos perfectamente afinados, lo que no quita que ese conocido sea tan misterioso, si bien se piensa, como cualquier problema de lo desconocido. Ver, charlar, pensar, vivir... ¿qué hay en el mundo que no sea el más oscuro misterio? Sin embargo ello no nos produce tal efecto. Vemos, charlamos, pensamos, vivimos con toda naturalidad... sí, pero mientras nos limitemos a

ver, charlar, etc. Porque para ello la afinidad es total. Pero apenas un hombre quiere penetrar, se detiene a pensar sobre ello y aclarar, sea hacia fuera o dentro, esos hechos, se encamina hacia un mundo de tinieblas.

A cada hombre que así se "detiene" un momento en la Vida para sentirla en vez de dejarse vivir, a cada hombre y acto continuo, creo, le resuenan en los oídos las notas incomprensibles de los otros mundos... Los mundos de las causas, los mundos en que las ficciones desaparecen y que para avanzar cada paso hay que resolver un problema matador. Estos momentos de abstención, cada cual los tiene, pero el engranaje de la vida agitada los distrae y siguen. ¡Desgraciado de aquel que se detenga! Inmediatamente Satanás surge y el pacto se concluye. Y he aquí un mundo, si no tan numeroso como el de los hombres que han seguido aturdidos por los ruidos de la vida, numerosos siempre, mundo de hombres que por haberse detenido y pactado han de terminar sus vidas obsesionados por una idea que se escabulle, por una forma que no se coge, por un problema que no se resuelve, por una visión que se ha perdido.

Hacia un mundo tenebroso he avanzado así. Por causas que ignoro -mas que espero aclarármelas en el curso de esta obra- me he desentrado [sic] un tanto, he vivido "a medias" otro modo de vivir la vida, he entrado "en parte" a otro punto de vista para abarcar y juzgar la existencia, "algunos" sentidos ocultos míos han recibido como impactos, mensajes de una vida de conciencia que no es la mía -y de esta visión mal enfocada, de ese vivir "desafinadamente" en dos planos a la

vez... ha surgido a mi vista un mundo abigarrado, deforme y tenebroso.

Apenas "algo" de mi ser se ha desviado, he empezado a tener ligeras relaciones con... con nuestro mundo siempre -Dios bien sabe que no hay otro- pero, no como aparece, sino como es para quienes viven en esa región a la cual yo malamente tocaba por desviación y a medias. Y he empezado a tener ligeras relaciones también con seres de otros planos, mas siendo todo ello desde el umbral tan solo, he visto ese mundo y he rozado a esos seres desde la tierra dura que pisamos y colocándolos en un cuadro hecho para nosotros mas no para ellos.

Ahora bien, la imaginación, el pensamiento -me digo hoy por analogía- ¿no es eso? ¿No es el medio que tenemos de comunicarnos con lo que aún no poseemos completamente; no es el lazo que nos une con esos mundos superiores que siendo "realidades" nos aparecen en fantasmagoría?

02.03.22

Yo he penetrado a medias hasta cierta parte del mundo astral^{24º}, me he afinado de manera que todo cuanto ocurría fuera o dentro de mí tomaba el significado que en esos momentos yo mismo tenía; y he visto la Vida no cual aparece, sino como en verdad ES desde un ángulo de vista dado.

Mas siempre a medias, siempre temeroso y obsesionado por la idea de la aberración, no he podido ver el Universo y la Vida límpidamente cual es desde otro punto que el de la

^{24º}En relación a la posibilidad de ingresar al "mundo astral", esta experiencia aparece asociada a la sensación de "infinitud" y a la "expansión de la conciencia" (conciencia cósmica) siendo análoga a las experiencias que describe la mística en todas las religiones: "En la literatura teosófica y en los libros sobre ocultismo se dice a menudo que, ingresando en el 'mundo astral', el hombre empieza a ver nuevos colores, que no están en el espectro solar. Este simbolismo de los nuevos colores de la 'esfera astral' trasmite precisamente el pensamiento acerca de las 'nuevas emociones' que el hombre empieza a experimentar junto a las sensaciones de una conciencia expandida (...) Este es el 'increíble arrobamiento' del que hablan los místicos, la 'luz celestial' que los santos ven, las 'sensaciones nuevas' que los poetas experimentan" (Ouspensky, Tertium organum, op. cit., p. 231). Dicha experiencia "(...) produce al mismo tiempo la sensación de oscuridad y terror ilimitado" (Ibid.). Por otro lado, el mundo astral corresponde a la doctrina del cuerpo astral: "El cuerpo astral reúne entonces distintas funciones para la interpretación del ocultista: 1º, la de unir, por una polarización doble, el cuerpo físico a la mente; 2º, la de actuar como un obrero escondido, que realiza las funciones de la vida vegetativa para la conservación del cuerpo material, al cual mantiene y repara sin cesar, reparando la continua muerte de las células físicas y su funcionalidad armónica, haciendo frente a la enfermedad y a las imprudencias; 3º, este cuerpo puede resplandecer alrededor del individuo formando una suerte de atmósfera invisible llamada "aura astral", y todo él puede exteriorizarse totalmente. Es gracias a estas diversas propiedades del cuerpo astral que los ocultistas pueden darnos cuenta de visiones y acciones a distancia, de los presentimientos, del éxtasis profético, de los ensueños, de la locura y de otros fenómenos clasificados por los filósofos dentro de una psicología especial, o en el capítulo de las coincidencias o las alucinaciones" (Papus, El ocultismo, Madrid, Ed. Edaf, 1991, p. 34).

humanidad corriente y por eso ahora temo que al contar mis experiencias y mis sensaciones de aquellos tiempos, a los que saben más que yo, les aparezca todo como un conjunto informe e inarmónico, como una existencia anormal entre dos mundos que se repelen.

Es así como creo haber rozado los umbrales de los dominios satánicos, por un exceso de imaginación desordenada, por un aguzamiento extremo de una sensibilidad enfermiza y por un deseo firme de hacer real y de vivir en el mundo real del cual esa imaginación y esa sensibilidad érame el símbolo viviente.

LO QUE CREO: Al llegar aquí me hundo nuevamente en más oscuras cavilaciones. Satanás²⁴¹ me pide su título y me es necesario pagar.

²⁴¹La alusión a Satanás adquiere sentido en relación con fragmentos del texto en los que Emar establece que "sólo cavilar es alimento para Satanás". Podemos citar un pasaje que, teniendo por objeto la magia negra y el problema del mal, ilustra aproximadamente esta idea: "Ocurre tan a menudo que quien quiere profundizar los antros de Satanás es llevado por Satanás mismo hasta ellos ensañado, por una luz quimérica para luego verse envuelto en las tinieblas. Voy por ejemplo a relatar un hecho cualquiera de Magia Negra: entonces Satanás me murmura al oído que antes de hacerlo diga dos palabras explicativas, diga una idea de conjunto. Creo haber tocado la clave misma del mal, y pienso que un paso más, y el fantasma de la perversidad será desenmascarado. Detenerse sería una cobardía y entonces se avanza, mas poco a poco se hace oscuro, la luz huye como un fuego fatuo, la máscara del demonio que ya uno ha asido se diluye y aquello se convierte en un dédalo tenebroso de pasajes subterráneos. Por lo menos entonces tratar de encontrar nuevamente el orificio de salida que devuelva la luz plácida de los sitios en que no existen los problemas tentadores. Uno se agita, busca y se enreda más y más; cree escalar y se derrumba; cree ir hacia la calma y el ofuscamiento crece. Es algo horrible, mas no hay nada que hacer. Existen casos predestinados a ver en cada hecho, por insignificante que sea, la boca de una caverna sin fin".

La figura de Satanás, o el imaginario demoníaco, aparece recurrentemente en la narrativa emariana. Así, Ascanio Viluco, personaje de Umbral, expone el sentido que éste adquiere: "Sébase usted, mi señor de Loa, que cada grupo de oficio tiene un Satanás, mejor dicho, tiene su Subsatanás. Usted, al no haber hecho las averiguaciones del caso, desafía la furia del Satanás de los pintores. Es cuanto le puedo decir por ahora. Si desea usted mayores explicaciones no tiene más que ir a casa y ahí le informaré como es debido" (Emar, Dintel, tomo II, p. 4048).

En el análisis que hace Marshall Berman acerca del significado del pacto de Fausto con Mefisto, en la obra de Goethe, se señala lo siguiente: "Pero el más importante de los dones del diablo es el menos artificial, el más profundo y más duradero: estimula a Fausto para que 'confíe en sí mismo'; una vez que Fausto ha aprendido a hacer esto, emana encanto y seguridad, lo que, junto con su brillo y energía innatos, es suficiente para poner a las mujeres a sus pies (...). Después de una vida de ensimismamiento cada vez más estrecha de miras, súbitamente se encuentra interesado en otras personas, sensible a sus sentimientos y necesidades, listo no solamente para el sexo, sino también para el amor. Si no comprendemos el crecimiento humano real y admirable que experimenta, no podremos entender los costes humanos de ese crecimiento". (Marshall Berman, Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, México, Ed. Siglo XXI, 1989, p. 44).

Hasta ahora, sólo una convicción guardo inquebrantable. La Vida es indefinible por la simple razón de que ella es cuestión de afinidad²⁴² momentánea y no de realidad permanente.

Aquella parte de la Naturaleza o de nosotros mismos con que estemos en perfecta afinación nos aparecerá con esa presencia a la que llamamos "realidad".

Esa realidad es: una parte del (total de la evolución) [sic] y mejor un aspecto de esa parte que en nosotros resuena con completa armonía. Un objeto que tocamos y vemos nos da esa sensación propia de todas las fuerzas que lo forman (agrupación materia, símbolo de un pensamiento, etc.) y lo mantienen; hay ciertos aspectos de ellas que registramos en perfecto acuerdo. Así de todos los hechos que ocurren.

²⁴²El concepto de "afinidad", o "afinación", está presente a lo largo de este texto y se relaciona con el de "mensajes"; puede entenderse de modo general como la forma con que la conciencia humana percibe la realidad (naturaleza, cosmos). Habrían grados de afinación, como se desprende de este pasaje: "He llamado al hombre un receptor y al Universo un trasmisor. Cuando hay afinidad entre ambos, hay comprensión. Un hombre debidamente desarrollado no irá recibiendo del Universo [más] que aquello con lo cual se afina. Y el progreso es normal.- Pero la mayoría no procede así. Produciendo una desafinación contemplan el Universo. Ellos no están aún con el dominio suficiente sobre aparatos receptores súbitamente despertados o bien registran con aparatos inferiores mensajes destinados a otros aparatos...". Más adelante, el concepto de "afinación" aparecerá en relación con las facultades que poseen, por un lado el artista, y por otro el ocultista, de "afinarse" con esferas de realidad o con los llamados "mundos superiores" tan reales, según el autor, como el mundo "real" y "positivo" en que se desenvuelve el hombre. Tal como lo encontramos explicitado en un índice "la 'realidad' es cuestión de afinidad". Esto implica, según se desprende del texto, que para el hombre existe la posibilidad de establecer una relación de comprensión con distintos niveles de realidad según sus facultades, idea de naturaleza esotérica.

Un hecho, un objeto, una vida... el más simple, es un cúmulo de fuerzas que se manifiestan de un modo y bajo una forma dada..., es el correr, el pasar de esas fuerzas que van evolucionando, o sea, cambiando incesantemente de aspecto y efectos, usando de los materiales y de la manera de realizarse según cuales sean esas fuerzas y el plano o mundo por donde, en un momento dado pasan²⁴³.

Luego: un hecho, un objeto, una vida... son infinitos, en verdad. Pasajero: un momento de esas fuerzas, cada momento y nosotros percibimos esos momentos... los momentos en que una o muchas fuerzas dadas pasan y obran en el punto en que se halla nuestra conciencia. Ejemplo de esos momentos apreciamos sólo el aspecto que a su vez corresponda cabalmente con nuestra conciencia, digamos, con nuestro ángulo de vida²⁴⁴.

²⁴³La referencia a distintos "planos" o "mundos" compuestos de "fuerzas" parece aludir al marco conceptual ocultista y, especialmente, a la idea según la cual el hombre es análogo al universo, o a la también llamada doctrina del microcosmos y macrocosmos. En un fragmento leemos: "Del macrocosmos, entonces, llegan vibraciones al microcosmos, como quien dice mensajes".

²⁴⁴La afirmación de que hechos, objetos, vidas son "infinitos", por un lado, y que el grado de su realidad es definido por el "ángulo de vida" desde el cual son percibidos, por otro, son determinantes en la poética emariana. Estos se definen en relación al concepto ocultista que señala que todo lo existente en la creación (desde el reino mineral hasta el mundo espiritual) cumple una función en el proceso de evolución cósmica y, por lo tanto, existe para el hombre la posibilidad de trascender la apariencia fenoménica de lo visible para experimentar cada ser, cada suceso, cada hecho como formando parte de una realidad integrada y "total". Dice Ouspensky: "El mundo es un mundo de infinitas posibilidades. Nuestra mente sigue el desarrollo de las posibilidades siempre en una sola dirección. Pero en realidad todo momento tiene un gran número de posibilidades y todas ellas se realizan, sólo que nosotros no lo vemos y no lo sabemos. Nosotros siempre vemos una de las realizaciones, y en esto estriba la pobreza y limitación de la mente humana. Pero si tratamos de imaginarnos las realizaciones de todas las posibilidades del momento presente, luego del momento siguiente, y así sucesivamente, sentiremos que el mundo

Del momento mismo, mucho se nos escapa. (Ejemplo: multitudes - egrégoras). De su infinidad también... por eso vemos las cosas finitas y aisladas, con razón por un lado, erradamente por otro.

Tomando la conciencia humana en totalidad, ella es UNA. Y según esta UNA tenemos forzosamente que vivir todos, del hombre más elevado al último gañán. Esta conciencia única es:

crece infinitamente, se multiplica sin cesar y se hace completamente rico y completamente diferente del mundo plano y limitado que hasta este momento nos habíamos representado" (Duspensky, Un nuevo modelo del universo, p. 150). Por otro lado, "Todo lo que existe es sólo lo que se encuentra dentro de los límites de una cierta escala muy restringida. En una escala diferente se convierte en otra cosa. En otras palabras, toda cosa y todo hecho tienen cierto significado sólo dentro de los límites de una escala determinada, en la que son comparados con cosas y hechos de proporciones no muy diferentes de los suyos, esto es cosas y hechos que existen en la misma escala" (Duspensky, *ibid.* pp. 482 - 483).

