



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**EL REALISMO DELIRANTE DE JUAN EMAR:
HACIA UNA RUTA POÉTICA**

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:
VÍCTOR MANUEL OSORNO MALDONADO

TUTORA:
YANNA HADATTY MORA
IIFL_UNAM

COMITÉ TUTORAL:
DR. RODOLFO MATA
IIFL_UNAM
DRA. ROSE CORRAL
COLEGIO DE MÉXICO

CIUDAD DE MÉXICO

OCTUBRE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Lulú, con todo mi amor.

Agradecimientos:

Al Dr. Patricio Lizama y a Pablo Bordsky, integrantes de la Fundación Juan Emar, por su calidez, diálogo y apoyo. A Yanna Hadatty, Rodolfo Mata, Rose Corral, César Núñez y Ma. Begoña Pulido, por sus atentas lecturas y comentarios.

*Gracias Fernando Santiago por el interés, la emoción y la paciencia con la que me acompañaste hasta Chile de ida y vuelta; sé que nos esperan más viajes literarios. Gracias Herma, por estar siempre ahí; papá Manuel, por tu amor incondicional; Asunción Rangel, por las risas, los comentarios y el invaluable contrabando de libros; Isaura Contreras, gracias por escribirme y leerme como nadie más lo hace; Diana Sepúlveda por el cariño, el ánimo y las lecturas; gracias Alex por todos los recuerdos durante las impresiones. Infinitas gracias a mi familia chilena: Claudia, Yoyi, Carlos, Pedrito, Carola, Paula, David, Ingrid, Paty...
¡¡Qué bacán encontrarnos, volverá a suceder!!*

ÍNDICE

Introducción. Juan Emar, un verdadero inadaptado. Esbozos de su biografía intelectual.....	5
Capítulo I. Entre París y Santiago: Emar y las novedades de la vanguardia.....	33
1.1. La metamorfosis radical de la obra en las vanguardias: algunos apuntes teóricos.....	35
1.2. Afinidades y rupturas entre la narrativa emariana y la estética vanguardista: un balance crítico.....	53
Capítulo II. El triunfo del disparate sobre la razón: la presencia de lo absurdo en la escritura emariana.....	69
2.1. Consideraciones elementales sobre el absurdo en la literatura.....	71
2.2. Entre la prosa y el drama: la absurda escritura de Juan Emar.....	89
Capítulo III. La ruptura del orden y el desvanecimiento de lo sublime: trazos grotescos en la estética emariana.....	111
3.1. Notas sobre el fenómeno de lo grotesco.....	113
3.2. Palabras y dibujos.....	129
Capítulo IV. Visiones desacostumbradas, descripciones precisas: el realismo delirante en la narrativa de Juan Emar.....	161
4.1. “Al borde del mirar justo y penetrante”: el ojo absoluto en la escritura emariana.....	163
4.2. Tres ignoradas novelas en las que el realismo se torna delirante.....	185
A manera de conclusión. Paradójicas minucias del realismo delirante.....	231
Bibliografía.....	241

INTRODUCCIÓN

JUAN EMAR, UN VERDADERO INADAPTADO. ESBOZOS DE SU BIOGRAFÍA INTELECTUAL

En 1911, Álvaro Yáñez Bianchi, incomprendido artista de dieciocho años, menciona en uno de sus textos: “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. Pero luego vi que era ésta una obra superior a mis fuerzas y que me quitaría un tiempo muy grande que debería dedicar a mis estudios.” (23)¹. Se trata del *Diario de Torcuato*, relato de juventud, escrito en un cuaderno ordinario y sin ningún interés de publicar. Ahí Álvaro Yáñez construyó su primer *alter ego*: un muchacho intelectual, que tiene una actitud e intereses muy semejantes a los suyos, que se cartea con su enamorada y cuyo nombre evoca a un poeta italiano del siglo XVI. Torcuato tuvo el propósito de escribir un pormenorizado relato de su existencia, mas la complejidad del asunto, aunada a su desidia encubierta de estudios, le impidieron hacerlo. Seguramente el autor jamás imaginó que aquel proyecto irrealizado de Torcuato, precario protagonista de su primer ejercicio literario, se transformaría a la postre en uno de los objetivos centrales de su obra. A partir de entonces, Álvaro se convirtió en un obsesivo y silencioso escritor, casi siempre retraído y aislado, inconforme con la realidad, con su vida, y por eso mismo dedicado a reinventarla a través de la literatura.

Además de escribir en su diario, cuando no viajaba por Europa, el joven Yáñez pasaba su tiempo en Santiago de Chile cavilando sobre arte, de juerga con sus amigos o

¹ Todas las citas de los diarios corresponden a *M[i] V[ida]. Diarios (1911-1917)* (2006), compilación, transcripción y edición que Thomas Harris, Daniela Schütte y Pedro Pablo Zegers hicieron de los primeros textos del autor. Pero además de dichos escritos de juventud, el pensamiento de Álvaro Yáñez respecto al arte, la literatura y la vida se encuentra disperso en cientos de cartas, notas periodísticas y algunas ilustraciones que dan cuenta de un mundo deforme, signado por lo absurdo, el humor negro y la obsesión de crear, de escribir hasta el último detalle que se cruce por la mente. Respecto al estilo de aquellos discursos germinales, los críticos mencionados señalan que se trata de una “Escritura híbrida y desterritorializada desde sus inicios adolescentes, diarios que aparentan ficción y ficciones que pueden leerse como espejos del sujeto que los escribe [...] una escritura que, más tarde devendrá en un proyecto concienzudo, uno de los más radicales y ambiciosos de la narrativa chilena del siglo XX” (18).

pintando cuadros. A pesar de esto, su vida transcurría con excesivo desánimo, tal como lo describe en el *Diario. Año 1913*: “No hago nada, mejor dicho, no puedo hacer nada, todo me cansa y mis pobres proyectos duermen, sin que haya unos ojos capaces de volverlos a leer. Me levanto tarde, paso el día entero sintiendo el peso insoportable de las horas tan lentas y fatigosas.” (50). Para combatir su oscura pereza nunca dejaba de imaginar nuevos proyectos, a veces trabajaba simultáneamente en una pintura y la escritura de sus papeles, pero ni siquiera así reducía el hastío provocado por su ciudad natal: “Verdaderamente Santiago es la más estúpida ciudad del mundo y la gente de aquí la más primitiva y salvaje. Ciudad sin ambiente, muerta, gobernada según los más absurdos principios de un pueblucho ignorante” (76). Por fortuna, cuando la vida capitalina lo abrumaba hasta el extremo, pasaba largas temporadas en el fundo familiar de Lo Herrera, lugar donde entraba en contacto con la naturaleza, hacía largas caminatas, trabajaba en sus proyectos artísticos y reflexionaba a la sombra de las tres encinas plantadas en el patio de la casa. Su sobrino Gonzalo Figueroa Yáñez, en *Memorias de mis últimos 200 años* (2006), recuerda que ahí siempre hubo muchos libros, obras de arte e ideas revolucionarias; un clima de avanzada que muy poco tenía que ver con la sociedad chilena de la segunda década del siglo XX: “Parecía existir un contrapunto entre lo que sucedía intramuros, en la casa grande y en el patio de las encinas, y la vida rural extramuros, criollista, folclórica, de chicha y empanadas. Al interior existía un interés marcado por lo extranjero, especialmente por lo francés, por la literatura y las escuelas pictóricas de vanguardia, por las tendencias políticas europeas” (87).