La idea de la infinitud de lo real, ligada a la de una evolución en que se manifiestan transformaciones de "fuerzas", que destaca aquí el narrador, es básica para entender la actitud de éste en cuanto a las posibilidades que tiene el hombre de explorar el mundo, al margen de las imágenes convencionales que de él se tienen. En Miltín, 1934, Rubén de Loa se pregunta: "¿Cómo hacer aceptar que no es únicamente lo que se ve a 'primera vista' la realidad total? ¿Que todo ser, que todo objeto no es aislado y único sino un infinito comienzo de probabilidades y que marchar por ellas, lejos de alejarse de la 'realidad' es seguramente penetrarla más?" (Juan Emar, Miltín, 1934, Santiago, Ed. Zig Zag, 1935, p. 229). El concepto de realidad, "infinito comienzo de probabilidades" respecto de la relación de la conciencia con los seres y objetos del mundo, parece relacionarse estrechamente con la figura del propio texto en los numerosos intentos del narrador por comenzar a escribir "El cuento de la medianoche", que nunca llegará a concluir; o con el transitar ininterrumpido del personaje Martín Quilpué a lo largo de todo el año 1934, en que aparece fechada la diégesis. El capítulo de Ayer en que se narra la observación que hace el narrador de un barrigón en la taberna de Los Descalzos en la ciudad de San Agustín de Tango, así como el capítulo de Un Año en que éste contempla las olas del mar remiten explícitamente a esta imposibilidad de fijar y aislar lo real para el que siempre está vislumbrando ese "todo total" e "infinito" en el que se deshacen los conceptos positivos de la realidad. Asimismo, creemos que las "infinitas probabilidades" animan el proyecto escritural emariano y, a la vez, el sentido de totalidad presente en sus obras.

Un modo de armonía, es el grado en que estamos, es nuestra nota (el género humano considerado como "uno"), es el punto o momento en que la ola de fuerzas que hacen a la humanidad se está realizando y según este momento así ES el universo para nosotros y así SOMOS. Y ello es y somos del siguiente modo:

los enunciados de la ciencia -las verdades matemáticas- los posibles e imposibles todos: posibles [,por] ejemplo, avanzar un paso si no hay obstáculo; imposible: no poder avanzar un paso si hay un muro.

Esta es la conciencia total humana... y nadie puede escapar... nadie mientras obedezca a esa conciencia.

Esta conciencia responde exactamente a otra similar del mundo manifestado.

Ambas se responden al unísono. Luego el hombre vive (conciencia humana) y todo un aspecto del universo le es dable apreciarlo al mismo son (conciencia [-] naturaleza; sus leyes, ciencia).

Pero dentro de esta conciencia humana, hay las conciencias individuales. (Digo conciencia... mejor: modo de vida, punto en el infinito. Conciencia aquí es sinónimo de ese centro desde el cual florece la vida y desde el cual ella se aprecia. Pésele la expresión).

En un punto (el mencionado): única [es la vida]. Este punto (físico)²⁴⁵ es el totalmente y más perfectamente realizado. Es nuestra realidad tangible. Es lo único que podemos asegurar Verdad en "nuestro momento".

Todas las demás olas de vida, de fuerzas, están PARA NOSOTROS en vías de una realización tan perfecta -aunque ellas (las olas) [no] tengan en sí una perfección igual sino superior²⁴⁶... Pero para nosotros no. Es por eso que al querer vivirlas se nos esfuman, como cosas intangibles... tales el sentimiento, el pensamiento. Por eso para apreciarlos nos es menester hacerlas pasar por nuestro modo, buscarles el símbolo correspondiente en el plano plenamente poseído. De aquí las declaraciones positivistas: no existe el sentimiento sino seres sensibles; no existe el pensamiento, sino seres pensantes... Esos mundos aún nos son vagos... sólo apreciamos su realidad al pasarlos a lo que es nuestra realidad.

Nuestro centro, he dicho, se halla en el mundo físico. Sobre este mundo podemos decir que LO somos. Con los mundos superiores tenemos contacto, mas no los somos. Sin embargo bastan esos contactos para que reconozcamos la superioridad de los mundos lejanos: la materia y el material no nos interesan mas que cuando reflejan un estado de ánimo o sirven de apoyo para acelerar el pensamiento. Y tanto es así que la tendencia de un hombre que se eleva es a gobernarse según la

²⁴⁵Más adelante se explican estos conceptos.

²⁴⁶En el manuscrito no queda claro el sentido de la frase.

inteligencia a la que quisiera, como resplandor último de grandeza, agregar el amor puro. Y así quisiéramos todos gobernar y ser gobernados. Pero decimos, levantando los hombros: "La humanidad no está aún preparada..."

Nosotros somos la Materia. La materia es azotada por el deseo. El deseo gobernado por el pensamiento. El pensamiento cobijado por el espíritu. Mas pocos hombres alcanzan al segundo maestro. Menos aun al tercero²⁴⁷. A medida que se alejan se les comprende menos y sólo un oído sutil puede percibir sus órdenes.

Podría deducirse de ello que no somos la materia. Sería error. La somos, pues una cosa es ser y otra querer no ser y querer tender hacia otro fin... Toda vida heroica es ese querer no ser lo que somos²⁴⁸.

²⁴⁷Creemos que la alusión al segundo y tercer maestro podría tener relación con la idea ocultista referente a los cuatro planos: materia, pensamiento, espíritu, sentimiento. De ahí que el segundo maestro correspondería al pensamiento y el tercero al espíritu.

²⁴⁸Lorenzo Angol, Rosendo Paine y Onofre Borneo discuten respecto de la constante aspiración de los hombres a ser diferentes: "*Ser de otro modo...* Pero si este ha sido el problema de siempre y el problema que seguirá hasta el fin de los siglos. Todos nuestros esfuerzos -y con ellos nuestros sinsabores y alegrías- no están encaminados más que a eso, son exclusivamente *para ver si, al fin, se va a lograr ser de otro modo.* Todo el hombre es esta historia: QUERER SER DE OTRO MODO." (Emar, Umbral. Primer Pilar. el Globo de Cristal. p. 142.). En ocultismo, se considera que la evolución del hombre debe estar animada por el anhelo de ser "diferente": "(...) debemos comprender que en el camino del desenvolvimiento el hombre debe tornarse 'un ser diferente' y debemos estudiar y concebir de qué modo y en qué dirección debe convertirse el hombre en un ser diferente; es decir, qué significa un ser diferente" (P. D. Ouspensky, Psicología de la posible evolución del hombre, p. 13). El cambio está orientado a obtener una nueva forma de percepción y entendimiento que supera los límites de la conciencia ordinaria del hombre. El tema es analizado por P. D. Ouspensky, R. Steiner, Papus, E. Schure, entre otros.

Somos... Bien entendido lo que quiero decir con "somos". No manifiesto la esencia verdadera del hombre, no. Sino el centro, el punto central, en que vive y desde el cual y según el cual ha de contemplar y apreciar los rumbos superiores. No quiero decir que nuestro cuerpo sea más que nuestro pensamiento, no. Quiero decir que el mundo puro del pensamiento no nos aparecerá en nuestro paso por la Tierra tal cual es, sino como el eco más o menos exacto que él produce sobre la materia organizada a modo de recoger ese eco.

En el mundo físico hemos llegado a un desarrollo que no hemos alcanzado en el del pensamiento.

Prueba: Nuestra visión física es nítida y externa.

Nuestra visión mental es vaga e interna.

El mundo del pensamiento no se nos revela como un mundo separado, aparte. Como tal nos está cerrado. El sólo resuena en nosotros internamente, como aveces [sic] los ciegos sienten los objetos peligrosos con que pueden estrellarse.

Las leyes del mundo del pensamiento no nos son realidades sino ficciones. La distancia por ejemplo no existe en tal mundo. Ponemos el mismo tiempo en pensar en la habitación vecina que en el sol. Pero nosotros seguimos centrados en el sitio en que nos hallamos. Y entonces decimos: "Es ello una facultad de la mente..." Y quedamos satisfechos.

La visión del pensamiento siendo interna, visión que tengamos nos es menester desde una forma o un modo de transmisión para pasarla a nuestros semejantes. Si se crea sólo en el mundo del pensamiento, la creación quedaría agena [sic] a los hombres y a su autor unida únicamente por el hilo frágil de la memoria.

La conciencia humana es única en el mundo físico. La manera correspondiente de apreciar este mundo es la ciencia positiva. La ciencia positiva es el estudio de las leyes de esa parte del mundo que se afina exactamente con nuestra conciencia humana, total, con la parte "realizada". Por eso la llamamos "positiva"²⁴⁹...

²⁴⁹Los sistemas y teorías científicos de base racionalista, según los autores ocultistas, excluyen una serie de fenómenos que forman parte íntima de la vida del hombre y que aparecen bajo la forma de lo "misterioso", lo "desconocido", lo "milagroso", para los cuales no se cuenta con ninguna explicación y ni siquiera con el lugar de estudio que ellos merecerían en el ámbito del conocimiento. Según Ouspensky, si se reunieran todos estos hechos que están al margen o que destruyen los sistemas teóricos de la ciencia "(...) es probable que su número en cada dominio resultaría mayor que el número de hechos sobre los que se fundan los sistemas. La sistematización de lo que 'no conocemos' puede proporcionarnos más para el conocimiento correcto del mundo y de nosotros mismos que la sistematización de lo que, según la opinión de la ciencia 'exacta', conocemos" (Tertium organum, p. 22). Este punto de vista está implícitamente aceptado en los momentos en que el narrador se refiere a la ciencia en Cavilaciones, y cuando afirma que el hombre se "afina" con la realidad desde la perspectiva del centro o cuerpo físico. El conocimiento inmediato a través de los cinco sentidos, que privilegia la observación y experimentación científica, responde a una forma parcial de conocimiento, la cual ofrece la imagen del universo sobre la base de lo cuantificable, lo medible, lo positivo. Por el contrario, el hombre puede desarrollar sus otros centros o cuerpos, y ello porque "el conocimiento mágico u oculto es el conocimiento basado en los sentidos que sobrepasan a los cinco sentidos ordinarios y en la capacidad de pensar que sobrepasa el pensamiento común" (Ouspensky, Un nuevo modelo del universo, p. 18). Sobre este tema cfr. cap. "El esoterismo y el pensamiento moderno" en la obra citada y, del mismo autor, "Hechos físicos y metafísicos" en cap. II, Tertium organum, pp. 23 - 32. El ideal ocultista es que "la ciencia debe llegar a la mística, y luego al estudio de las formas de conciencia (y, en consecuencia, de la percepción) que es distinta de la nuestra. La

La conciencia humana en los otros mundos es pasiva. El hombre "según esta conciencia" debería sentir y pensar pasivamente, o sea según reflejo de su mundo físico. Como el animal.

Pero del momento que esa conciencia de pasiva pasa a ser activa, ella es la conciencia individual. Y siendo individual no es igual en todos. Y la ciencia entonces, a medida que se va aventurando, pasa de positiva a hipotética. Y los científicos niegan. Lo que no quita que la realidad en esos mundos subsista, indiferente a la opinión de aquellos.

El mundo del sentimiento está en la conciencia humana más realizado que el del pensamiento. Tiene casi sus leyes positivas. La humanidad se ha fijado, adherido a él, sino tanto como al físico, más que al del pensamiento. Es por eso que los sentimientos evolucionan más lentamente (porque hay más humanos que mover...) y a ellos obedecemos todos con más obediencia que al pensamiento. Pero falta aún que sean realidad. Ese mundo en sí se nos escapa. (Seres sensibles) Vivir en él con la misma realidad que en el físico sería vivir de lleno en el mundo astral.

ciencia debe desechar casi todo lo viejo y ponerse en marcha a partir de una nueva teoría de la cognición, para que la mística ofrezca un nuevo enfoque" (Ouspensky, Tertium organum, p. 228).

3.3.22

Toda ley en el mundo físico es el modo de manifestarse de una ley superior en dicho mundo. Tal como se enuncia en el mundo físico es falso en otro mundo. Es una verdad sólo dadas ciertas circunstancias. Si subiésemos un mundo ella perdería en verdad, pues esta verdad no es sino el proclamar que entre lo apreciado y lo que aprecia hay correspondencia perfecta. Un hombre que así subiese reconocería siempre la verdad de una ley, pero se vería forzado a limitarla de más en más, de reducirla continuamente a circunstancias que iría comprendiendo de más en más pasajeras [sic], hasta el momento en que tendría que decir que dicha ley (para nosotros absoluta) es verdad sólo en cierto momento y momentos sin importancia dadas su limitación y duración efímera. Y vería que esas leyes se iban englobando en otras mayores hasta no ser más que aspectos "locales" de éstas y no generales.

1) Y sobre todo dada la afinidad que tenga con quien la interprete

Es un poco como decir que el mar es verde y el cielo azul y fijar esto como ley, que los objetos lejanos son más pequeños que los cercanos. Ello no es ley ni verdad. Es una constatación del ojo humano y bajo este punto, es verdad.

6.3.22

Esto podría llevar a las ideas de Relatividad. Según lo dicho todo sería relativo. Pero es menester explicarse sobre las palabras. Si se parte de la idea de Absoluto, del Uno que se manifiesta²⁵⁰, por cierto todo cuanto él no sea será relativo. Ello es casi una verdad de Madame La Palice. Mas no se trata de eso, se trata de ver si hay verdades absolutas dentro naturalmente de la limitación anterior, mejor si ellas alcanzan a tener el valor bastante como para servir de base y eje a toda una época de manifestación, a todo un "globo" de materia, de sensaciones y de ideas, a todo un "momento". La relatividad se la lleva muchas veces a hacerla sinónimo de arbitrariedad, de inconsistencia, de "néant"²⁵¹. Es esa idea que rebato. La relatividad indica en cambio, transformación continua, pero fija al mismo tiempo la ley absoluta para "cada caso", ley que pasa a ser relativa en

²⁵⁰La evolución cósmica representa el proceso de emanación por medio del cual el Absoluto genera diferentes mundos que se constituyen con sus propias "fuerzas" y "leyes". Este proceso les confiere una autonomía relativa que depende de la distancia que guardan con respecto a aquél. "(...) podemos decir que todos los mundos deben formar de alguna manera desconocida por nosotros e incomprensible, una *Totalidad* o una *Unidad* (...). Esta Totalidad o esta Unidad, este *Todo* -que puede llamarse el 'Absoluto' o el 'Independiente', porque, incluyendo todo en sí mismo, el mismo no depende de nada- es 'mundo' para todos los mundos. Lógicamente, es perfectamente posible concebir un estado de cosas donde el Todo forma una sola Unidad. Tal Unidad será ciertamente el Absoluto, lo que significa el Independiente, ya que siendo Todo, no puede dejar de ser indivisible e infinito.

El Absoluto, es decir este estado de cosas donde el conjunto constituye un Todo, es de alguna manera el estado primordial, fuera del cual, por división y diferenciación, surge la diversidad de fenómenos que observamos.

El hombre vive en todos los mundos pero de diferentes maneras" (Duspensky, Fragments de una enseñanza desconocida, Buenos Aires, Ed. Ganesha, 1991, p. 113).

²⁵¹Del francés, nada.

otro caso, y como un caso x puede durar un segundo, como millones de siglos, (según lo que por caso se entienda: doy vuelta un vaso... un caso, el existir de la humanidad... otro caso) y abarcar tanto como millones de veces más; llevo a leyes absolutamente fijas, no sólo para una vida sino para todas las vidas a lo largo de la historia de la humanidad y aún suponiendo que esa humanidad desarrolle sus casi infinitas posibilidades.

Toda relación entre dos o más cosas indica un absoluto que es esa relación misma. Ese absoluto es tan efímero o duradero como son de efímeras o duraderas las cosas y su relación. Pero es siempre absoluto por ser la ley única que fija la relación. Si alguien observa que otra ley pueda hacer la misma relación, tendrá que observar que las cosas no son ni pueden ser exactamente iguales al caso anterior. Para formar una nueva relación hay que plegarse a otra ley inexorable... cuya importancia puede variar desde un instante a casi una eternidad. Bajo este punto de vista, la excepción no puede existir, pues toda excepción es aparente, jamás arbitraria, y obedeciendo a otra ley, dado su caso, que es la ley que corresponde para ese caso.

O sea: Todo cuanto existe, desde la más dura materia al pensamiento más sutil se gobierna por leyes inviolables que aparecerán inexorablemente cada vez que se presente la misma

6.3.22

Esto podría llevar a las ideas de Relatividad. Según lo dicho todo sería relativo. Pero es menester explicarse sobre las palabras. Si se parte de la idea de Absoluto, del Uno que se manifiesta²⁵⁰, por cierto todo cuanto él no sea será relativo. Ello es casi una verdad de Madame La Falice. Mas no se trata de eso, se trata de ver si hay verdades absolutas dentro naturalmente de la limitación anterior, mejor si ellas alcanzan a tener el valor bastante como para servir de base y eje a toda una época de manifestación, a todo un "globo" de materia, de sensaciones y de ideas, a todo un "momento". La relatividad se la lleva muchas veces a hacerla sinónimo de arbitrariedad, de inconsistencia, de "néant"²⁵¹. Es esa idea que rebato. La relatividad indica en cambio, transformación continua, pero fija al mismo tiempo la ley absoluta para "cada caso", ley que pasa a ser relativa en

²⁵⁰La evolución cósmica representa el proceso de emanación por medio del cual el Absoluto genera diferentes mundos que se constituyen con sus propias "fuerzas" y "leyes". Este proceso les confiere una autonomía relativa que depende de la distancia que guardan con respecto a aquél. "(...) podemos decir que todos los mundos deben formar de alguna manera desconocida por nosotros e incomprensible, una *Totalidad* o una *Unidad* (...). Esta Totalidad o esta Unidad, este *Todo* -que puede llamarse el 'Absoluto' o el 'Independiente', porque, incluyendo todo en sí mismo, el mismo no depende de nada- es 'mundo' para todos los mundos. Lógicamente, es perfectamente posible concebir un estado de cosas donde el Todo forma una sola Unidad. Tal Unidad será ciertamente el Absoluto, lo que significa el Independiente, ya que siendo Todo, no puede dejar de ser indivisible e infinito.

El Absoluto, es decir este estado de cosas donde el conjunto constituye un Todo, es de alguna manera el estado primordial, fuera del cual, por división y diferenciación, surge la diversidad de fenómenos que observamos.

El hombre vive en todos los mundos pero de diferentes maneras" (Ouspensky, Fragmentos de una enseñanza desconocida, Buenos Aires, Ed. Ganesha, 1991, p. 113).

²⁵¹Del francés, nada.

otro caso, y como un caso x puede durar un segundo, como millones de siglos, (según lo que por caso se entienda: doy vuelta un vaso... un caso, el existir de la humanidad... otro caso) y abarcar tanto como millones de veces más; llevo a leyes absolutamente fijas, no sólo para una vida sino para todas las vidas a lo largo de la historia de la humanidad y aún suponiendo que esa humanidad desarrolle sus casi infinitas posibilidades.

Toda relación entre dos o más cosas indica un absoluto que es esa relación misma. Ese absoluto es tan efímero o duradero como son de efímeras o duraderas las cosas y su relación. Pero es siempre absoluto por ser la ley única que fija la relación. Si alguien observa que otra ley pueda hacer la misma relación, tendrá que observar que las cosas no son ni pueden ser exactamente iguales al caso anterior. Para formar una nueva relación hay que plegarse a otra ley inexorable... cuya importancia puede variar desde un instante a casi una eternidad. Bajo este punto de vista, la excepción no puede existir, pues toda excepción es aparente, jamás arbitraria, y obedeciendo a otra ley, dado su caso, que es la ley que corresponde para ese caso.

O sea: Todo cuanto existe, desde la más dura materia al pensamiento más sutil se gobierna por leyes inviolables que aparecerán inexorablemente cada vez que se presente la misma

situación o caso. Y estas leyes forman como un manojó concéntrico, siendo las menores englobadas por mayores, las que a su vez se engloban y se ajustan a otras mayores que las comprenden hasta llegar así a la última o Absoluto en el sentido del Uno. Y partiendo a la inversa: El Absoluto que a medida que se manifiesta, ramifica sus leyes, subdividiéndolas, de modo que puede decirse que una ley gobierna tanto dentro de lo cual las cosas se relacionan entre ellas por nuevas leyes derivadas de la primera, la cual no obra directamente sobre las cosas, sino que indirectamente por intermedio, digamos, de sus leyes subalternas. Así puede decirse que cada cosa, como cada ser obedece y por lo tanto refleja o emana al Absoluto y al mismo tiempo va obedeciendo a tantas otras leyes como sea su estado de evolución o de manifestación lo que aquí puede llamarse, como sea el número de "casos" que él represente, por el número de "casos" que haya habido necesidad de producirse para que esa cosa o ser exista. Así, más una cosa es compleja, quiere decir que más ella significa resultado de casos producidos, y a mayor sub-leyes obedece y por eso mayor su apariencia de relatividad. Ejemplo: encontrar el absoluto en la conciencia humana ¿quién lo osaría? Y más una cosa es pura -o sea abstracta que equivale a decir menos manifestada en planos más inferiores-, a menos sub-leyes obedece y menor su apariencia de relatividad. Ejemplo: las matemáticas, que absolutas tienen que presentar la posibilidad de relatividad del momento que no son el absoluto mismo, pero esa relatividad ya se halla, -según creo- más allá del poder humano y para que apareciera a nosotros tendríamos nosotros mismos que ser más de lo que

somos y encontrarnos en un grado superior al [grado en el] que el Cosmos hoy se halla. Casi decir "imposible". Y he dicho "según creo" pues he oído decir que se ha afirmado aún la relatividad de lo que teníamos por más absoluto, acaso las matemáticas. Sí, puede afirmarse, mas no podemos vivir fuera de ellas. Sus leyes nos engloban totalmente, pero para ver sus leyes debemos subir al mundo puro de la abstracción, a la ley primera de nuestro "manejo" y a medida que bajamos a lo concreto ellas van requiriendo para su aplicación de más y más circunstancias nuevas o casos que de ningún modo dejan de obedecer a la ley primera, pero sí por leyes intermediarias que asemejan violarla. En resumen: Todo es relativo y esta relatividad emana del Absoluto y es en cada caso y en todos ellos lo absoluto.

Ejemplo: Motor 30 caballos velocidad x ; motor 60 caballos velocidad $2x$. En el mundo de la abstracción. En la realidad, no. Porque entran nuevas circunstancias, que ellas consideradas son matemáticamente exactas. Siendo infinitas las circunstancias el hombre puede no precisarlas sin fallar, lo que no quita su exactitud. Paso al mundo del pensamiento por ejemplo: El, tal cual es[,] sería el problema anterior en abstracto. Nuestro pensamiento es lo concreto, o sea que nuestro pensamiento, de origen puro e hijo directo del mundo del pensamiento, resuena y se crea en nosotros bajo las leyes de ese mundo más las de los otros mundos que nos forman: astral, físico, etc.²⁵².

²⁵²En este momento el narrador actualiza el sistema conceptual de los cuatro cuerpos en las doctrinas esotéricas. Según ella, el hombre está constituido por cuatro cuerpos: físico, astral, mental y causal o espiritual. Un fragmento, no incluido en el texto, desarrolla esta idea: "El progreso del

B.3.22

Vuelvo ahora a lo que llamé los pequeños Absolutos, dentro, por cierto, de una relatividad mayor. Este absoluto así considerado podría definirse: La ley que rige la relación entre dos o más cosas. Dadas dos cosas que se relacionan para un fin determinado, hay un modo de relación perfecto, o mejor dicho superior a todos los demás. Este modo es la adaptación máxima a las leyes que forman en esas cosas, usándolas (las leyes) en la expresión más simple y pura que de ellas pueda hacerse[,] o eliminando toda otra ley que no sea absolutamente necesaria para la creación de esa relación. Esto llamo Absoluto, un absoluto humano, no total. Las matemáticas, y la física y química teóricas realizan ese absoluto humano; éstas dos en la práctica lo realizan en parte a veces, perfectamente otras veces, pero éstas son más difíciles de obtener por la simple razón que al hacerlo prácticamente entran en juego nuevas leyes. El ideal sería entonces o depurar la relación de estas leyes o bien emplearlas en el mínimo si no son esenciales para el objeto perseguido. Cuando así es conseguido un objetivo, hay una plenitud, un paso, un progreso.

ocultista avanzado, del iniciado, del adepto ¿No es en total, no se reduce, mejor dicho, a SER, como nosotros somos en esta tierra, en los mundos superiores, en el mundo de las sensaciones y sentimientos que llaman astral, en el mundo del pensamiento que llaman mental, en el mundo de la intuición que llaman espiritual? No es más que eso: cambiar su centro de vida, su 'punto' a uno de esos momentos y entonces SER uno de ellos, en vez de seguir como nosotros que sólo en parte nos proyectamos a ellos conservando el 'punto' en el aspecto de vida a que ha llegado la evolución total". Cfr. al respecto Ouspensky, Fragments de una enseñanza desconocida, pp. 68 - 73; Papus, El ocultismo, pp. 28 - 44; Steiner, Tratado de ciencia oculta, Buenos Aires, Ed. Dédalo, 1976, pp. 17 - 35.

ARTE

Y esto que he relacionado con las ciencias, pasa también con las artes y con cualquier actividad humana y con la naturaleza entera. En las artes es, por cierto, más difícil precisar si la relación (entre el hombre y la naturaleza o entre el hombre y sus medios de expresión) ha sido "absoluta". Sin embargo un sentimiento de plenitud advierte a las cosas sensibles y a la larga los hombres reconocen. Tomo por ejemplo los griegos: Dados ellos, sus sentimientos e ideas y dados los materiales y lo que de la naturaleza les interesaba, la relación prodújose con un mínimo de las leyes que no interesaban directamente a la relación y con un máximo de precisión de las que interesaban. Si su arte no es superado, puede decirse que realizaron el absoluto, el modo perfecto de relación que podía ser matemáticamente definido si tuviéramos el conocimiento exacto de las leyes de la sensibilidad humana²⁵³. Si las leyes escapan, la sensibilidad compensa. Aquí vendrían las matemáticas de las artes. Así la relación, podría llamarse más justamente "afinidad". La perfección de una obra de arte depende:

²⁵³Para Gurdjieff "(...) en el verdadero arte no hay nada accidental. Todo es matemático. Todo puede ser calculado y previsto de antemano. El artista *sabe y comprende* el mensaje que quiere transmitir y su obra no puede producir cierta impresión en un hombre y otra totalmente diferente en otro (...). Su obra producirá siempre, con certeza matemática, la misma impresión" (Ouspensky, Fragmentos de una enseñanza desconocida, p. 51; vid. también pp. 385 - 387).

- 1) De [si] la afinidad en sus elementos es o no es perfecta. Esta afinidad no es arbitraria sino absoluta dentro de las cosas y reflejo de leyes inexorables. De ahí la posibilidad de su definición en matemática.
- 2) De la importancia o trascendencia de las cosas que se afinan. Aquí viene entonces el Arte de un día, para una oportunidad y que poco después es dejado atrás. (Según el lenguaje que he usado se definiría: una relación entre los últimos extremos de dos leyes menores de un manojo); el arte duradero que relaciona las leyes que rigen lo que en el hombre haya de más trascendente.