Dicha atmósfera liberal e iconoclasta, aunada a la holgura económica proveniente de su padre, Eliodoro Yáñez, reputado político y dueño del diario *La Nación*, permitieron que Pilo —como lo llamaban familiares y amigos— desarrollara

sus más estrafalarias inquietudes artísticas, pese al prometedor futuro de jurisconsulto que don Eliodoro había planeado para él. Al respecto, su hermana María Flora, en *Historia de mi vida* (1980), afirma: “Mi padre habría deseado que su único hijo varón heredara su prestigioso estudio de abogado. Pero Pilo declaró a los diecisiete años que nunca trabajaría para ganar dinero; que mi padre tendría que mantenerlo. Y en París, pues tampoco pensaba vivir en Chile.” (286). A pesar del disgusto que esta actitud le provocó, don Eliodoro mantuvo a su hijo toda la vida y siempre cumplió sus caprichos, incluso se resignó a apoyarlo en el más importante: convertirse en artista. Con la vida resuelta, Álvaro se dedicó por completo a la más libre, personal y desinteresada búsqueda de la belleza; es decir, a leer, pintar, escribir y pensar lo que le diera la gana. Sin importar tan privilegiada situación, todo lo encontraba gris y absurdo por considerarse el punto de encuentro entre un loco y un genio: “algunas veces, queriendo dejar constancia de mis meditaciones, apunto las conclusiones a que llego y cada una ya una vez bien formulada me sugiere otras tantas, que sigo escribiendo y anotando hasta que la inmensidad de mis pensamientos, me confunde y no puedo explicarme, y siempre quedo en la duda si lo que he pensado son locuras o rasgos de genio.” (67).

La mayor parte del tiempo era bastante lacónico, podía pasar interminables horas sentado en un sofá con los ojos cerrados o la mirada perdida, sumergido en las más profundas meditaciones. Seleccionaba muy bien a sus amigos, todos intelectuales o artistas, pues la mayoría de las personas le parecían inferiores, seres de una corta visión, sin consciencia de lo que implica el misterio del mundo, el trasfondo de la realidad: “¿Cómo, me digo, es posible, que ni siquiera hayan entrevisto que tras las apariencias, las cosas, etc., hay un algo muy grande, una inteligencia y voluntad superiores, de las cuales cuanto vemos y oímos y palpamos no son sino simples manifestaciones?” (68). Para comprender y vislumbrar lo trascendental, Pilo escribía incansablemente, llenaba

cuadernos y cuadernos con sus dispersas y enrevesadas reflexiones que ponen en crisis la concepción establecida del mundo, del tiempo y de la existencia. En los diarios de aquel muchacho retraído e inadaptado se halla el germen de una peculiar y contradictoria escritura que aspira a la representación de la totalidad, que se empeña en elaborar una descripción fiel, pormenorizada e infinita de cada instante y cada pensamiento, aun sabiendo que resulta imposible hacerlo.

En 1918, Álvaro contrae matrimonio con su prima Herminia Yáñez, al año siguiente cumple su amenaza adolescente y se establece en el barrio parisino de Montparnasse, para tomar clases de pintura y entregarse a la vida bohemia. Pilo vive de lleno la eclosión y el desarrollo de las vanguardias históricas, ya que permanece en Montparnasse hasta 1923 y asiste constantemente a los cafés donde grandes figuras como Joan Miró, Pablo Picasso, César Vallejo y su amigo Vicente Huidobro, entre otros, discutían las novedades del arte vanguardista. En *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996), José Donoso, sobrino de Herminia Yáñez, asegura que “Juan Gris, el cubista español paralelo y amigo de Braque, era íntimo de la casa de la pareja Yáñez; el amigo que siempre estaba presente junto al rescoldo o a la mesa. Allí le dejaban mensajes o lo iban a buscar sus amigos de la farándula, que solían quedarse a beber el vino de la casa.” (53). Sin duda alguna, los años que Álvaro vivió inmerso en el ambiente parisino y las amistades que ahí forjó tuvieron una influencia definitiva en su manera de concebir y ejecutar el arte, particularmente la literatura, huella que se manifestaría varios años más tarde, pues para entonces no había explorado a profundidad su faceta como escritor, a pesar de que ya tenía muchas notas, diarios y papeles.

Uno de los rasgos de estilo que aparece desde su escritura temprana tiene que ver con un constante extrañamiento ejercido sobre la realidad, lo empírico y lo concreto,

mecanismo que permite desarrollar una perspectiva crítica y cuestionadora de todo conocimiento que se dé por sentado. Tal postura poética es enunciada con claridad en *Cavilaciones*, obra fragmentaria, que entremezcla el ensayo y la narración, escrita en 1922 y que permaneció inédita durante la vida del autor: “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.” (23). El novel escritor se basa en la premisa vanguardista de fulminar lo consensuado para llevarla al límite, porque más adelante asegura que no está convencido ni de su propia identidad: “no encontré tan completamente natural hallarme sobre la Tierra, no me hallé satisfecho con las explicaciones que sobre los objetos y los 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.” (30). Aquel radical sentimiento fue interpretado por María Flora de la siguiente manera: “Yo atribuía la neurosis de mi hermano, su tedio, a una extraña sed interior que no calmaba al haber encontrado, desde muy joven, la mesa puesta para el banquete. Encarnaba la negación de todo. Destruir era lo que ansiaba, destruir lo establecido, lo aceptado por un mundo que le era odioso hasta la desesperación.” (286).

Su última obra de juventud que permaneció inédita hasta hace poco es una novela más convencional, lleva por título *Amor* y fue escrita entre 1923 y 1925. En ella se desarrolla la historia de Juan, un héroe intelectual que relaciona todo placer con el pensamiento, incluso la atracción que siente por una chica rara llamada María. El protagonista de esta novela, al igual que el autor, experimenta una voluptuosidad sublime al proyectar sus obras aunque “Le era menester, para no turbar su santa paz,

concebir y concebir siempre, mas al mismo tiempo hallar una causa «justificada» que relegara para más tarde la realización de la obra.” (28). Como este personaje alcanza un goce infinito en la esfera de las ideas, decide salvaguardar todo ahí, tanto sus proyectos literarios como su relación con María. Juan tiene la certeza de que ella es el amor de su vida, la musa inspiradora de sus obras, de hecho, su obra más ambiciosa; sólo hay un pequeño detalle: “Vio, ante todo, que María no era una intelectual. Lejos de sentirse desencantado con esta verificación, su entusiasmo se redobló con ella. Sacó la libreta y anotó concisamente todas las materias que María debería saber para ponerse a la altura de él.” (103). Éstas eran letras e historia del arte, asuntos que le sirven al personaje para dar rienda suelta a su pensamiento, desarrollar su escritura y así alejarse de la realidad. Pero el interés creativo de Juan no está relacionado con el hedonismo intelectual o la soberbia erudición, pues como afirma: “Este móvil es el deseo desenfrenado de libertarme de esta maldita tierra, de este mundo, de esta sociedad pequeña y ruin, donde solo tienen cabida las bajezas, donde imperan la injusticia y la mediocridad, donde nunca se premia el verdadero valer” (153). De nueva cuenta, las coincidencias entre el autor y el personaje son irrefutables.

Sin importar la constante dedicación a sus diarios y cuadernos, en esta primera etapa creativa Álvaro Yáñez todavía no se asume públicamente como escritor. Lo hace hasta 1923, cuando regresa de París a Santiago y empieza a publicar las *Notas de arte* en el periódico de su padre: “Yo escribo con el pseudónimo de Jean Emar (*j’ en ai marre*, por cierto, desde el día de mi llegada)”, confiesa en una carta a su entrañable amigo Huidobro². Respecto al contexto cultural de la época, Patricio Lizama, en el “Estudio” (2003) que antecede a la edición facsimilar de dichas notas, afirma que a comienzos de los años veinte, las pugnas culturales e intelectuales del país “se

² Correspondencia inédita, Fundación Vicente Huidobro.

insertaban de lleno en la crisis originada por el cambio desde una constelación tradicional de elite a una moderna de masas. En el campo artístico, se podían observar dos impulsos antagónicos: uno de modernización, conducido por una élite cosmopolita y grupos medios, y el otro de conservación, implementado por un Estado que administraba u ordenaba el campo cultural.” (17). Jean Emar era un integrante perfecto del primer grupo: tenía dinero, buen gusto, acceso a los medios de comunicación y suficientes conocimientos como para encabezar, por medio de sus artículos sobre plástica moderna, el ingreso de la vanguardia artística a Chile. La estrategia fue clara y acertada, ya que, como señala Lizama, “Emar, instalado en La Nación, abrió las puertas del periódico a los artistas, de modo que se creaba un nuevo referente donde podían converger los partidarios de la vanguardia. Allí comenzaron a reunirse pintores, narradores y poetas, alentados por la difusión plástica que Emar había iniciado” (19). La llegada de intelectuales y creadores a las páginas de uno de los diarios más populares en Chile permitió que tanto las élites como la clase popular tuvieran acceso directo al pensamiento moderno que, respecto a la cultura y el arte, se generaba en el panorama internacional, particularmente el europeo.