Por supuesto: Pues según lo dicho[,] podría deducirse que toda manifestación humana y del arte[,] por lo tanto es absoluta[,] pues es un efecto de causas existentes. Así por ejemplo: Dado el que lo hizo (un cretino) y lo que le inspiraba (una necesidad), dadas todas las circunstancias que lo produjeron, el resultado tuvo que ser el que se obtuvo. Para hacer cambiar en lo más mínimo el resultado habría habido necesidad de cambiar en igual proporción una de las causas. Pero esto sería así si la humanidad fuese algo estacionario por toda la eternidad, pero del momento que hay evolución, hay fines peregrinos, hay "buts"²⁵⁴ hacia los que inconcientemente se tiende y aunque difíciles o imposibles de precisar los hombres reconocen. Así, pues, el cretino que hace un cuadro por el solo hecho de ponerse a hacerlo, deja de quedar aislado [sic] como caso único y entra a un ejército de hombres que van buscando un fin determinado

²⁵⁴Del francés, objetivos, miras.

aunque por ellos mismos imprecisado[,] y bajo este punto de vista el cuadro dicho carece de toda importancia y mérito y es totalmente "desafinado". Es afinado sólo con respecto al autor que siendo un hombre impotente a traer [sic] una ayuda al fin perseguido, es un hombre nulo para todos lo demás.

Así los hombres en su evolución sienten la necesidad de cristalizar ciertos aspectos de sí mismos. (¿Por qué esta necesidad? Por lo dicho respecto a que somos el plano físico y tocamos los otros superiores).

Estos aspectos se insinúan... Insinuarse no es más que presentir que poniéndose el hombre respecto al universo bajo otro punto de vista, mirando bajo otro ángulo y siendo ese punto o ángulo algo trascendente y esencial de su constitución[,] otro aspecto correspondiente de la vida se ha de presentar. Esos hombres son los precursores de una gran época: Sus obras son aún vagas, oscuras, inciertas. Pero son una esperanza.

Luego esos aspectos se realizan en el "Absoluto humano" y la obra es nítida. Es lo que llamamos una época clásica. Cada pueblo, cada civilización ha tenido un momento clásico respecto a sus demás momentos. Es ese momento, definiéndolo de otro modo: Cuando ha estado más de acuerdo consigo mismo.

Que todas las épocas clásicas no sean igualmente nítidas y proporcionadas, no quiere ello nada decir. Pues depende de las partes que se afinaban. Una civilización negra, por ejemplo afina una conciencia oscura, y es clásica cuando ha

expresado en la materia, perfectamente, el aspecto de vida bajo esa conciencia. La importancia como época depende de si esa conciencia refleja o no algo esencial en la evolución total.

Por fin esos aspectos se exageran y se repiten, ya no con un fin perseguido mas que por pereza mental. Es el comienzo en Arte del Mal. El mal se mata a si mismo y esa época se destruye... "justamente porque el Absoluto humano ha sido tocado ya" y si se insiste se cae al mundo de la relatividad. La fuerza interior del movimiento se afloja y pasan a producirse cosas personales como el del pintor cretino.

Otros no han comprendido bien de qué se trataba. Han hecho falsa ruta. Pero fascinados ante la perfección de una relación realizada, siguen construyendo cuerpos a los que ninguna alma se digna bajar.

Todo no es pues más que cuestión de "Afinación". Así como uno tenga su mente y su corazón[,] así habrá siempre una parte de la naturaleza que corresponde a ellos y se "afina". ¿La importancia? Ya lo he dicho: Si el resultado o producto de esa afinación corresponde a algo de necesidad para la evolución.

Pues bien ¿qué me sucedió? Así como nos afinemos, así cambiará la Naturaleza y la Vida ante nosotros. Esto hoy lo creo basado en las cavilaciones que he citado, pero antes,

aunque ignorándolo, un instinto me lo advertía. Entonces pensaba, o mejor dicho el instinto me decía: "Si encuentras un modo de afinación, todo en tu existencia será goce en medio de un mundo prodigioso e inusitado" ¿Quién resiste a tamaña tentación? Yo, un ser ávido de sensaciones que calmaran una sed ardiente y en la naturaleza, a cada paso y a cada instante, un rumor, un estremecimiento débil, que parecía recordarme que lo prodigioso estaba a punto de revelarse si insistía yo con voluntad tenaz y si sabía insistir.

(El espejismo²⁵⁵)

- A -

A) NOCIONES GENERALES = B) LIGERA HISTORIA: Mas llegado a este momento de más está decir que fui [sic] burlado. Todo lo que ambicionaba, hasta cierto punto se realizó; por ese lado no puedo quejarme, pero se realizó diferentemente a lo que yo esperaba, así que el goce enfermo de lo prodigioso e inusitado no lo tuve nunca.

9.3.22

Por cierto, en el curso de este libro, varias cosas serán tachadas de estrafalarias, y si se aceptan como sucedidas, de sobrenaturales. Para mí mismo nada fue así. Todo en esos tiempos me parecía completamente natural y hasta

²⁵⁵En el original, aparecen ideas no desarrolladas sobre este tema: "1) Tanto es así que la ciencia no la mezclamos con nuestra carne, por lo tanto es aparte y se estudia "fuera" y el arte es interior, personal y refleja la "carne" junto con su verdad y pureza externa.

2) Buitre Jardín de Plantas y *chauffeur* calle Legendre.

3) Es por eso que el que no es artista verdadero (por tener inconcientemente la idea de prodigio) simula prodigios, éxtasis, etc., cosa que un verdadero artista desdeña porque sabe que eso proviene de no estar aún totalmente afinado o sea no ser totalmente artista. Todos los hombres se entienden bajo este punto y comprenden en seguida si otro "no está en la cosa... ce n'est pas tout-à-fait ça... etc". Ello es comprender que el otro está considerando una cosa aún un poco de fuera, con ojos que en la absoluta normalidad deberían dedicarse a mirar otra cosa. No está de lleno, cuerpo y alma en la cosa. Hay:

- A) Los que no comprenden. Pasivos.
- B) Los de contraste. Sensaciones fuertes. Aman más la sensación que la cosa que la produce.
- C) Los "plenos". No tienen la sensación fuerte de B pero una nueva más honda empieza: la plenitud de vivir enteramente una vida: Ser!".

corriente por la muy sencilla razón de que cuanto vi y experimenté estaba en total acuerdo con mi estado de ánimo y respondía con toda exactitud a lo que yo buscaba en la vida y en la naturaleza. Tales cosas no han vuelto a sucederme y espero que nunca me sucederán nuevamente; ellas tampoco se presentan al común de los hombres, así es que por ese lado debería haber sentido la anhelada sensación de vivir en otro mundo, un mundo sobrenatural, pero es el caso que fue tanta mi afinación con el lado de la vida en que así son las cosas, me coloqué tan justamente en un ángulo desde el cual los hechos no podrían haber sucedido de otro modo, que creo que lo sobrenatural habría sido que tales hechos no se hubieran producido. Porque después de todo ¿a qué me esperaba al desear cosas sobrenaturales y prodigiosas? A que ante mis ojos se mostrara una vida totalmente diversa a la mía. Antes de avanzar caí en un espejismo debido a mi falta de experiencia, espejismo que no sólo aparece con la Magia²⁵⁶

²⁵⁶La alusión a la magia dice relación con extensos y fragmentarios pasajes del manuscrito en los cuales el narrador se refiere al problema del mal, a la magia negra y a la magia blanca: "Luego la Magia Negra no existe en el universo como un complemento necesario de la Magia Blanca o justa y verdadera interpretación de los designios de la Divinidad, sino que sólo en la mente de sus practicantes. Muy bien, pero ¿los hechos? Se producen, por cierto, fuera del hombre. Son ese Error mental (de interpretación) pasando de potencia a acto y aquí entonces: El error se mantiene cuanto tiempo se quiera mientras sólo sea proclamado; mientras se vaya viviendo según él. En este período caben esos hechos, todos los de magia negra. Para nosotros pueden parecernos totalmente reales como otro universo 'à coté' del Bien pero en verdad no es sino el hecho de ir acercando esa interpretación a la ola indiferente, luego sólo una ilusión de realidad completa; cuando se quiere avanzar más, hacer calzar la interpretación en lo interpretado o sea substituir la Magia Negra al orden universal, o hacer un verdadero universo de mal complementario del único existente, entonces es el momento en que es pulverizado por la ola indiferente. De ahí: un punto en que los Magos Negros no pueden seguir a los Blancos; de ahí que para los primeros 'la última sabiduría les esté negada'. Pero repito: para nosotros hombres limitados que con nuestro ojo sólo abarcamos un pequeño trecho del Todo, la Magia Negra y el mal nos aparecen y obran en nosotros en ese breve espacio de la

sino que también hace muchas víctimas, muchas más de las que generalmente se cree, en las Artes, en las letras, en las ciencias, en la política y hasta en las más incoloras profesiones liberales. Es un espejismo que burla a todos los hombres sin excepción, lo que me lleva a pensar que tal vez no existe aquel que pueda asegurar no haber pagado ningún tributo a Satanás, en el curso de su existencia.

Casi no hay hombre que no desee o no haya deseado alguna vez "otra vida" que la suya²⁵⁷. Las excepciones, se me rebatirá, son numerosísimas, pero esos hombres, que las forman contesto, ¿pueden llamarse hombres? Lo dudo francamente. Ellos forman un reino intermedio²⁵⁸ entre el animal y el hominal, así es que de ellos no tengo por qué ocuparme. Al desear así otra vida nos lleva la esperanza de la dicha que ciframos en esa nueva vida y esa dicha proviene del contraste entre la vida actual y lo que suponemos ha de ser la otra. Un contraste produce una sensación y tanto mayor será ésta cuanto mayor es aquel [sic]. Es por eso que un hombre pobre si llega súbitamente a hacerse rico y se halla en medio de un palacio y piensa que ya no tendrá para qué trabajar, enloquece de alegría, al mismo tiempo que el que ha

Vida como si fuesen tan potentes y tan reales como la Magia Blanca y el Bien. (...) Pero de nuevo heme partido hacia temas trascendentales y aun tengo que seguir en ellos sin poder tocar a las pequeñas experiencias que me han hecho tomar la pluma". Cabe destacar que el narrador intenta conectar dichas experiencias trascendentales con su pasado; sin embargo, la escritura de Cavilaciones aparece llena de lagunas, a lo que se suma la desarticulación y fragmentación del manuscrito, que impiden trazar una línea de coherencia en su interior.

²⁵⁷Cfr. nota 248.

²⁵⁸Vid. nota 232 sobre el reino intermedio.

nacido rico y vive en el palacio y no trabaja, agoniza de hastío y se embrutece. Este, habiendo sido siempre rico[,] no tiene el punto de "repair"²⁵⁹ necesario, no tiene el contraste y su vida es gris; aquel [sic] enloquece porque vive como rico pudiendo mirar esta vida desde su recién pasada pobreza. Así, será feliz mientras quede vívido el recuerdo y la vida misma de la miseria, pero a medida que se vaya habituando a su nuevo estado y el antiguo vaya pasando a la categoría de recuerdo pasivo, se irá aburriendo también hasta un momento en que en la riqueza no vea nada de extraordinario sino el único modo posible y existente de vivir. Desde ese momento fuerza le será empezar nuevamente a buscar en qué emplear sus horas, buscar un nuevo contraste que le remezca.

10.3.22

Todos los mirages²⁶⁰ sea en las artes, ciencias, etc. son idénticos: mirar una situación futura desde una situación presente que difiere de ella totalmente. Así el contraste es mantenido, contraste que desaparecerá desde el momento en que esa situación futura sea la situación habitual, pues toda la novedad cesará. Desde la situación presente[,] la otra, si apareciera de súbito, tendrá algo de inusitado, algo de imposible, en buenas cuentas trastornaría las leyes naturales y el hombre sería un prodigio. Tomo por ejemplo un muchacho cualquiera que jamás haya pensado, pongamos en la pintura y que oye a un pintor. Le dirá éste:

²⁵⁹Del francés repère, marca, punto de referencia.

²⁶⁰Del francés, espejismo.

II El Arte - Diálogo

- "Para los ojos del artista las cosas no aparecen como para los ojos del profano. Donde este último no ve más que colores muertos, aquel ve hermosísimas armonías que le deleitan y que otro nunca advertirá. Y más aún: los colores tendrán expresión moral e intelectual. Para usted el color es un simple atributo de los cuerpos, un atributo muerto; para nosotros es un lenguaje claro, preciso de todas las pasiones, de todos los sentimientos y hasta de las ideas de los hombres. Ciertas armonías nos expresan la banalidad o la insuficiencia, otras la sobriedad[,] o la desesperación[,] o el equilibrio[,] o un alma frívola[,] o un espíritu ardiente, un hombre cobarde o un héroe. Todo un lenguaje basado en analogías sutiles jamás sospechado por un profano, percibimos claramente y con él nos entendemos, entre nosotros, con la misma facilidad con que ustedes se entienden al charlar alegremente. ¿Y la línea? Usted cree que ella no es más que una necesidad para delimitar un objeto de otro; no, amigo mío. La línea es tan viva como usted y como yo. Hay líneas buenas, hay líneas malvadas, las hay nobles como las hay viles, en todo caso no las hay inexpresivas. Todas ellas son la expresión definida de un estado de ánimo o de una posibilidad humana. Y esta expresión no es razonada ni deducida sino que es espontánea, como algo que habla y que uno escucha y comprende como su propio idioma.

El joven - ¡Estupendo!

El pintor - (Sonríe compasivamente) ¿Qué es lo que usted encuentra estupendo?

J - Vivir así, ¡Santo Dios! Ver cosas que nosotros no vemos, saber otro idioma que nosotros ignoramos, sentir revelaciones hondas en todo aquello que a nosotros nada nos dice.

P - Es usted muy joven y demasiado poeta.

J - Pero si me habla Ud. de cosas de otro mundo.

P - ¿De otro mundo? Usted divaga amigo mío. Cuanto le he dicho es de este mundo y tan de este mundo que, al menos a mí me parece, que ello no puede ser de otro modo y que está al alcance de todos los mortales.

J - ¡Oh!

P - Ver así, entiéndame usted. Realizar una obra ya es otra cosa.

J - Entonces, contésteme usted con sinceridad ¿podría yo por ejemplo llegar alguna vez a ver esa otra existencia muda y viva que acompaña a la existencia muerta y ruidosa que ahora veo?

P - Por supuesto.

Un largo silencio. Ambos meditan: El joven, en la felicidad que ello será si se realiza; todo un mundo ignorado surgiendo como una aura de cuanto se halle al alcance de su vista. El pintor, en cualquier cosa.

J - Maestro, ¿qué hay que hacer para alcanzar tamañas cumbres?

P - Nada. Mirar. Observar. En fin, nada.

J - ¿Hace falta estudiar la perspectiva?

P - No mucha.

J - Pero la anatomía, si, ¿verdad?

P - Si usted gusta.

J - Maestro, ¿al cabo de cuanto tiempo cree Ud. que empezaré a ver esos colores y comprender lo que las líneas dicen?

P - No amigo mío, no se trata de eso.

J - En verdad, me desconcierta usted.

P - Es que, le repito, es usted demasiado niño aun. No piense más en ello, y en cambio tome el hábito de observar la naturaleza y ojalá también el hábito de convertir todas sus sensaciones y visiones a una forma plástica. (Despertando entusiasmado) ¡Oh! ¡Mire Ud.! ¡Eso es lo que hay que hacer. ¡Qué hermoso es! ¡Qué bien hace, la botella en el vaso, luego el tono de la mesa, mire usted, con el vestón del señor! Y el fondo, no está mal. Un poco frío, pero se compone²⁶¹, hay algo en el conjunto y sobre todo en esos limones ¡qué calidad! Está bien, bien, bien. Cuando menos se piensa la naturaleza ofrece cosas hermosísimas. Es un Cézanne.

El camarero coloca nuevas bebidas sobre la mesa y se lleva los limones.

P - ¡Vaya un imbécil! Lo ha descompuesto todo. Se diría ahora una niña inglesa, una "miss"²⁶² con anteojos. ¡Qué hacerle amigo mío! Así es la vida. La naturaleza es fugaz.

²⁶¹En las "Notas de arte", aparecidas en La Nación entre el 4 de diciembre de 1923 y el 2 de agosto de 1925, así como también en los diez y seis artículos previos sobre pintura y escultura, Emar destaca el valor de los principios constructivos que deben animar la creación artística. Ahí se manifiesta el interés del autor por el cubismo y el creacionismo. Por otro lado, en Miltín, 1934 encontramos una excelente síntesis de las propuestas vanguardistas de Juan Emar cuando mantiene una conversación con Rubén de Loa, pp. 200 - 239.

²⁶²Del inglés, señorita.

El joven juzga prudente retirarse. Ya solo por las calles:

- ¡Oh, si pudiera ver yo tanta maravilla! Y pensar que ahora, en este instante hay bellezas ignotas a mi alrededor y fealdades impensables que cruzan por mis ojos sin que yo las perciba. ¡Y los limones! ¿Los ha visto mi amigo tal cual son, o ha visto en su sitio otra cosa, o ha visto los limones acompañados de otras cosas? ¿Las imagina, tales cosas, o las vé [sic] en realidad con los ojos? Los artistas son felices, viven otra vida y ven otro mundo; no como yo, como mis amigos y parientes que no vemos nada, que somos como ciegos en medio de la luz.

11.3.22

III El espejismo

Diálogo: Para una persona que no vive un cierto modo dado de vida, si se le explica este modo, él toca el prodigio y hasta lo sobrenatural por la simple razón de que no habiendo armonía entre la persona y la forma de vida[,] si esta forma se realizara en la persona sería una violación a las leyes que nos rigen. Esta violación aparecería prodigiosa; como un hombre sin el menor sentido artístico y sin ojo de pintor, viera de súbito como un artista, quedaría estupefacto; como si yo de un segundo a otro pudiera hablar una lengua que ignoro, etc. Y el *mirage* consiste en creer que uno va a llegar a un modo de vida (artes, ciencias, etc.) con el mismo estado de ánimo y siendo el mismo que es ahora[,] es

decir[,] antes de llegar. Existe aquí pues una imposibilidad y esta imposibilidad fascina a los que no se detienen a pensar. Pues creen que lo que ahora sería prodigio, lo será también después. Después será el modo habitual y único posible de vida[,] y ver esas armonías e interpretar esas líneas será tan natural como para todos es distinguir el rojo del verde y una línea recta de una quebrada.

De todo esto se deduce: [19] Que el prodigio reside en que un ser percibe algo de la vida sin estar totalmente afinado con ella, sin ser un instrumento receptor adecuado para registrar ese algo. [20] Que él, siendo un ser hecho para comprender y sentir según su inteligencia y sensibilidad, comprende y siente lo natural para otra inteligencia y otra sensibilidad, quedando siempre el que era antes o al menos recordándolo con toda vivacidad. Es necesario que produzca el contraste en sí. Podría decirse que es casi un acto de transposición.

IV Los vicios²⁶³

He aquí la clave de los vicios. Sin duda en éstos entra en gran parte el hábito, sobre todo en vicios menores como el tabaco. Pero los estupefacientes obedecen todos, según creo, a ese hecho de los contrastes. 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

²⁶³Aunque 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 escritores y artistas franceses (entre los que sobresalen, Gautier, Baudelaire y Nerval) que se agrupó para experimentar y registrar las experiencias que les provocaba este derivado del opio; a ellos los unía la búsqueda de una nueva forma de expresión y de iluminación. Cfr. Peter Haining (ed), El club del haschisch. La droga en la literatura, Madrid, Ed. Taurus, 1976 y Walter Benjamin, Haschisch, Madrid, Ed. taurus, 1990.

A lo largo de la obra de Juan Emar podemos encontrar variadas referencias a sustancias que permiten ampliar los niveles de percepción (vid. "El vicio del alcohol", "Maldito gato" y Umbral, primer pilar, especialmente la experiencia de Rosendo Faine con el opio). Es en Umbral donde Romualdo Malvilla expone el sentido que tiene la ingestión del alcohol: "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" (Dintel, tomo II, p. 4025). Sin embargo, la anticipación provoca en él la desesperación. De ahí que tenga 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. Vi 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 o no sea... ¿Qué importancia tiene? ¡Ninguna, ninguna! Pues la importancia no debe, no debe jamás ser 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..." (Ibid, p. 4033). 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.

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"²⁶⁴ 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) Porque el paso hacia la otra manera de vivir no es completo, es a medias, lo que hace posible la existencia del punto de *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.

El hombre que "es" miserable, no lo es en buenas cuentas. Su miseria comienza desde el momento en que se "siente" miserable.

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.

²⁶⁴Del francés étonner, asombrar, sorprender.

14.3.22

En este acto de transposición que todos, más o menos, tenemos la facultad de hacer, reside, creo, la sensación. La locura, he dicho, es una transposición completa o casi completa y permanente a una vida que no se afina, que no se ajusta a la persona que se transpone. Cuando sí se ajusta, es una sensación profunda, intensa y que, llevada a su máximo, es el éxtasis. El éxtasis es pues natural²⁴⁵. Es la posibilidad máxima de la persona que se realiza en un momento dado, mientras que la locura es un hecho que en un desarrollo normal no habría tenido que aparecer. Y ¡ojo!- aquello que a un ser dado enloquece, aquello podría ser una etapa natural en el desarrollo de otro ser. Ello en uno produce [un] efecto disparatado por la falta de armonía; es algo que no está en su lugar. Es como el agua en la que vive el pez y en la que muere el hombre. Son pues esas dos vidas, la del hombre mismo y la que se presenta o se agrega. La primera no está preparada o no es adecuada para soportar la segunda. Generalmente, en tal caso, la primera pasa sin ser registrada por la segunda. Es entonces: O Satanás que no tiene imperio sobre el corazón puro o el maestro que pasa y que por su discípulo no es reconocido. Pero basta un punto de afinidad y el hombre percibe ese nuevo aspecto de vida. El hombre sensible es aquel que además de su vida propia, equilibrada, digamos central, tiene como quien diría mil antenas que registran mensajes que no son dirigidos precisamente a él,

²⁴⁵Los antiguos chamanes no consumían ningún tipo de droga o alucinógeno para alcanzar el éxtasis. De ahí que la forma y el fondo ritual se ha ido perdiendo paulatinamente. Hoy en día ellos utilizan estos elementos, sin los cuales no son capaces de emprender el viaje. Cfr. Hannelore Widmer, op. cit., p. 55 - 56.

cuyo efecto siente[,] mas que no siendo la afinidad completa, se ve en la necesidad de interpretar "según él". De ahí una fuente de errores mas también una fuente de intuiciones superiores, $2 + 2 = 4$: De ahí nuestro equilibrio, nuestro centro. Dios, el infinito, el absoluto... nuestro desequilibrio, algo percibido sólo por nuestras antenas, por lo tanto no percibido tal cual son [sic]. Entonces, ante tales ideas, sólo podemos constatar el resultado que dan mezcladas, pasadas a través de ciertas personalidades. En sí, se nos escapan, mas también una fuente de intuiciones superiores [sic]. Hablo, por cierto, de la mayoría a la cual tengo el disgusto de pertenecer. No pongo en duda que haya seres para los cuales aquello que nosotros percibimos así, filtrado y coloreado por nuestra carne, aquello sea su ambiente natural. La ciencia concreta está totalmente afinada en el género humano. Podrá conocerse o ignorarse. Ello no tiene importancia para la cuestión. Podrá el hombre gustar de ella o abominarla. Tampoco importa. Pero está en la línea absolutamente normal de nuestro desarrollo... de nuestro desarrollo -y entiéndase bien esto- si nosotros no fuésemos más que lo que aparentemente somos y si a nuestro alrededor no existiere más que lo que aceptamos por la estricta razón como existente. Por desgracia, no es así. Mil vidas, mil mundos, mil posibilidades giran a nuestro alrededor y nos asechan [sic]. Esas vidas, esos mundos, esas posibilidades son tan reales como lo que es nuestro. Mas cuando queremos encadenarlos, precisarlos y definirlos, se esfuman. Sin embargo, los hombres de espíritu creen en ellos con fe

inexorable. El necio cree que se le mistifica. Carece de antenas. Así el Arte. Para qué decir que así el Ocultismo²⁶⁶.

¿El Arte? se me preguntará. Respondo: -Si señor, el Arte. -Discutamos, aunque poco me gusta discutir:

EL ARTE DE MONSIEUR BOURGEOIS

Monsieur Bourgeois -El arte lo comprendemos todos. La diferencia de gustos no es una razón. Hay quienes en las ciencias prefieren la química a la física. La potencia de comprensión artística no es tampoco una razón. Al asegurar que el arte es por todos comprendido no pienso decir que todos seamos igualmente dotados, sino que todos somos sensibles a lo bello.

²⁶⁶En otros momentos también se compara la actividad del artista con la del ocultista, en relación a las posibilidades que cada uno tiene para conertarse con realidades superiores. Refiriéndose a la imaginación, esta analogía cobra fuerza: "He dicho ahora: que todos los hombres presienten o vislumbran lo que está inmediatamente encima de ellos o mucho más allá. La imaginación no es otra cosa. La transposición de lo imaginado en una obra de arte no es sino ir hasta el centro del mundo superior. Verlo debidamente. El artista va inconcientemente y por ráfagas (que llama inspiración) pero va sin abandonar el mundo más inferior en el que habitualmente vive y donde él, como hombre, tiene su centro. Es una incursión. De ello se deduce: 1) Su visión inconciente de ese mundo, que no puede poner en valor (filosóficamente hablando) y aún se duda de haber subido. Inconvenientes.- 2) Su posibilidad de hacer la transposición del mundo superior al suyo, puesto que el superior lo ha visto desde su centro o sea debidamente y que sigue él en el inferior unido a sus materiales. Ventaja.- El iniciado sube a los mundos superiores dejando el mundo en que se hallaba y sube a permanencia. Inconvenientes y ventajas contrarios: valor filosófico, permanencia estable, comprensión, etc.; carencia de cualidades de transposición estética".

Así habla Monsieur Bourgeois.

Yo -De acuerdo. Los hombres son sensibles a lo bello. Pero entendámonos sobre esta palabra. En el sentido que usted la emplea, "bello" significa aquello que produce una sensación de agrado, sea para el sentido de la vista o por el del oído. Para el artista "bello" significa lo mismo, lo mismo exactamente... más otra cosa. Pues bien, es esta otra cosa que el que no ha nacido artista no llegará jamás a comprender.

M.B. - ¿Y qué es tal cosa?

Yo - Acabo de decirle que usted no la comprenderá jamás, como tampoco la comprenderá ningún otro M. Bourgeois.

M.B. - Los hechos prueban lo contrario. Los museos están llenos, todo el mundo compra cuadros y estatuas y oye música y recita versos.

Yo - 50% [sic] de moda. El otro 50% [sic] es lo "bello" en el sentido por usted empleado. Puesto que todo el mundo lo siente en la naturaleza, no hay razón para que las obras de arte no hagan para ellos el papel de la naturaleza. Así es que creo en la sinceridad de los que visitan museos, compran cuadros, etc. pero todo un lado de las artes, su base misma, les queda oculta y no la perciben.

M.B. - Insisto en mi pregunta ¿Qué es tal base? Siquiera defínamelo usted más o menos.

Yo - Definirlo, jamás. No caeré yo, mi buen señor, en lo que ya tantos han caído: querer definir el arte, sus causas y su significado, con medios propios a definir lo que dependa

unicamente [sic] de la razón, del raciocinio. En este sentido se llega, a lo más, a establecer ciertas leyes; ¡qué digo! ciertas reglas y aún estas reglas, aún la más sólidamente establecida, apenas quiera usted profundizarla, o sea traerla a algo "absoluto" se deshace, al menos que se parta del principio que hay que aceptar "a priori" con la razón, de que el hombre posea con su sensibilidad la facultad de discernir la verdad del error y lo bueno de lo malo, y que esta verdad y esta bondad no sean arbitrarias ni aún relativas sino que obedezcan a leyes tan fijas como existir puedan para la ciencia más exacta. Pero estas leyes obran en otra esfera que a la razón escapa y se expresan de un modo que desafía toda definición definitiva. El que no tiene su asiento de vida en dicha esfera, dudará siempre; el que allí lo tiene lo sabe con la certeza más absoluta. En fin, para explicarle a usted siquiera más o menos, sólo puedo decirle lo que sigue: Para el profano una obra maestra es sólo bella; para el artista ella tiene además un significado y él es que la obra se ha convertido en la expresión material justa de un estado superior al del hombre actual, un estado al cual se ambicionaría alcanzar y que desde el momento que ha sido materializado y "detenido" se convierte en una posibilidad, en una tierra prometida. Ahora bien, cuando el artista reconoce en una obra la expresión anticipada de una posibilidad superior futura, siente una sensación de plenitud, de grandeza y bienestar que traduce con la palabra: "Belleza". Y al profano, al gustar de una obra porque ella le acaricia y halaga sus sentidos, dice también: "Belleza". Pero en éste, tal palabra traduce todo cuanto ha sentido; en aquél

expresa la última sensación de todo un proceso, más o menos conciente en él, nacido de lo más hondo de su ser, y que ha producido como último efecto una bella sensación²⁶⁷.