Una de las primeras *Notas de Arte* que apareció se titula “Cubismo”, en ella Emar expone ante sus lectores el hecho de que para alcanzar el principio de armonía que reclama la creación artística “hay dos caminos: imitar el aspecto de la naturaleza, estética del empirismo y de la sensibilidad o reconstruir el universo por la estética del número y por el espíritu” (55), términos referentes a la experimentación geométrica que caracteriza a dicho movimiento pictórico. Estas novedosas reflexiones aparecieron acompañadas con la reproducción de un cuadro de Juan Gris, así que los chilenos constataron, gracias a esa plana de periódico en la que también había anuncios y avisos, que el arte podía ser diferente al costumbrismo pictórico y literario. A través de estas

publicaciones, Emar se dio a conocer en el ambiente cultural santiaguino como el crítico de arte e ideólogo de las vanguardias; se convirtió en el portavoz chileno de aquel inusual pensamiento proveniente de Europa. Algunos recibieron estas novedades con interés y entusiasmo, pero fueron más los que quedaron estupefactos o las aborrecieron, así que el trabajo periodístico de Emar, por pequeño que pueda parecer, realizó un cambio notable en el campo cultural santiaguino. A decir de Patricio Lizama, en su artículo “Emar y la vanguardia artística chilena en La Nación” (2009), con esta labor editorial “Emar entonces interviene un gusto operante, identifica a los oponentes de lo nuevo, ataca su conformidad y divide a los actores del campo artístico en dos concepciones: la estética pasiva de los espejos o la estética activa de los prismas, como diría Borges; y en dos modelos de artista: victrola o creador, como diría Huidobro.” (335).

En este punto es preciso recordar que poco antes de que salieran las *Notas de Arte*, el panorama literario estaba dominado por costumbristas y aleccionadores reflejos del mundo; escenas como las que Mariano Latorre construye en *Zurzulita* (1920), obra paradigmática del criollismo chileno, cuyo subtítulo “Sencillo relato de los cerros” da una clara idea tanto del tema como del estilo que en ella se desarrolla. Dicha obra narra la historia de Mateo Elorduy, un muchacho de provincia que tras la muerte de su padre debe hacerse cargo de los múltiples negocios que éste tenía y realiza algunas transacciones para adquirir una enorme extensión en el Huerto del Maule, lugar donde conoce a Milla, maestra rural que se convertirá en su enamorada, su tórtola de cordillera o zurzulita. Respecto a esta obra, José Miguel Oviedo, en su texto “Reflexiones sobre el «criollismo» y su desarrollo en Chile” (1998), considera que “Latorre lo hizo con simpatía humana y sentido del color local pero no con verdadera inventiva literaria: nos da más topografía que ficción. Su prosa, limpia y con ciertas cualidades poéticas, no era

capaz de crear los focos de tensión necesarios en una historia” (28). *Zuzulita* es novela del campo, obra en la que el paisaje resulta primordial e incluso se sobrepone a los personajes, ya que a veces da la sensación de que las peripecias de Mateo y su romance con Milla sólo fungen como hilo conductor de una serie de escenas que muestran las costumbres campiranas, los distintos tipos de huasos³ y la magnificencia de los valles centrales de Chile.

José Promis, en su estudio “Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX” (1994), identifica a *Zurzulita* como un indiscutible ejemplo de la vertiente que denomina “novela de la descristalización”, entendida como un modelo de origen naturalista que convierte a la escritura en arma de crítica social o artefacto de perpetuación histórica, ya que como asegura el crítico: “El valor de la literatura no radica primariamente en su estatuto artístico, sino en su carácter de documento, estudio o análisis sobre el momento social focalizado por el autor.” (926). Mariano Latorre retrató el campo chileno con la precisión de un paisajista, olvidando en muchas ocasiones la intriga con tal de precisar los colores y texturas del campo: “De improviso, se abrió el valle ante ellos: una llanura grisácea rematada por cerros bajos, redondeados, parecidos al avance de una ola lejana; en medio de esos montones azules, perfilábase un cono de largos taludes, el cerro Name” (22). A lo largo de esta novela, la más reconocida de Latorre, se entretienen innumerables descripciones que encuentran en el bosque y la montaña los matices precisos del color local, mayor preocupación en aquel periodo: “la llamarada áurea del sol bañó la hondonada: lustró los follajes de los árboles de un bosquecillo que llegaba hasta las mismas casas bajando como un torrente oscuro del verdeante mar de árboles que cubría el monte Gupo, puso una capa de oro en la copa

³ Término que designa a los hombres de campo, a los jinetes y encargados de las labores en las haciendas, principalmente en la zona central y al sur de Chile. Con el paso del tiempo, el huaso se convirtió en un personaje paradigmático de la cultura folklórica chilena que se caracteriza por su hombría y su destreza, tanto en las labores agropecuarias como en el baile tradicional de la cueca.

del cerezo y enrojeció las tejas de la escuela.” (34), describe el narrador respecto a los tonos del atardecer.

Si se piensa que cuando Emar empieza a escribir las *Notas de Arte* también tenía muy poco de aparecida la novela criollista *El roto* (1920), puede resultar más claro todavía el desconcierto que generaron aquellos artículos de prensa. A decir de José Miguel Oviedo, dicha obra magistral de Joaquín Edwards Bello “marcó toda una época literaria por tomar de la realidad uno de los tipos más populares de la sociedad chilena y convertirlo en personaje y símbolo perdurable dentro de la novela nacional: el «roto» del título” (28). A diferencia de Mariano Latorre, Edwards Bello concentra su relato en la ciudad y recrea la vida cotidiana de un prostíbulo llamado “La gloria”, sitio que el narrador describe de la siguiente manera: “Tan solo de mirar las angostas escaleras, grasientas, llenas de polvo, se adivinan los camastros estrechos, sucios, las ropas plagadas de manchas sospechosas y los parásitos y bichos nocturnos espiando el sueño pasado de la carne proletaria.” (5). Ahí confluyen diversos personajes prototípicos del bajo pueblo santiaguino: cargadores, comerciantes, vagabundos, ebrios, prestamistas y hombres sin oficio ni beneficio que buscan satisfacer ilícitamente sus instintos sexuales. A través de un lenguaje convencional y de evidente raigambre naturalista, en esta novela —cuyas resonancias con *Santa* (1903) del mexicano Federico Gamboa son indiscutibles—, muchas veces el discurso tiende más a la crítica y al análisis social que al artificio literario. Incluso en las palabras preliminares, el mismo Edwards Bello establece muy claramente que: “Los cuadros crudos de *El Roto*, vienen a ser como esas fotografías de fieras que los turistas toman de noche en plena selva. El autor sorprendió las actividades íntimas del pueblo chileno en su fatal obscuridad, con luz de magnesio” (1).

Aquella nitidez y claridad provoca que en la escritura de Edwards Bello el

artificio parezca ausentarse por completo, debido a que *El roto* bien puede ser visto como un documento de su tiempo, un registro estilizado pero certero de una realidad social que es desmenuzada por el autor. Parece que el relato cumple la función de enmarcar la crítica determinista de los vicios y libertinajes que Edwards Bello observó en la marginalidad de la urbe santiaguina, sector que es planteado en el texto como un mal resultado del proceso de modernización y una amenaza constante para la preservación de las “buenas costumbres”. Respecto al afán expositivo y moralizante que hay en ésta y otras novelas de la época, José Promis señala que las obras debían “colaborar al conocimiento y a la corrección de los errores y desequilibrios humanos y sociales que el novelista descubre en la realidad de sus lectores. Por eso, una de las principales características que asume el discurso narrativo es el alto grado de *transparencia* con que pretende comunicar la imagen literaria de tal realidad.” (925). Tal fue el objetivo de escritores como Joaquín Edwards Bello o Mariano Latorre, quienes, a diferencia de Emar, figuran en todas las historias de la novela chilena, debido a que constituyen ejemplos perfectos de una inventiva restringida a y legitimada por el campo cultural en turno.