17.3.22

El estupor de M.B. es indescriptible. Me dice:

- Usted señor, me cuenta puras historias. He hablado, durante mi vida con muchos artistas; ninguno me ha dicho semejantes cosas.

Yo - De acuerdo. El noventa por ciento de los artistas dirán de todo eso que es "literatura", en todo caso que no les interesa en lo más mínimo. Pero yo puedo avanzarle a usted que la opinión de los artistas a este respecto no tiene la menor importancia. El que un hombre sea inconciente del proceso que en él se elabora no niega la existencia de dicho proceso; el que un hombre ignore el sitio que él ocupa en el Universo no niega el hecho de ocupar un sitio. Usted mismo, M.B., piensa y siente ¿no es verdad? ¿Puede usted decirme qué es el pensamiento y qué la sensación y cuales [sic] las leyes que ambos rigen? Los hombres hacen la vida inconcientemente. ¿Qué le extraña a usted que así hagan las

²⁶⁷A lo largo del texto se aprecia la constante oposición que establece el narrador entre los hombres: los que dudan y los que no dudan; los que aceptan la realidad "positiva" y los que quieren "elevarse a los mundos superiores", etc. Estas oposiciones parecen sintetizarse en un pasaje del manuscrito en el que el narrador se refiere a la posibilidad de una clasificación general de los hombres: "Mirando el común de los hombres, pueden ser divididos en dos grupos: 1) Los que al presentir se interesan. 2) Los que al presentir se desinteresan. Los primeros: los ocultistas, artistas, visionarios, los hombres tenebrosos, los malvados como los poetas, los superticiosos [sic] como los clarividentes. Los segundos: Los positivistas, materialistas, los hombres de negocio y los burgueses."

artes? Vaya usted a decirle a un joven esposo iletrado lo que es en verdad esa ley imperiosa de la atracción de los sexos, luego el proceso de la fecundación, luego todo el misterio oscuro y estupendo que es el nacimiento de un niño. -"Señor, le responderá cortésmente pero con no poca impaciencia, márchese usted a otro sitio con sus ideas trascendentales. Yo me contento con amar a mi dulce esposa y aunque ignorante y frívolo, sabré, pierda usted cuidado, sabré cómo avenírmelas para hacerme heredero...". Ahora yo voy a suponer por un instante, confiando en su buen carácter de usted, que sea usted impotente. El joven esposo, apenas cierre usted la puerta, pensará con su cierta ironía: "¡Vamos pedante sabio! Mucho sabrás y mucho predicarás, mas quisiera verte en mi sitio y luego te preguntaría de qué te ha servido tu inconmesurable saber..." Y mofándose de usted fabricará un chico sin esfuerzo y con placer.

¿Por qué esta aparente anomalía? Porque el joven esposo es un aparato a propósito para la reproducción y como tal la naturaleza se sirve de él sin consultar sus opiniones o conocimientos, y usted M.B. es un aparato a propósito para interpretar a los otros y nada más.

M.B. que es hombre de "esprit" no se molesta pues sabe que yo hago hipótesis sólo para aclarar las ideas que discutimos.

23.3.22

Además puedo asegurarle a usted que todos los artistas sienten más o menos cuanto le he dicho. No me interrumpa, amigo mío. Sé qué va usted a decirme y para rebatirle tal idea le recordaré que al lado de cada artista, en el verdadero sentido de esta palabra, hay cien o doscientos charlatanes del arte, como al lado de cada sabio los hay de la ciencia, como al lado de cada iniciado los hay del ocultismo. Mas no me refiero a los charlatanes. Me refiero a los hombres que han consagrado su vida a un ideal con sinceridad no desmentida, con voluntad de hierro, con el corazón sereno. ¿Que no pueden formular lo que sienten? ¿Qué importa? No es ese el oficio de ellos. El oficio de ellos es tener el don de afinarse con el mundo de la sensibilidad y luego encontrar en los materiales que emplean el "rapport"²⁴⁰ exacto de ese mundo con el mundo de esos materiales. Saber hacer un sistema preciso de este fenómeno sería en el artista un hijo, un agregado, muy digno, muy interesante, muy grande pero que no agrega ni quita ni un ápice a la obra que ejecuta. Pero por una analogía lógica mientras más fuerte es el artista, mientras con más intensidad se afina con una esfera superior, mayor es el desarrollo de su conciencia y más va comprendiendo que él es un portavoz de un mundo superior sobre la Tierra, que él es un encargado de mostrar a sus semejantes que no todo es miseria aquí abajo, que hay algo que venerar. Ellos saben que trabajan con algo respetable y que son por lo tanto dignos

²⁴⁰Del francés, afinidad, analogía.

de respeto. Eso, M.B., no lo comprenderá usted jamás. El artista eleva fácilmente su arte a la altura de un Dios, a la altura de esas cosas que doblan las rodillas y el alma. Y el que ha pactado con ese Dios... amigo mío, créame usted que es cuestión de vida o muerte. "Ser o no ser". ¿Se imagina usted M.B. que tales cosas se producirían si en el arte no existiese más que la intención de acariciar los sentidos de los hombres, como puede hacerlo un buen plato, un perfume delicioso y aún dentro de las artes mismas, mejor dicho en sus extramuros, como puede hacerlo una silueta bonita, una música agradable? No habría relación entre la causa y el efecto. Y esto equivaldría a decir que el mundo es desordenado y caótico. Y esto, no lo crea usted M.B. Nosotros nos equivocamos muy a menudo. El mundo está bien ordenado y es muy sabio, a pesar de los hombres descontentos.

25.3.22

¡Oh sí, M.B.! El Arte es la representación de una parte de nosotros mismos y de la naturaleza que es tan cierta, tan segura como cualquiera otra parte. Ella ofrece un aspecto más cambiante que otras partes... De acuerdo. Pero esto se debe a que nuestra conciencia se afina a ella más débilmente, se afina no directamente sino con sus antenas. Así pues, su mayor o menor precisión se debe no a su falta de certeza y verdad sino a la distancia mayor o menor a que de ella se halle cada hombre. El mundo del cual las artes son el símbolo es un mundo seguro que los artistas se afanan en interpretar

y al cual se unen afinando, aguzando su sensibilidad. Entonces de ese mundo caen, se desprenden, como gotas, imágenes. En su caída se deforman. Aquel que las recibe más puras es aquel que usted 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 ni sabrá nunca nada de este singular fenómeno.

¿Definirlo? ¡Jamás! Se lo he dicho a usted. A mí me gusta muchísimo hablar de Arte, decir cuanto se quiere de él, pero no encauzarlo en fórmulas precisas. ¿Qué entiendo por tales? Una fórmula que en manos de un hombre desprovisto de sentimiento artístico, sin darle este sentimiento, le permite o discernir entre las obras o crear nuevas con el sólo hecho de aplicarla. Estas fórmulas existen en las ciencias. Cada cual con la fórmula correspondiente puede descomponer un cuerpo compuesto o hacer cualquier experimento o resolver cualquier problema. Por cierto que en las ciencias también a medida que vaya usted pasando de lo concreto a lo abstracto la fórmula va perdiendo su poder y lo que ella así pierde hay que irlo reemplazando por una "facultad especial" del individuo. El que carezca de esta facultad se sentirá entonces avanzando hacia el vacío. Estas fórmulas existen en la vida diaria. Un hombre normal que no conozca una ciudad puede ir de un punto a otro si se le explica debidamente el camino a seguir. Porque las fórmulas: "tuerza usted a la izquierda, atraviese la plaza X, llame a la puerta número tanto" corresponden exactamente a un hecho dado, reaccionan en igual forma en cualquier individuo. Están a nosotros

totalmente afinadas. Mas, en el fondo, el fenómeno singular subsiste del mismo modo. Pues para que un hombre comprenda esas indicaciones es menester que tenga en sí el hilo de lo que ello en verdad significa y ese hilo es la adaptación exacta del mundo en que se procede (el ir de un ²⁶⁹ a otro) y del símbolo con que se expresa (las indicaciones dadas). Y el hombre debe poseer la comprensión de ese mundo y de esos símbolos igual que todos los demás hombres, y en la medida justa del propósito que realiza y adaptadas al hecho a realizar. Se parte de un don, de una facultad que ya existe. Estas fórmulas no existen en las artes. Me dirá usted que las hay por miles (Taine, Guyan, etc.). Las hay y ellas podrán ser muy útiles para el que ya tiene el sentimiento artístico. Pero para aquel que no lo tiene -aquel que carece del hilo lo que equivaldría en el ejemplo anterior a reemplazar al hombre de las indicaciones por un ser que careciera de la concepción de "torcer", de distinguir, de discernir dos lados (izquierda y derecha) etc.-, para aquel esas fórmulas son... tiempo perdido. Protesta usted. Sé por qué protesta usted. Voy a explicárselo a usted: El encanto y la perfecta comprensión que puede tener un ser dado sobre una o más filosofías del arte y que carezca del sentimiento o comprensión de arte es un hecho que no pretendo poner en duda. Pero hay una "nuance"²⁷⁰ que no es de despreciar. Para tal ser esa filosofía de arte es un organismo completo, vivo, que él comprende por razonamientos y que une al arte por analogías más o menos sutiles.

²⁶⁹Punto.

²⁷⁰Del francés, matiz.

26.3.22

Pero nunca encontrará el "ajuste" exacto entre esa filosofía y el arte, el canal por donde ha "decoulé"²⁷¹ esa filosofía que se constituye para él en organismo aparte del otro organismo mayor que es el arte. Y entonces ese hombre ante una obra de arte no sabrá cómo ni "por dónde" aplicar su filosofía y si se esfuerza a hacerlo le será necesaria toda una serie de raciocinios que no fallando en nada como tales pueden ser totalmente falsos porque se le ha escapado el punto preciso de donde partir. El artista en cambio ve de un golpe y "siente" la relación, mejor dicho la relación se establece en él y luego después podrá deducir o no. El otro se ve obligado a hacer el camino a la inversa.

27.3.22

Por eso le aconsejo a usted M.B. que no lea muchas filosofías del arte. Quedará usted siempre fuera del arte aunque esté dentro de la filosofía... Mientras no tenga usted ese don, esa facultad que existe en ciertos individuos, será así. Y como usted no la tiene... Allí reside la dificultad de definir, en la dificultad de traducir, de transmutar. Y yo me pregunto: ¿a qué traducir? Este afán debe tener su causa también, no lo dudo, pero la ignoro. Por mi parte, le aseguro a usted que creo en la posibilidad de toda una vida coherente y firme, y vida colectiva en la que los individuos se entiendan perfectamente, sin base de razonamiento. Mas por

²⁷¹Del francés decouler, manar, fluir.

desgracia desde que ven la posibilidad de transmutación los hombres pierden la cabeza. Quieren hacerla acto continuo, desde el sitio en donde se hallan, sitio de separatividad, en vez de tratar de remontarse ellos a la Unidad, a aquella unidad desde la cual razón y sensibilidad no son más que dos riachuelos que de ella *découlent*²⁷² límpidamente. Mientras permanezcan en los riachuelos sólo serán puntos de contacto, de similitud pero se verán obligados a estar en uno o en otro. Por lo demás, terminemos estas disertaciones M.B. puesto que para aquel hombre cuyas antenas no registran el mensaje del arte, todo es inútil. ¿Qué le asusta a usted? ¡M.B. usted dirá cuanto quiera, pero a pesar de su tranquila vida en medio de objetos tangibles, el hombre, se lo afirmo, el hombre sí, posee antenas!

(Aquí reconozco haber obrado de mala manera, pues no le di a mi buen amigo una explicación previa de lo que yo entendía por antenas. Por eso M.B. tomándose de un pretexto cualquiera quiso partir. Tuve que recurrir a mil astucias para retenerle. De todos modos su acto bosquejado me encolerizó. Le dije entonces con voz sonora:)

- Me toma usted por un loco, por un ebrio, por un demente... Está muy bien, pero querido, queridísimo amigo, ¿cómo va a negarme usted la existencia de las antenas cuando sólo hace un minuto ha deseado usted coger su sombrero y marcharse? Déjeme usted explicarme: sus antenas acaban de registrar un mensaje nefasto y usted se ha dispuesto a huir.

²⁷²Del francés, manar, fluir.

El mensaje decía: "Todas estas disertaciones son destructivas, mortales si se convierten en semillas posibles de fructificar en el cerebro de M.B. Todo M.B. debe evitarlas si desea seguir en su existencia feliz. Todo M.E. debe escaparse apenas sus antenas le anuncien el peligro". He ahí el mensaje, mas no se marchará usted pues aquí tengo entre mis manos su sombrero que no se lo he de dar tan fácilmente. Por el contrario, seguiré disertando. M.B. escuche usted: si todo aquello pasa en el mundo de las artes, si para comprenderle hay que hallarse previamente en un punto dado fuera del cual nada se percibe y hay que tener el extremo de un hilo único, pues cualquier otro conduce a otros mundos, aunque lo pinte usted con cien colores artísticos, todo aquello pasa también y con más intransigencia en el mundo del ocultismo. Cuestión peor también y cuestión absoluta, fatal, de hilo y punto. Por ejemplo en la magia...

(Las antenas de M.B. anuncian cataclismo. Una lucha cruenta se entabló entre nosotros por la posesión del sombrero. M.B. me lo arrebató por fin, se lo puso y se marchó...)