Pero afortunadamente no todos se sentían satisfechos con las explicaciones naturalistas y el estilo criollista; había unos cuantos arriesgados que querían romper el molde y estaban interesados en las nuevas tendencias del arte, razón por la que establecieron contacto directo con Emar, pues sabían que era poseedor de noticias, obras y conocimientos sorprendentes. Entre ellos estaba un joven llamado Pablo Neruda, quien años después relataría en *Confieso que he vivido* (1974) cómo Herminia y Pilo Yáñez lo recibían en su lujosa casa, donde vió por primera vez cuadros cubistas y, en lugar de cuecas, escuchó piezas de Erik Satie. Pero lo que más asombró al entonces poeta emergente fue el pijama de su amigo: “Aprovechaba toda ocasión para mirarlo de

rejo, con intensa admiración. Estábamos en invierno y aquel era un pijama de paño grueso, como de tela de billar, pero de un azul ultramar. Yo no concebía entonces otro color de pijama que las rayas como de uniformes carcelarios. Éste de Álvaro Yáñez se salía de todos los marcos.” (54). Por aquella época, Neruda usaba una capa negra, no tanto por cumplir con la lúgubre vestimenta de todo buen poeta, sino para ocultar lo gastado de sus ropas en la inclemencia del invierno santiaguino. Como era natural, y sin malicia, experimentaba cierto resentimiento hacia su amigo snob, burgués, que tenía muchos libros, casa con calefacción y un pijama excepcional: “Su paño grueso y su resplandeciente azul avivaban la envidia de un poeta pobre que vivía en los suburbios de Santiago. Pero, en verdad, jamás en cincuenta años he encontrado un pijama como aquél.” (54). No cabe duda de que Emar era estafalario hasta para dormir.

En 1924, sin importar que el campo cultural permaneciera dominado por lectores habituados a las prosas de Mariano Latorre o Edwards Bello, Emar publica algunas “Ideas sueltas sobre literatura”, nota en la que se refiere al efecto de realidad en el género narrativo. Para Emar “Toda buena novela huele a 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.” (117). Sin embargo, Emar considera que las verdaderas obras trascienden tales referencias o calcos de realidad, porque su efecto de verosimilitud no depende del parecido entre lo narrado y el mundo extraliterario, sino de la habilidad del escritor para erigir un mundo propio “en el que cuanto sucede 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.” (117). Emar expone ante una masa amorfa de lectores, integrada lo mismo por aristócratas que intelectuales, artistas, estudiantes, políticos, tenderos y señoritas, una

nueva lógica para acercarse a la narrativa, una novedosa forma de leer que no sólo se limita a lo empírico y lo moralizante; antes bien, anuncia con bombo y platillo que existe algo más que el costumbrismo literario.

De nueva cuenta hastiado en Santiago, ciudad que sólo le ofrecía “la modorra que despiden los Andes y la iglesia de las Carmelitas. Aquí agonizamos a sueño lento”⁴, Emar decide reinstalarse en París y ser parte de una agencia que *La Nación* abriría en aquella ciudad. Desde el otro lado del Atlántico, continúa a cargo de las *Notas de Arte*, las cuales en esta nueva etapa “tuvieron una línea editorial fundada en tres preocupaciones: informar acerca de la actualidad cultural francesa, mostrar cómo se promocionaba Chile en Francia y reflexionar acerca de los problemas artísticos nacionales vistos desde Europa” (35), como apunta Patricio Lizama en su estudio introductorio. Estos artículos se publican, aunque ya de forma un tanto esporádica, hasta 1927, año en que el dictador Carlos Ibáñez del Campo despoja a Eliodoro Yáñez del periódico, Emar se divorcia de su primera esposa y luego se reúne con su padre exiliado en Francia. Por encargo de don Eliodoro, cruza varias veces el Atlántico. En 1930 se casa por segunda vez, ahora con la pintora chilena Gabriela Rivadeneira, y regresa definitivamente a Santiago para el año siguiente. Emar se ausenta del mapa cultural santiaguino por casi una década, lapso de intensa creatividad en el que su obsesión por la escritura es desmedida, así que se olvida bastante de la bohemia y los pinceles para dedicarse con vehemencia a sus textos. En 1935 daría a conocer el resultado de aquel periodo de encierro: *Un año*, *Ayer* y *Miltín 1934*, novelas aparecidas casi de golpe, todas ilustradas por su esposa Gabriela y firmadas con su pseudónimo definitivo: ya no Jean, sino Juan Emar... el que está harto del mundo y encuentra un refugio al interior de su obra.

⁴ Correspondencia inédita, Fundación Vicente Huidobro.

Cualquiera de estas tres novelas contiene un sinnúmero de fragmentos en los que se advierte con claridad su peculiar estilo. Por ejemplo, en *Un año* el autor ficticio⁵ refiere algunas de sus asombrosas capacidades cognitivas: “Evoqué el último siglo de la era humana. Multipliqué más allá de todas las posibilidades de mi mente cuantos sucesos estén por acaecer y los lancé más allá de la Tierra, a los planetas, al Cosmos entero para implicarlo a su vez. Enormidad de hechos en inmensidad de tiempo.” (17)⁶. Pese a lo insólito, tal ejercicio mental no está puesto en duda, incluso el personaje lo realiza en un solo instante, luego de tener una experiencia en la que vislumbra la unidad del universo. En *Ayer* la narración también se interrumpe con diversas y extensas alusiones a procesos mentales: “Mi parte consciente, más nervios y antenas que no rijo, los que tan sólo me envían mensajes disfrazados, brumosos, que asimilo sin descifrar, esa parte, ante lo inusitado del ambiente, se preguntaría «¿Qué es todo esto?» Y se afinaría, se aguzaría hasta la estridencia para recibir hilos más sutiles, más y más, que algo le explicaran.” (95). Este otro autor ficticio da a conocer el *modus operandi* de su cerebro ante la duda, al tiempo que narra una extraña visita familiar en la que lo enfrentan ante un reto absurdo. *Miltín...* es sin duda la más compleja y fragmentaria de las novelas cuyo argumento resulta imposible resumir, pues las diferentes escrituras que en ella se entrecruzan ofrecen al lector un *collage* de imágenes delirantes, elementos gráficos, escenas grotescas y acertadas premoniciones: “Me pregunto además: ¿Por qué dar tanta importancia a los señores del año 2000 y siguientes? ¿Y si resultan una sarta

⁵ Una característica notable de la literatura emariana es que casi todos los relatos involucran a la voz narrativa en el proceso de confección textual. Por este motivo es preferible emplear el término “autor ficticio” en lugar de “narrador”, ya que el primero pone de relieve la importancia de la escritura autorreferencial y del “*work in progress*” en la estética de Emar. El hecho de que los relatos simulen ser escritos durante el momento de la lectura desencadena varias e interesantes consecuencias: aumenta la subjetividad de lo narrado, permite la confusión de las experiencias descritas, deriva en un empleo anacrónico de las categorías espacio-temporales y, en general, posibilita la elaboración de discursos extremadamente ambiguos, elementos que, sin lugar a dudas, son imprescindibles del estilo emariano.

⁶ Las citas de *Un año*, *Ayer*, *Miltín 1934* y *Diez* corresponden a la edición crítica de Alejandro Canseco-Jerez, publicada en la Colección Archivos y cuyos datos completos aparecen en la bibliografía. Por tanto, en adelante sólo se indicará el número de página entre paréntesis.

de cretinos? Creo que es lo más probable, al menos a juzgar por cómo van las cosas” (153).

Juan Emar debuta como narrador en un año coyuntural para el proceso de modernización de las letras chilenas, ya que también Vicente Huidobro, mano a mano con Hans Arp, da a conocer las *Tres inmensas novelas* y “en esta misma fecha se edita *La última niebla*, de María Luisa Bombal, [...] no cabe duda que 1935 puede ser considerado el año central de la fecha del quiebre de la tradición vernacular que dominaba la novela chilena desde casi más de dos décadas”(67-68), puntualiza José Promis en *La novela chilena actual...* (1977). Dicho crítico considera que estas obras se inscriben en lo que podría denominarse “la primera generación chilena antinaturalista. Ésta se había iniciado a la literatura a partir de 1920 aproximadamente, pero sólo después de los primeros quince años adquiere la madurez necesaria para predominar históricamente en las letras nacionales.” (67). El panorama de quiebre era perfecto para las tres novelas de Emar, debido a que varios de sus coterráneos experimentaban con los alcances de la prosa. Tal como afirma Promis, para aquella “generación antinaturalista” el objetivo del relato cambia; ahora “se trata de narrar con la esperanza de que, al hacerlo, se ilumine el sentido de la existencia, oscuro incluso para el propio narrador. Se narra como una forma de iluminación; la palabra adquiere un valor demiúrgico que en ningún caso estuvo presente en el discurso naturalista.” (70). Si bien estos rasgos generales de experimentación narrativa pueden advertirse en *Un año*, *Ayer* y *Miltín...*, lo cierto es que el debut de Emar en el campo literario chileno pasó sin pena ni gloria.

Las pocas críticas que aparecieron fueron escritas por amigos y lectores cercanos. El músico y poeta peruano César Miró, en “*Miltín*, antinovela y sátira social” (1935), asegura que “Este atrevido Juan Emar no se parece a nadie, no viene de nadie, no se trae manuales ni catecismos debajo del ágil brazo y su tono es orgulloso, de

originalidad. Juan Emar es hijo de Juan Emar y padre de sí mismo.” (744). Por otro lado, el escritor chileno Eduardo Barrios, en “Dos libros más de Juan Emar” (1935), se sorprende ante la rotunda indiferencia: “No me explico por qué hasta hoy la crítica no ha entablado discusión acerca de esta personalidad extraña. Yo me figuraba que se levantaría una polvareda de disputas. Esperé ataques risueños, ataques iracundos, ataques despectivos y, también, defensas de varios matices. Entre las defensas debía ir surgiendo el análisis. Pero nada de esto ha ocurrido.” (742). Algunos piensan que se trató de incompreensión, entre ellos María Flora Yáñez, quien siempre vio en su hermano a “un escritor que hizo pedazos el idioma a través de dos o tres libros relampagueantes y que por eso no fue perdonado y que por eso fue dejado fuera de sus cocinerías por los críticos literarios y de sus boticas por los historiadores de la literatura.” (323). Otros creen que fue venganza, ya que, como asegura Gonzalo Figueroa, la escritura de Emar colocó a los críticos de la época ante “un cuestionamiento que les resultaba inaceptable del tipo de literatura al que eran devotos. Además, esos críticos eran designados por sus nombres y apellidos en las obras de Emar, el que los tildaba de «ignorantes, aburridos y pretenciosos».” (182). Quizá ni él mismo imaginó que tal atrevimiento le valdría el destierro, casi automático, del campo literario al que apenas había ingresado.

En su análisis sobre los programas narrativos en las letras chilenas del siglo XX, José Promis identifica a Juan Emar como integrante de la denominada “novela del fundamento”, vertiente en la que “El proceso narrativo adquiere la forma de una indagación lingüística que se orienta hacia el descubrimiento y la revelación de profundos, secretos y desconocidos conflictos individuales.” (927). Más que referirse al mundo, la novela del fundamento se concentra en ese yo que experimenta, interpreta y representa la realidad mediante la escritura, procedimiento que en todo momento persigue la finalidad de esclarecer, en la medida de lo posible, las dudas y pensamientos

del yo creador. Promis asegura que, a diferencia de la generación costumbrista, “El programa narrativo de la *novela del fundamento* se orienta hacia la revelación de los verdaderos y profundos factores que determinan y prestan sentido a la existencia humana” (928), razón por la que los referentes cambian, se internalizan o apuntan al afuera sólo para deformarlo. En cuanto a los representantes de la novela del fundamento, sorprende que, además de Juan Emar, en esta vertiente Promis incluya el nombre de Manuel Rojas, autor de obras como *Lanchas de la bahía* (1932), novela que a través breves episodios narra la historia de Eugenio, un joven que vive a la deriva, se dedica a cuidar embarcaciones y tiene una serie de peripecias en el puerto de Valparaíso. Algunos rasgos de modernidad que se advierten en esta novela, la cual fue elogiosamente recibida por la crítica, son la fragmentariedad, el empleo reiterado del monólogo interior, el uso lúdico de la página, diversos juegos tipográficos y la inclusión de registros del habla popular. Sin embargo, el relato permanece en los márgenes de la convencionalidad: “Nos quedamos de pie en la orilla del malecón. La noche arribé a poco y el mar se llenó de luces y de reflejos, de manchas y de sombras. Era la hora en que los vapores parten, huyendo de la noche, para ir a buscar el amanecer y la luz más allá de los mares de las alturas de Coquimbo”(67), refiere el protagonista esta típica escena del puerto chileno.

José Promis considera a Carlos Sepúlveda Leyton, autor de una trilogía de novela social compuesta por *Hijuna* (1934), *La fábrica* (1935) y *Camarada* (1938), compañero generacional de Juan Emar, pese a las abismales diferencias estilísticas que hay entre sus prosas. En *Hijuna* se relata la infancia de Juan de Dios, un niño originario del barrio Matadero, perteneciente a las periferias de Santiago y en el que enfrentará las durezas de la vida pobre y marginal. A través de este relato de formación y peripecia, el autor construye un claro retrato de la vida popular chilena a principios del siglo XX, tal

vez más cercano a Latorre o Edwards Bello que a Juan Emar: “Emborrachados de petulancia en sus arreos de huasos enchapados en plata, hacen locas carreras temerarias: en las inmensas nubes de tierra en que pasan envueltos, se distinguen apenas y sólo se ve el llameo intenso del rojo pañuelo que amarran a su frente y cuyos largos extremos forman un ala roja, agitándose” (44-45). Así describe el protagonista una escena de riña en la fiesta principal de su barrio. También resulta curioso que Promis identifique a María Flora Yáñez como integrante del mismo movimiento que su hermano, quien escribía libros que le parecían ininteligibles. Justo en el año coyuntural de la prosa chilena, María Flora publica *Mundo en sombra* (1935), novela que, como afirma Eliana Ortega en la enciclopedia *Escritoras Chilenas...* (1999), “ella misma describe como de «cuadros» de «atmósferas» y de «vibraciones íntimas», «historia de los que no tienen historia»” (121-122). Si bien María Flora, así como los demás autores mencionados participan, con diversos grados de importancia, en el proceso de renovación de la narrativa chilena durante los años treinta, también es cierto que, como se constatará a lo largo de este estudio, la prosa de Emar cuenta con una originalidad estilística que indiscutiblemente lo aparta de la estética generalizada de su tiempo.

Para 1937, sin tomar en cuenta que su debut como narrador causara un silencio lapidario, Juan Emar da a conocer una nueva creación: *Diez*, última obra que publicaría durante su vida y que incluye igual número de relatos con una fuerte influencia de lo absurdo, lo grotesco, la numerología y el esoterismo. Pablo Brodsky, en el “Prólogo” a la *Antología esencial* (1994) de Emar, afirma que: “Al igual que en los anteriores, este texto se propone indagar una forma distinta de conocimiento, pero esta vez recurriendo a las referencias y relaciones geométricas y matemáticas para, así, crear un espacio a través del cual sea posible acceder a una realidad diferente” (31). El sentido ocultista que Emar da a su libro se advierte desde la estructura, debido a que los cuentos están

organizados en “Cuatro animales”, “Tres mujeres”, “Dos sitios” y “Un vicio”, distribución que remite a la tétada pitagórica —es decir, la suma de los primeros cuatro numerales ($4+3+2+1=10$)—, así como a la imagen de una pirámide invertida, por mencionar dos aspectos de evidente filiación con el esoterismo y las ciencias ocultas. Como era de esperarse, *Diez* corrió la misma suerte que las novelas anteriores.