VII

- EL . YO -

Entonces quedé solo y solo tuve que seguir cavilando. Ah, sí! Ese es el problema. ¿Tiene él gran importancia o no? Ser conciente de lo que se hace o no serlo, saber colocar en su valor aquello sobre lo cual se es conciente o no saber

colocarlo... Creo que toda nuestra vida, su oculto significado, podría reducirse a esta síntesis: un ser que exista; luego un desdoblamiento; una parte (la conciencia) que se vaya separando y dándose cuenta de la otra y así como vaya desprendiéndose así vaya conociendo.

30.3.22

Y mientras más pueda alejar las partes que separa de su conciencia para observarlas, con mayor claridad las percibirá y ellas irán convirtiéndose en útiles sensibles, en antenas finas que podrán darle mensajes de más en más nítidos. Su conciencia las usará como útiles de precisión. Y así podrá a la vez conocer el mundo pues cada antena corresponderá en pequeño a una parte del mundo.

Un proceso curioso se producirá, proceso infinito. He aquí el hombre. Se dice: "Yo" (es su conciencia) "He aquí mis pensamientos o lo que sea". Es la parte separada. Y he lo contento. Cree estar en pleno Yo y que su trabajo podrá reducirse a un estudio más minucioso de lo separado, llamémoslo el no-yo. Pero apenas insista en su trabajo verá que aún su conciencia, su Yo no estaba puro y que de él mismo, de lo que él tomaba como última expresión del Yo, se desprende poco a poco una corteza frágil que pasa a su vez a convertirse en no-yo. Oh sí... el Yo es infinito, casi infinito, diré más propiamente. Se cree estar en él y aún no

es él. De él irradian "chuchos²⁷³" y no "chuchos" mientras la conciencia profundiza. Esta marcha ¿dónde termina? Y pienso cuántos hombres hay satisfechos fortificados en su Yo... A la primera corteza desprendida han exclamado: ¡Heme aquí! La paz sea con ellos.

- VIII -

- Fantasmas y Locura -

Se trata sin darse el trabajo de acrecentar la conciencia, sin ir depurándola paso a paso, de hacer sensibles esas antenas sin separarlas del Yo para que el mensaje repercuta como "sensación" y no como "comprensión". Entonces [tratar] astutamente de aguzar la sensibilidad hasta que las antenas cojan mensajes no apropiados a la conciencia, se produzca el choque y la visión del prodigio. Y de ahí un goce. Y ese aguzamiento lo trae la excitación y si este no aparece normalmente se la obliga a venir. ¿No [es] ésta la forma con que Satanás asecha [sic] y coge a mil intelectuales y a mil magos? Cuando la sensación recibida prima sobre la comprensión y el estudio de ella. Insensiblemente se va entonces a un desequilibrio. La excitación hace desprenderse una corteza (no-Yo) que aún es demasiado fuerte para el Yo, que éste no puede por lo tanto comprender con justeza, y entonces en el momento de su aparición la ve mal interpretada por su perpetua potencia de interpretación. El no-Yo así separado toma entonces formas inusitadas y hasta monstruosas. Todo lo inusitado y monstruoso es algo visto antes de tiempo

²⁷³Del francés, registro.

y su monstruosidad es pues sólo un desequilibrio y puede decirse que reside más en los ojos que lo ven que en las formas vistas.

Los fantasmas ¿qué son? Algo aparecido así. Sea una corteza propia o una de la naturaleza que se desprende antes de tiempo para el espectador. En el primer caso es una exteriorización anticipada; es el fantasma hecho con nuestro propio ser. En el segundo es un mensaje anticipado hecho de un reino por la naturaleza que aún debería haber permanecido oculto.

El hombre que avanza de este modo va a ciegas en su destino. Todas las sensaciones pueden aparecer. También el terror que puede llevar hasta la muerte. Si el equilibrio se restablece... una visión que por su efecto llamaremos infernal ¡Oh ilusión! Si no... la locura... a causa de que en un organismo no preparado para esa intensidad de vida, para vivir desde el punto en que "así" es la vida, pasa, digamos, una corriente no apropiada que lo destruye.

CONCLUSIONES

"Cuando todo está dicho, lo que queda por decir es el desastre, ruina de habla, desfallecimiento por la escritura, rumor que murmura: lo que queda sin sobra (lo fragmentario)".

Maurice Blanchot

Al inicio de este trabajo señalamos que dos eran los paradigmas que definían y otorgaban fundamento a la propuesta poética de Juan Emar: los postulados vanguardistas y la dimensión ocultista. El hallazgo del manuscrito Cavilaciones confirma definitivamente nuestra hipótesis, ya que al situar esta obra como antecedente nuclear de los artículos de crítica de arte publicados por el autor en La Nación, nos aproximamos al primer componente de ella.

Dentro de este contexto, expusimos problemáticamente la noción de vanguardia, confrontando distintas obras teóricas que buscan la delimitación de este concepto. Aunque irreductibles a una sola categoría, el lector habrá podido apreciar que la mayoría de los elementos descritos por la bibliografía crítica estudiada se encuentran presentes en la obra de Emar. De esta forma, la idea de una obra de arte total, autónoma, regida por sus propias leyes, así como también el concepto de montaje, la percepción simultánea de la realidad y la identificación de un espacio otro, son determinantes en el momento de precisar la dimensión vanguardista de su poética. Sin embargo, no se hizo un análisis pormenorizado de estos aspectos en la obra publicada del autor, puesto que el objetivo central de este trabajo era presentar una edición crítica de Cavilaciones. No obstante lo anterior, su sola distinción nos permitirá, en el futuro, centrar un nuevo estudio en ellos.

Por otro lado, también destacamos la evolución del arte anterior a las vanguardias con el objeto de explicar el advenimiento de ellas como una necesaria superación de los códigos de representación de la realidad vigentes durante el siglo XIX; evolución que Emar explica y fundamenta en su columna de crítica de arte.

En segundo lugar, describimos la inserción de Emar en el ámbito nacional como la actualización del contenido político y confrontacional propugnado por las vanguardias. En este sentido, los artículos de crítica de arte reseñados exhiben la voluntad del autor de situarse en el espacio público y participar en la fundación de un movimiento antiacademicista que adhiriera a los valores del **arte nuevo**. En relación a este punto, advertimos que la crítica ha desconocido la importancia de las **Notas de Arte** como medio de difusión de las ideas postuladas por estos movimientos. En efecto, los sesenta mil ejemplares que llegó a editar el diario **La Nación** lo transformaron en la tribuna más masiva y popular que tuvo la vanguardia en nuestro país.

En la introducción de este trabajo, afirmamos que los artículos críticos aparecidos en **La Nación** se vinculaban directamente con tres momentos de Cavilaciones. Por ello, elaboramos una síntesis de los que, a nuestro parecer, eran los más representativos del pensamiento estético de Emar. Las ideas sobre la evolución artística, el papel preponderante del cubismo en la eclosión de los movimientos históricos de vanguardia y la crítica a la recepción burguesa de la obra de

arte encuentran su origen, tal como se pudo apreciar, en Cavilaciones.

En tercer lugar, abordamos el texto Cavilaciones a partir de su concepción escritural; ésta, como vimos, actualiza un proceso de búsqueda. Asimismo, destacamos que Emar recurre a la astrología, numerología y simbología para construir matrices ordenadoras y reguladoras de su escritura. La identificación de estas matrices nos permitió abordar la dimensión más abstrusa de la poética emariana: el ocultismo.

Finalmente, presentamos la edición crítica de Cavilaciones. De ahí que las notas al texto analizado cumplan una doble función: por una parte, incorporan fragmentos desarticulados del original y, por otra, establecen las referencias necesarias a ambos paradigmas de inteligibilidad poética (propuestas vanguardistas y ocultismo): además, sitúan cada uno de los temas en relación con el proyecto escritural global de Juan Emar.

Una vez concluido este trabajo, esperamos que la presentación del manuscrito Cavilaciones contribuya a fomentar el interés y el estudio de la monumental obra de este autor.

BIBLIOGRAFIA**I Ediciones de las obras de Emar por ordenación cronológica**

- 1935 : Miltin, 1934, Santiago, Ed. Zig Zag
Un año, Santiago, Ed. Zig Zag.
Ayer, Santiago, Ed. Zig Zag.
- 1937 : Diez, Santiago, Ediciones Ercilla.
- 1971 : Diez, Santiago, Ed. Universitaria (prólogo de Pablo Neruda)
- 1977 : Umbral. Primer pilar. El globo de cristal, Tomo I, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé (prólogo de Braulio Arenas).
- 1985 : Ayer, Santiago, Ed. Zig Zag, primera reedición.
- 1987 : Diez, Roma, Luciano Martinis, trad. al italiano de Ignazio Delogu, Tina Falco, Luciano Martinis, Mario Tassanelli, introducción de Ignazio Delogu.
- 1988 : Serie de los ventrudos mandibulares, Diciembre 1946, Roma, Luciano Martinis, dibujos.
- 1992 : Un an, Hier, París, La Différence Editions, trad. al francés de Béatrice de Charagnac, presentación de Alejandro Canseco-Jerez.
Escritos de arte (1923-1925), Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Recopilación, selección e introducción de Patricio Lizama.

II Artículos de crítica de arte

- Jean Emar, "Algo sobre pintura moderna", La Nación, domingo 15 de abril de 1923, p. 9.
- Jean Emar, "Algo sobre pintura moderna : Ingres - Cezanne", La Nación, viernes 20 de abril de 1923, p. 3.
- Jean Emar, "Cubismo", La Nación, domingo 29 de abril de 1923, p. 9.
- Jean Emar, "Críticos y crítica" La Nación, martes 4 de diciembre de 1923, p. 7.
- Jean Emar, "'Los pompiers', la ironía del alcalde", La Nación, martes 12 de febrero de 1924, p. 5.
- Jean Emar, "Arte nuevo", La Nación, martes 25 de marzo de 1924, p. 7.
- Jean Emar, "Arte y deporte", La Nación, martes 8 de abril de 1924, p. 7.
- Jean Emar, "El bombo y los valores", La Nación, martes 22 de abril de 1924.
- Jean Emar, "Espíritu viejo y espíritu nuevo", La Nación, martes 6 de mayo de 1924, p. 5.
- Jean Emar, "Ideas sueltas sobre arquitectura", La Nación, miércoles 8 de junio de 1924, p. 5.

- Jean Emar, "Ideas sueltas sobre literatura", La Nación, miércoles 25 de junio de 1924, p. 5.
- Jean Emar, "Moi, je pense", La Nación, miércoles 2 de julio de 1924.
- Jean Emar, "Al arte lo que es del arte", La Nación, miércoles 6 de agosto de 1924.
- Jean Emar, "Pilogramas", La Nación, miércoles 9 de octubre de 1924.
- Jean Emar, "Axiomas", La Nación, domingo 12 de octubre de 1924, pp. 121-125.
- Jean Emar, "Pilogramas", La Nación, viernes 23 de enero de 1925, p. 9.
- Jean Emar, "Arte suramericano", La Nación, 23 de marzo de 1925, p. 9.
- Jean Emar, "Por los artistas", La Nación, miércoles 8 de abril de 1925, p. 7.
- Jean Emar, "Pantalla", La Nación, viernes 15 de mayo de 1925.
- Jean Emar, "Moscardones", La Nación, miércoles 27 de mayo de 1925, p. 56.

III Bibliografía crítica

- Nicolás Abbagnano, Historia de la filosofía, tomo III, Barcelona, Ed. Hora, 1982.
- Raúl Gustavo Aguirre, Las poéticas del siglo XX, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983.
- Ana Arendt, Walter Benajmin; Bertold Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo, Barcelona, Ed. Anagrama, 1968.
- Gastón Bachelard, La poética del espacio, Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Roland Barthes, El susurro del lenguaje, Barcelona, Ed. Paidós, 1987.
- Roland Barthes, El grado cero de la escritura, México, Ed. Siglo XXI, 1989.
- Jean Baudrillard, La transparencia del mal, Barcelona, Ed. Anagrama, 1991.
- Walter Benjamin, Discursos interrumpidos I, Buenos Aires, Ed. Taurus, 1986.
- Walter Benjamin, Haschisch, Madrid, Ed. Taurus, 1974.
- Walter Benjamin, Iluminaciones I, Madrid, Ed. Taurus, 1988.

- Walter Benjamin, Poesía y capitalismo. Iluminaciones II, Madrid, Ed. Taurus, 1988.
- Marshall Berman, Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1989.
- André Breton, Manifiestos del surrealismo, Barcelona, Ed. Labor, 1980.
- Maurice Blanchot, La escritura del desastre, Caracas, Ed. Monte Avila, 1990.
- Susan Buck-Morss, Origen de la dialéctica negativa, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1981.
- Peter Bürger, Teoría de la vanguardia, Barcelona, Ed. Península, 1987.
- Juana Campos, 'Maldito gato': propuesta poética 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, 1992.
- Mireya Camurati, Poesía y poética de Vicente Huidobro, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro Editor, 1980.
- Alejandro Canseco-Jerez, Juan Emar, estudio, Santiago, Ediciones Documentas, 1989.
- Ana Casasus, El narrador de 'Miltín, 1934', 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, 1991.
- Nicolás Casullo (ed), El debate modernidad posmodernidad, Buenos Aires, Ed. Punto Sur, 1989.
- Jean Chevalier, Diccionario de símbolos, Barcelona, Ed. Herder, 1991.
- Mabel Collins, Fragmentos de vida y pensamiento, Buenos Aires, Ed. Kier, 1985.
- Mario de Micheli, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Ed. Alianza, 1985.
- Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia, tomo II, Madrid, Ed. Guadarrama, 1971.