A partir de la década de los cuarenta, Juan Emar se aísla por completo del campo cultural santiaguino y empieza a escribir compulsivamente instalado en la provincia sureña de Quintrilpe, dando la espalda al mundo literario que le parece desdeñable y al que nunca logró integrarse. En 1941, inicia una intensa correspondencia con Guni Pirque, sobrenombre que le da a Carmen Cuevas, concertista, profesora y divulgadora de la música tradicional chilena con quien establece una relación paralela a su matrimonio. Guni es una mujer fundamental para el autor, pues se convertirá en la musa inspiradora, personaje y principal lectora de *Umbral*, obra a la que Emar consagró el resto de su vida, en la que creó a su último *alter ego*, Onofre Borneo⁷, y de la que dejó más de cinco mil páginas mecanografiadas que se publicarían hasta 1996. Las *Cartas a Guni Pirque* (2010) pueden ser vistas como un extenso comentario a *Umbral*, pues en ellas Emar expone las reflexiones, dudas y avances de su inconmensurable novela: “Sueño con largas horas de lectura, largas horas de comentarios, correcciones, proyectos, muy, muy junto a usted. Sueño con que usted escuche, corrija y ¡pida, pida! Hágalo así; todo lo que escribo es para usted.” (61). Sin importar que comentaran *Umbral* o no, todo el epistolario gira en torno a la literatura: “Por las tardes leeré. Pero es el caso que la lectura me es como un avión que me lleva a volar sobre abedules. Entonces me pasearé por jardines y corredores. Pero resulta que estos paseos no logro

⁷ En relación con las múltiples identidades y máscaras del escritor, Gonzalo Figueroa menciona que Juan Emar “Al final de su vida, pensó en cambiar este seudónimo por el de «Blas Emar», que se acerca mucho al «blasfemar», con que algunos críticos conservadores motejaron su literatura.” (126-127).

jamás hacerlos solo...” (108), comenta a su destinataria respecto a la rutina que lleva en el campo. Durante cinco años, Juan Emar y Guni Pirque mantendrán este tipo de comunicación casi cotidianamente, creando una dependencia tanto emocional como creativa; incluso llegará el momento en que el autor declare: “El «U[mbral]» es una carta para usted. Por eso estoy amarrado a usted.” (189).

Desde tiempo atrás, la relación entre Emar y Gabriela Rivadeneira había sufrido varias crisis y rupturas temporales, así que deciden separarse definitivamente en 1946. Durante ese periodo Emar dibuja bastante, retoma los óleos y pinceles, pero nunca deja de lado el inmenso manuscrito. Los resultados de su trabajo en la plástica sólo se expusieron una vez, en 1950, en la Universidad de Chile, y seis años más tarde en una modesta galería de Cannes, exposición a la cual no pudo asistir el pintor y que fue organizada por Alice de la Martinière, mejor conocida como Pèpèche, modelo de alta costura francesa que sería su última compañera sentimental. Aunque siempre fue solitario, al final de su vida Emar se dio cuenta de que necesitaba aislarse aún más del bullicio para llevar a cabo sus actividades predilectas, tal como lo afirma en una carta a Pèpèche del año 1957: “¡Escribir y pintar! Y NO PREOCUPARSE PORQUE NADIE LEA NI VEA LO ESCRITO Y LO PINTADO. Tenemos una misión que cumplir: ¡adelante y en silencio! En una próxima reencarnación estaremos mejor. Hoy por hoy; trabajar y, con fe, con plena fe, ¡esperar!” (175). Pese a que su *opera omnia* avanzaba, Emar nunca más se interesó por dar a conocer ni una sola línea a los críticos: “Te repito, mi linda, que no tengo ningún deseo de publicar, pero quiero que las cosas estén bien arregladas para cuando llegue el día por el cual todos tenemos que pasar” (156), comenta a Pèchèche en otra de sus cartas. Emar murió económicamente arruinado; su única herencia fueron muchos cuadernos, más de cinco mil papeles mecanografiados con su copia al papel carbón, algunos cuadros y dibujos que dan cuenta de una visión de

mundo fundada en lo absurdo y lo grotesco, en el humor y lo visionario.

Ya para los años sesenta, las depresiones de Juan Emar son reiteradas y sus silencios permanentes. Gonzalo Figueroa afirma que en aquel tiempo su tío lucía “Alto y flaco, tenía el rostro cetrino y estragado, la frente desmesurada, las órbitas hundidas, profundas. Era taciturno y parecía agresivo. Pasaba semanas enteras sin hablar, refugiado en su dormitorio, alimentándose de almendras y nueces.” (123). Las explicaciones de los médicos ante su radical aislamiento no ayudaron en nada a mejorar la situación: “¡Esto de la neurastenia es algo tremendo: todo está igual, nada ha cambiado, hay esa soledad que yo tanto ambicionaba, hay una calma perfecta para entregarse al trabajo... Veo, en esa soledad, un verdadero desamparo, en esa calma, una imposición para ponerme al trabajo.” (58), confiesa en una de las *Cartas a Carmen* (1998), volumen que recopila la correspondencia que Emar mantuvo con una de sus hijas en lapso final de su vida. En abril de 1964 su estado de salud es muy precario, así que ingresa al hospital, pero no por neurasténico, sino debido a un cáncer de garganta. Pocos días antes de morir, recibe en la cama de enfermo a su hermana Gabriela, quien le pregunta si lo han visitado últimamente. A propósito de la respuesta, Gonzalo Figueroa asegura que “Emar le dijo que la habitación había sido visitada por una multitud inacabable de personas, que habían tornado el aire irrespirable. Ante el escepticismo de su hermana, Emar le explicó que habían desfilado por su habitación todos los personajes de *Miltín 1934*, *Ayer*, *Un año*, *Diez*, y especialmente, *Umbral*” (521)⁸.

Juan Emar nunca tuvo claras las fronteras entre la escritura y la vida, de hecho para él no hubo tales, pues el grueso de su obra constituye un intento de vislumbrar el porqué de la existencia, de la realidad y del universo, no privilegiando la razón sino mostrando rutas alternas de pensamiento. Sujeto siempre inestable, con múltiples

⁸ Citado por Alejandro Canseco-Jerez, en la “Cronología” (2011) de su edición crítica.

máscaras y nombres, pero un estilo inconfundible, Emar se desterró del mundo a su propia obra, una guarida de papeles que le permitió expresarse con plena libertad: “Nadie iba a saber nada. Mi escondite consistía en «no publicar, no, no publicar jamás hasta que otros, que yo no conociera, me publicaran sentados en las gradas de mi sepultura»” (395). Tal confesión que Onofre Borneo realiza en *Umbral* puede ser vista como la última voluntad de Juan Emar, misma que se cumplió al pie de la letra, ya que cada vez son más los lectores, las reediciones y los estudios críticos que perpetúan su escritura. Quién diría que aquel escritor excéntrico, misántropo, siempre hartado de lo establecido y leído por casi nadie sería reconocido póstumamente, gracias al poeta que alguna vez envidió su pijama azul ultramar, como creador de una de las prosas más originales, complejas y radicales de la literatura hispanoamericana del siglo XX, pues como escribe Neruda en “J.E.” (1971), prólogo a la segunda edición de *Diez*: “Y sépase que este antecesor de todos, en su tranquilo delirio, nos dejó como testimonio un mundo vivo y poblado por la irrealidad siempre inseparable de lo más duradero.” (10). Dicha reedición supone el inicio del rescate editorial y del proceso de reivindicación de la obra emariana, mismo que se prolonga hasta la actualidad, llamando la atención de críticos y lectores tanto en Chile como en otras latitudes.