- Umberto Eco, Obra abierta, Barcelona, Ed. Planeta-Agostini, 1984.
- Gaspar Galaz, Milan Ivelich, La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.
- Gerard Genette, "La voz" en Figures III, Editions du Seuil, 1972. Trad. de Ramón Suárez, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Chile, 1976.
- José González Alcantud, El exotismo en las vanguardias artístico-literarias, Barcelona, Ed. Anthropos, 1989.
- Peter Haining (ed.), El club del haschisch. La droga en la literatura, Madrid, Ed. Taurus, 1976.
- Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, vol. III, Barcelona, Ed. Labor, 1983.
- Vicente Huidobro, Obras completas, Santiago, Ed. Andrés Bello, 1976.
- Adolfo Ibáñez Santa María, "Reseña histórica", Los Diez en el arte chileno del siglo XX, Santiago, Impresión Universitaria, 1976.
- Eliphas Lévi, El libro de los esplendores, Madrid, Ed. EDAF, 1985.
- Magister, El secreto masónico, Buenos Aires, Ed. Kier, 1963.
- Mario Maffi, La cultura underground, vol. I, Barcelona, Ed. Anagrama, 1975.
- Francine Masiello, Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia, Buenos Aires, Ed. Hachette, 1986.
- Walter Muschg, La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brecht, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1972.
- Maurice Nadeau, Historia del surrealismo, Buenos Aires, Santiago Rueda Editores, 1948.
- José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte, Madrid, Ed. Revista de Occidente, 1960.
- Nelson Osorio, Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia hispanoamericana, Caracas, Ed. Biblioteca Ayacucho, 1988.
- F. D. Ouspensky, Psicología de la posible evolución del hombre, Buenos Aires, Ed. Hachette, 1958.

- F. D. Ouspensky, Tertium organum. El tercer canon del pensamiento, Buenos Aires, Ed. Kier, 1987.
- F. D. Ouspensky, Un nuevo modelo del universo. Los principios del método psicológico en su aplicación a los problemas de la ciencia, la religión y el arte, Buenos Aires, Ed. Kier, 1991.
- F. D. Ouspensky, Fragmentos de una enseñanza desconocida, Buenos Aires, Ed. Ganesha, 1991.
- Fapus (Gérard Encausse), El ocultismo, Madrid, Ed. Edaf, 1991.
- Octavio Paz, Los hijos del limo, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Marcel Reymond, De Baudelaire al surrealismo, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Beatriz Sarlo, Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1988.
- Jorge Schwartz, La vanguardia latinoamericana. Textos programáticos y críticos, Madrid, Ed. Cátedra, 1991.
- Eduardo Shuré, Los grandes iniciados. Ensayos de historia secreta de las religiones, Buenos Aires, Ediciones Continental, 1943.
- Nikos Stangos, Conceptos de arte moderno, Barcelona, Ed. Alianza, 1986.
- Rudolf Steiner, Tratado de ciencia oculta, Buenos Aires, Ed. Dédalo, 1976.
- Patricio Varetto, 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.
- Hugo Verani, Las vanguardias literarias en Hispanoamérica, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Esteban Vergara, La poética del discurso en 'Ayer' de Juan Emar: subjetividad y transgresión, Tesis para postular al Grado académico de Magister Artium en Literatura, Departamento de Idiomas, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, 1990.

Cristián Warrken, Dimensión de Juan Emar, tesis para optar al Grado de Profesor de Castellano, Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica, 1986.

Hannelore Widmer, 'Un año': una proposición de lectura a partir de la intertextualidad, 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.

Eduardo Zubirats, El final de las vanguardias, Barcelona, Ed. Anthropos, 1989.

IV Artículos críticos y reseñas periodísticas

Eduardo Anguita, "Juan Emar: nuestro Kafka, nuestro Michaux ... y diferente a todos", en Recado, nº 2, Santiago de Chile, 1974.

Eduardo Anguita, "La anti-novela", en Diario La Tercera, Santiago de Chile, 29.07.75.

Eduardo Anguita, "Sobre Juan Emar", en Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 04.09.77.

Eduardo Anguita, "Dos de nuestros defectos", en Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 07.08.77.

Eduardo Anguita, "La mente en blanco", en Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 31.05.81.

Eduardo Anguita, "Colores y palabras", en Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 20.06.82.

Eduardo Anguita, "Apuntes sobre Juan Emar", en Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 02.10.77.

Apir, "Ayer (de Juan Emar)", en La Provincia, Ovalle, 21.01.86.

Braulio Arenas, "Un arte de novelar", en Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 25.11.79.

Braulio Arenas, "Diez", en Plan, número 82, Santiago de Chile, 30.09.72.

Braulio Arenas, "Juan Emar: un precursor chileno de la nueva novela francesa", en Diario La Nación, Santiago de Chile, 14.03.65.

- Eduardo Barrios, "Dos libros más de Juan Emar", en Diario Las Últimas Noticias, Santiago de Chile, 28.08.35.
- Manuel Bianchi. "Juan Emar", en Diario La Tercera, Santiago de Chile, 16.11.77.
- Manuel Bianchi, "El humor y las ideas literarias", en Diario La Tercera, Santiago de Chile, 18.08.82.
- M.C.G., "El gran escritor ignorado", en revista PEC, número 424, 22.10.71.
- Alejandro Canseco-Jerez, "La recepción de la obra de Jean Emar a través de la crítica literaria periodística", en Revista Chilena de Literatura, nº 34, Santiago de Chile, noviembre de 1989.
- Alejandro Canseco-Jerez, "Juan Emar, arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción", en Revista Chilena de Literatura, nº 39, Santiago de Chile, noviembre de 1992, pp. 23- 36.
- Hugo Carrasco M., "Guni Pirque, narratario de 'Umbral'", en Revista Chilena de Literatura, nº 20, 1982, pp. 61 - 78.
- Iván Carrasco M., "La metalépsis narrativa en 'Umbral' de Juan Emar", en Revista Chilena de Literatura, nº 14, 1979, pp. 85 - 91.
- Guillermo Chandía C., "Juan Emar: un escritor para redescubrir", Concepción, 03.07.88.
- Hernán del Solar, "Juan Emar: 'Diez'", en Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 30.10.79.
- Claudia Donoso, "Juan hasta la tusa", en Revista Hoy, nº 346, Santiago de Chile, marzo de 1984.
- Joaquín Edwards Bello, "La mentalidad esquizofrénica. Doke, Jean Emar y Lloyd George", en Diario La Nación, Santiago de Chile, 12.12.23.
- Jorge Edwards, "Del bulevar de Montparnasse a la calle Miraflores", en Revista Paula, nº 339, Santiago de Chile, 30.12.80.
- Juan Emar, "Carta entrevista de Juan Emar", Santiago de Chile, 16.08.35.

- Juan Emar, "Con Vicente Huidobro: Santiago 1925", tomado del Diario La Nación, Santiago de Chile, 29.04.25, en René de Costa, Vicente Huidobro y el Creacionismo, Madrid, Taurus, 1975.
- Juan Emar, "Entrevista a Vicente Huidobro (1939)", tomado del Diario La Nación, Santiago de Chile, 28.05.39, en René de Costa, Vicente Huidobro y el Creacionismo, Madrid, Taurus, 1975.
- Juan Emar, "El perro amaestrado (cuento)", en Revista Apsi, número 137, Santiago de Chile, marzo de 1984.
- Ricardo Esperguez, "Juan Emar. Retrato hablado del hombre que estaba con el mundo hasta la coronilla", en Revista Huelén, nº 1, Santiago de Chile, diciembre de 1980.
- Manuel Espinoza Orellana, "Diez", en Diario La Nación, Santiago de Chile, 09.01.72.
- Manuel Espinoza Orellana, "Sobre Emar", en Diario La Epoca, Santiago de Chile, 30.09.90.
- Guillermo Gotschlich, "'El pájaro verde' de Juan Emar, proposición de una poética", en Revista Chilena de Literatura, nº 32, Santiago de Chile, 1988, pp. 91 - 107.
- Cristián Huneeus, "La tentativa infinita de Juan Emar", en Desfile, Santiago de Chile, 15.12.67.
- Cristián Huneeus, "Situación de UMBRAL", en Revista Hoy, nº 14, Santiago de Chile, agosto de 1977.
- Cristián Huneeus, "Emar no es profeta en su tierra", en Revista Hoy, Santiago de Chile, agosto de 1977.
- Carlos R. Ibacache I., "Lunes literarios", en La discusión, Chillán, 24.10.77.
- José Miguel Ibañez, "La amenidad como virtud narrativa", en Diario El Mercurio, Santiago de Chile, 13.11.77.
- Augusto Iglesias, "Juan Emar", en Diario La Nación, Santiago de Chile, 20.05.64.
- Lucía Invernizzi S-C., "Alejandro Canseco-Jerez estudia a Juan Emar", en Revista Chilena de Literatura, nº 29, Santiago de Chile, abril de 1987.
- Lucía Invernizzi S-C., "Alejandro Canseco-Jerez estudia a Juan Emar", en Revista Chilena de Literatura, nº 37, Santiago de Chile, abril de 1991.

- Luis Iñigo Madrigal, "Diez de Juan Emar", en Diario La Nación, Santiago de Chile, 24.10.71.
- Juan José Irarrázabal Yáñez, "Juan Emar (Diez)", en Renacer de Chile, Angol, 29.11.84.
- Pedro Lastra, "Rescate de Juan Emar", en Revista de crítica literaria latinoamericana, nº 3, año III, Lima, Latinoamericana Editores, primer semestre de 1977.
- Erik Martínez, "Juan Emar: la vigencia de un escritor olvidado", en La quinta rueda, nº 9, Santiago de Chile, agosto de 1973.
- Luis Meléndez, "Mundos individuales"
- Vicente Mengod, "Aproximaciones a 'Umbral', de Juan Emar", en Unicornio, Santiago de Chile, 16.10.77.
- Vicente Mengod, "'Umbral' de Juan Emar", en Revista Atenea, Concepción, segundo semestre, 1977.
- César Miró, "Miltín, antinovela y sátira social", 01.09.35.
- Klaus Müller-Bergh, "De Agú y anarquía a La Mandrágora: Notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia". En: Revista Chilena de Literatura nº 31, Santiago, 1988.
- Marino Muñoz Lagos, "Diez", en El Magallanes, Punta Arenas, 03.03.72.
- Eduardo Ojeda O., "Juan Emar. Chileno, 1893 - 1964", en Muac, nº 11, Santiago de Chile, 11.07.74.
- Oscar Paineán, "La escritura como proceso de búsqueda en 'Umbral' de Juan Emar", en Literatura y crítica. Creación y crítica, año 9, nº 31, Ediciones de La Frontera, Los Angeles, California, 1985.
- Gonzalo Pérez N., "'Diez' de Juan Emar", en La Prensa, Santiago de Chile, 26.09.71.
- Rodrigo Pinto, "He visto un pájaro verde. La aventura de Juan Emar", en Revista Apsi, nº 316, Santiago de Chile, agosto de 1989.
- Carlos Piña, Pablo Brodsky, Patricio Lizama, "Ausencia presencia de Juan Emar", en Revista Universitaria nº 31, Santiago de Chile, 1990.

- Jaime Quezada, "La resurrección de Juan Emar", en Revista Ercilla, nº 2202, Santiago de Chile, octubre de 1977.
- D. R. O., "Juan Emar: 'Umbral. Primer pilar. El globo de cristal. Tomo I, Ed. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1977" en Revista Zona Franca, Caracas, Venezuela.
- Nelson Osorio, "Un Macondo criollo y olvidado", en Diario Ultima hora, Santiago, 31.05.71.
- María Ester Roblero, "Juan Emar: el gran olvidado", en Revista de Libros, nº 116, diario El Mercurio, Santiago de Chile, 21.07.91.
- Wellington Rojas Valdevenito, "Juan Emar o el rescate de un escritor", en Renacer de Chile, Angol, 10.07.90.
- Carlos Ruiz Tagle, "Un escritor que resucita", en Revista Qué Pasa, nº 28, Santiago de Chile, 28.10.71.
- Carlos Ruiz Tagle, "Diez de Juan Emar", en Diario La Tercera, Santiago de Chile, 26.11.78.
- M.S., "Diez", en Revista Paula, nº 105, Santiago de Chile, enero de 1972.
- Sin nombre, "Tres orientadores del pensamiento en INECUCH", en La Disensión, Chillán, 29.04.79.
- Sin nombre, "Don Eliodoro está vigente", en Diario La Nación, Santiago de Chile, 13.01.91.
- Sin nombre, "Diez, de Juan Emar", en Revista Eva, nº 1381, Santiago de Chile, 12.11.71.
- Sin nombre, "El incalculable 'Umbral' de Juan Emar", en El cronista dominical, 02.10.77.
- Bernardo Soria, "El escritor chileno Juan Emar y su novela Ayer", en Diario El Mercurio, Valparaíso, 27.06.88.
- Bernardo Soria, "Diez de Juan Emar (Cuentos)"
- Bernardo Soria, "Diez, un libro de cuentos de Juan Emar", en diario El Mercurio, Antofagasta, 25.06.85.
- Jorge Teillier, "Juan Emar, ese desconocido", 08.10.67.
- Adriana Valdés, "La situación de Umbral, de Juan Emar", en Revista Mensaje, noviembre de 1977.

Ignacio Valente, "Juan Emar: 'Diez'", en diario El Mercurio, 14.10.71.

Ignacio Valente, "Juan Emar: 'Ayer' y 'Un año'", en diario El Mercurio, 23.07.72.

Ignacio Valente, "Juan Emar: 'Miltín, 1934'", en diario El Mercurio, 20.08.72.

Ignacio Valente, "Juan Emar: 'Umbral'", en Diario El Mercurio, Santiago, 14.08.77.

Ignacio Valente, "El genio de Juan Emar", en Diario El Mercurio, Santiago, 27.07.86.

Ignacio Valente, "Juan Emar, nuestro genio desconocido", en Revista de Libros, nº 116, diario El Mercurio, Santiago de Chile, 21.07.91.

Rubén Adrián Valenzuela, "La historia del loro embalsamado que mató a picotazos a un hombre", en Diario La Tercera, Santiago de Chile, 11.11.77.

Patricio Varetto, "Regreso con gloria", en La Epoca, Santiago de Chile, 03.06.91.

C. W., "En viejo baúl: descubren posible padre de la patria", en Revista Noreste, nº 3, Santiago de Chile, septiembre de 1983.

Verónica Waissbluth, "En recuerdo de Juan Emar, que nació feliz, pero feo"

Juan Pablo Yáñez, "El autor casi desconocido", en Revista Cormorán, nº 6, Santiago de Chile, febrero-marzo, 1970.