Una vez establecido el marco de referencia en el que Juan Emar creó y dio a conocer su obra, es preciso mencionar que esta investigación no tiene como objetivo primordial situarla en un contexto, sino analizar la importancia que lo absurdo, lo grotesco y lo visionario cobran en la escritura emariana; ya que, como se verá, tales categorías no sólo aparecen de manera reiterada, sino que constituyen verdaderos fundamentos de su pensamiento poético y de su ejercicio literario. Antes que definirlo como un antinaturalista, novelista del fundamento, neurasténico, rupturista o vanguardista, y a partir de estos elementos, se observa que la originalidad prosística de

Emar está asociada a un procedimiento descriptivo que consiste en distorsionar la realidad llevando sus datos concretos al extremo, mecanismo que aparece de manera constante tanto en sus diarios, como en sus novelas y cuentos. La hipótesis central que guio el desarrollo del presente trabajo consiste en que dicho procedimiento es el principal responsable del carácter de la escritura emariana, mismo que puede ser identificado, como aquí se propone, a través del término “realismo delirante”. Esta denominación, lejos de funcionar como etiqueta estilística, describe un fenómeno discursivo en el que la minuciosidad de la escritura realista se emplea para desarrollar situaciones insólitas o argumentos absurdos, mecanismo paradójico que constituye uno de los principales fundamentos de la obra emariana. Algunas de las consecuencias de ese realismo delirante se estudian a partir de las novelas *Un año*, *Ayer* y *Miltín...*, entendidas como un núcleo poético en el que Emar inició y desarrolló su estilo narrativo, mismo que reelaboraría y perfeccionaría en sus obras posteriores.

Respecto a la nebulosa presencia de Juan Emar en México, es preciso señalar que su obra tuvo un intento de difusión en 1978, año en que los cuentos “Chuchezuma” y “Pibesa” fueron publicados como un dossier que incluía fragmentos del prólogo de Pablo Neruda a *Diez* y comentarios del también poeta chileno Hernán Lavín Cerda: “*La Revista de la Universidad de México*, presenta hoy una pequeña muestra de la calidad narrativa de este escritor chileno aún desconocido, y que, sin duda, será rescatado y considerado como una de las voces más singulares y espléndidas de la literatura de Hispanoamérica.” (1). Pero dicha publicación no cumplió con los alcances esperados, ya que, desde entonces hasta hoy, Emar continúa siendo un escritor prácticamente ignorado en nuestro país. El presente estudio monográfico se suma a ese intento de propiciar la lectura de la obra emariana y su discusión en el contexto nacional, pero en esta vez se hace por medio de un amplio análisis que contiene referencias a la totalidad de su obra:

narrativa, diarios, textos periodísticos, epistolarios y dibujos. A partir de dicho material se integra una visión de conjunto que permite percatarse de que Juan Emar fue creador de uno de los proyectos más obsesivos, estafalarios e interesantes de la narrativa latinoamericana del siglo XX.

* * *

Esta investigación se distribuye en cuatro capítulos. El primero, establece el contexto estético de las vanguardias históricas —antecedente primordial para entender la narrativa del autor—, con la finalidad de estudiar a profundidad la notable transformación de la obra de arte durante dicho periodo. El análisis toma como guía las propuestas que Renato Poggioli y Peter Bürger desarrollaron en sus paradigmáticas teorías sobre la vanguardia europea. A partir del pensamiento de ambos autores, se establecen diversas relaciones con otros como Hans Magnus Enzensberger, Ortega y Gasset, Octavio Paz y Mario de Micheli, enfatizando el hecho de que la innovación del arte en las vanguardias no se limita a un asunto formal, antes bien, es más radical y profunda de lo que muchas veces se piensa. En el segundo apartado del capítulo, teniendo como base estas consideraciones teóricas, se analiza el contacto siempre crítico, paradójico y problemático que Emar tuvo con el paradigma de la vanguardia. Aunque por un lado resulta innegable la presencia de dicha estética en su narrativa, también es cierto que encasillarla dentro del rótulo de la vanguardia implica un proceder que, a todas luces, se opone a los rasgos de estilo e intereses del autor, quien en *Miltín...* lanza un mordaz comentario respecto a las taxonomías: “Puede ser que en crítica literaria haya que hacerlo así: alinear un sinnúmero de personajes, cada uno detrás del otro, todos pintados casi en igual forma, casi del mismo tamaño, casi con el mismo traje, casi en la misma actitud, desde el comienzo de los siglos a la consumación de todos ellos. ¿Exagero?” (149). Tomando en cuenta estas sugerencias y el carácter

deliberadamente inclasificable de su prosa, aquí Emar no queda encajonado en la vanguardia, más bien se le relaciona con ésta a través de una tensión siempre irresuelta y, por eso mismo, más interesante.

El segundo capítulo se enfoca en una de las categorías estéticas que aparece con mayor frecuencia en la narrativa de Emar: lo absurdo, análisis que incluye diversas referencias al irracionalismo filosófico, las novelas existencialistas de Melville, Kafka, Camus y Sartre, además del teatro de Alfred Jarry y Antonin Artaud. A partir de las propuestas de estos autores, lo absurdo se perfila como una categoría que oscila entre el humor y el pesimismo, la lógica y el sinsentido, la palabra y lo inefable, rasgo que revela su naturaleza paradójica, su tendencia a la fusión de antípodas y a la ruptura de límites racionales. Si se toman en cuenta estas características, no resulta sorprendente que lo absurdo sea una de las categorías predilectas de Emar, misma que, en el segundo apartado de este capítulo, se analiza en “Maldito gato”, “Chuchezuma” y “El Hotel Mac Quice”, cuentos pertenecientes a *Diez*, y en “Pacto”, pieza teatral que se intercala en *Umbral*. Este análisis de los textos emarianos muestra cómo, quizá derivado de su gusto por autores como Jarry, Bretón y Aratud, Emar desarrolla diversos planteamientos con la intención de poner en crisis la experiencia racional del mundo y mostrar que lo absurdo, antes que una ruptura de la realidad, se encuentra en la vida cotidiana e incluso, como sucede con Kafka, puede ser el fundamento de la existencia. Aquí es preciso mencionar que, si bien el objetivo central de esta investigación se enfoca en las novelas de 1935, incluir algunos cuentos de *Diez*, así como fragmentos de *Umbral*, de sus diarios, notas sobre arte y cartas, permite construir una visión de conjunto respecto a los intereses que guiaron la creación literaria de Juan Emar.

En el tercer capítulo se estudia otra de las tendencias estéticas más notorias en la escritura emariana y cuya relación con el absurdo es muy cercana: lo grotesco, aspecto

que con mucha frecuencia adquieren tanto sus relatos como sus dibujos. Haciendo una revisión histórica del término, en la que figuran alusiones a Víctor Hugo, Baudelaire, Wolfgang Kayser, Mijaíl Bajtín, entre otros, lo grotesco se asume como un impulso creativo tendiente al desorden de lo establecido, mismo que se ha manifestado, de diversas maneras, en todos los periodos del arte. A partir de este panorama teórico-crítico, se observa que, más que un estilo, lo grotesco es una pulsión ligada con el morbo y la curiosidad, con aquella debilidad de observar lo que rompe la norma y suele ocultarse a la mirada común. Es por este motivo que la estética de lo grotesco se regodea en cuerpos imperfectos, en procesos fisiológicos y en la mezcla de los reinos que organizan la realidad. Juan Emar no sólo desarrolló lo grotesco en su escritura, también lo hizo en algunas de sus exploraciones plásticas, motivo por el cual, en el segundo apartado de este capítulo, se hace referencia e incluyen cinco ilustraciones de *Don Urbano* (2011), edición que incluye dibujos de Emar, y cinco de *Armonía eso es todo*, facsimilares de algunas láminas que realizó en 1947. Como parte considerable de los textos emarianos cuentan con diversos elementos indiscutiblemente ligados a la estética de lo grotesco, tal categoría es retomada para analizar algunas descripciones enfocadas en lo escatológico, lo monstruoso, la corporalidad y la violencia que aparecen en “El pájaro verde”, “El unicornio” y “Papusa”, cuentos también pertenecientes a *Diez*.

El análisis e interpretación de *Un año, Ayer y Miltín...* está reservado para el cuarto y último capítulo, en el que se explora la importancia de lo visionario tanto en el pensamiento poético como en la expresión narrativa de Juan Emar. En el primer apartado se muestra cómo desde los escritos de juventud hasta la novela monumental, pasando por los textos publicados durante su vida, no es raro que Emar exponga un reiterado afán por representar la totalidad del universo mediante la escritura. Aquel desorbitante interés persigue el objetivo de establecer un “mirar justo y penetrante”, en

palabras del propio autor, que permita vislumbrar otra cara de la realidad, otros mundos posibles que subyacen en el nuestro. Como se verá, este tipo de visiones sólo se obtienen mediante el ojo absoluto, una mirada que borra los límites y prolonga las asociaciones con el fin de percibir el universo como una sola fuerza radiante. Con base en estas reflexiones sobre la mirada totalizante y sus mecanismos, en el segundo apartado se propone que *Un año, Ayer y Miltín...* son obras construidas a partir de esa perspectiva que aspira a representar el todo y que, en varias ocasiones, se ríe de su propio fracaso, no exento de tristeza. Dicho afán de absoluto provoca que en las tres se desarrolle una escritura minuciosa y precisa, que incluso remite a la estética realista o al discurso científico, pero que al ser aplicada a referentes absurdos, grotescos e inauditos da como resultado el realismo delirante, fenómeno descriptivo al que, como ya se dijo, aquí se le adjudica gran parte de la originalidad y extrañeza de la escritura emariana.

Capítulo I

Entre París y Santiago: Emar y las novedades de la vanguardia

1.1. LA METAMORFOSIS RADICAL DE LA OBRA EN LAS VANGUARDIAS: ALGUNOS APUNTES TEÓRICOS

Al analizar cualquier obra literaria, sin importar la perspectiva crítica que se adopte, es necesario trazar una línea del tiempo que permita ubicar al texto en un contexto específico. Se trate de la lírica griega, la novela de caballerías o el cuento fantástico, el sentido de las obras resulta más amplio cuando se conocen algunos hechos que ocurrían en el mundo externo a éstas. Pero además de contar con un telón de fondo nítido y detallado en cuanto a la historia, la cultura y la sociedad, situar un discurso literario en un momento determinado permite comprender mejor el porqué de las formas y los contenidos; observar cómo varían las tendencias del arte a partir de la relación que los creadores establecen con su entorno y con tradiciones anteriores. Desde este punto de vista, aunque el vínculo entre lo estético y lo real resulta innegable, es cierto que los procedimientos para establecer dicho contacto han variado con el discurrir de la historia, así como también se han transformado los criterios de selección y las perspectivas analíticas que implica la historiografía literaria. Cambia el mundo y con ello el estilo, la estructura, la intención y las interpretaciones de los discursos que lo describen desde el terreno del arte.

Con frecuencia, la historia de la literatura es asumida como un fenómeno dialéctico, y con cortes temporales precisos, en el que el surgimiento de una corriente responde al rechazo de los procedimientos estéticos que la tradición anterior había desarrollado. Sin embargo, la transformación de la serie literaria es un proceso mucho más complejo, ya que los autores, además de oponerse a lo establecido y buscar la novedad, retoman ciertos temas, formas e intereses de la literatura que les antecede para reformularlos. Sólo así es posible la gestación de nuevas concepciones en torno al arte literario, ya que en ningún caso lo novedoso nace de la ignorancia u olvido del pasado, sino de su reconsideración. No hay escritor que se enfrente a la tabula rasa ni corriente

literaria que nazca por generación espontánea; tampoco existe un libro aislado y de originalidad absoluta. Entonces, los cambios que experimenta la literatura, más allá de ajustarse a la secuencialidad histórica, se muestran como una red de sentido que a su paso atrapa resabios del pasado; como un devenir que, a través de los textos, interconecta diferentes espacios, tiempos, experiencias y realidades. Hans Magnus Enzensberger, en su ensayo “Las aporías de la vanguardia” (1963), afirma que: “no es sólo trillada, sino ahistórica la fe ciega que se complacen en depositar en el gastado concepto de generación, como si la vida de las artes, y no la de las triquinas, fuese la sujeta a la ley bilógica de la sucesión de las generaciones, o como si la substancia de un himno de Hölderlin o de una pieza de Beckett quedase determinada por el «año» del autor.” (2). Lo que marca la transformación entre un estadio y otro es el signo de la crisis.

Pero aunque el decaimiento de los mecanismos discursivos, o mejor aún su estandarización, es una constante en la historia literaria, existen algunos momentos en los que la tendencia iconoclasta resulta más contundente. Prueba de ello es la transición del siglo XIX al XX, periodo en el que varios creadores europeos, cansados de que el arte fuera un reflejo fiel de la realidad, empiezan a experimentar con sus respectivos materiales: la palabra, la forma, el color, el sonido y el movimiento. Hasta entonces, la transformación de las obras estéticas se llevaba a cabo de manera más superficial que profunda, ya que desde el clasicismo grecolatino hasta la primera etapa del romanticismo, se mantuvo una función esencial de las artes que consistía en la representación del mundo, en la imitación o idealización de lo observado por los seres humanos. Cuando los artistas desafían estos mecanismos discursivos e intentan no sólo

reproducir sino agregar algo a la realidad, dicha estructura tradicional⁹ se fragmenta y abre la creación estética a nuevas posibilidades ya no anquilosadas en el mundo real.

Poetas y pintores, principalmente, se van haciendo conscientes de su libertad expresiva ante el espacio en blanco y de las incomodidades que esto genera, ya que los receptores estaban acostumbrados a que todo en el arte tuviera una explicación racional y un claro eco en la realidad. Al respecto, Mario de Micheli, en su estudio *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1984), refiere una nota del periódico francés *National*, en la que Alexandre Decamps —pintor que destacó junto a Delacroix y Vernet dentro de la escuela romántica francesa—, describe con claridad el rechazo de la burguesía ante las nuevas inclinaciones estéticas que ya se vislumbraban desde 1838, recepción negativa que se mantendría hasta el estallido y auge del vanguardismo: “las obras de arte de una originalidad demasiado independiente o de una ejecución demasiado audaz ofenden la vista de nuestra sociedad burguesa, cuyo limitado espíritu no puede abrazar ni las vastas concepciones del genio ni los arrebatos generosos de amor a la humanidad. El vuelo de la opinión es de corto alcance; todo lo que sea demasiado vasto, todo lo que se eleve por encima de ella se le escapa.” (19). A partir de este comentario, es posible observar que la literatura cambia de función respecto a la sociedad, debido a que las obras ya no son la expresión de los valores imperantes en el espacio extraliterario, sino un discurso que se aparta de ellos mostrando las carencias, las limitaciones y los prejuicios que, por parte de creadores y receptores, hacían del arte un procedimiento reproductivo. A decir de Jochen Schulte-Sasse, en su texto “La vanguardia artística” (1989), este choque entre las manifestaciones artísticas y el campo

⁹ Por tradicional se entiende aquellas obras y corrientes artísticas cuyas técnicas y mecanismos de representación no desafían el significado preestablecido del lenguaje, la configuración de modelos genéricos y, en algunos casos, las leyes de causa y efecto con que la ciencia explica el *modus operandi* del mundo. Sin entrar en precisiones que desviarían el objetivo de este trabajo, podría decirse que en el arte y la literatura tradicionales el lenguaje se constriñe a la razón y ofrece al receptor un mensaje concreto, mientras que las manifestaciones vanguardistas se concentran en dismantelar los significados y las formas que, sin cuestionamiento alguno, se adjudicaban al lenguaje y las artes.

cultural inicia su desarrollo en el siglo XIX, ya que “Desde el romanticismo en adelante, con algunas pocas excepciones como el realismo decimonónico, el impulso del arte culto ha sido su relación antagónica, en forma y contenido, con la sociedad.” (546). Dicha confrontación, aunque gestada en el romanticismo, se desarrollaría cabalmente durante las tres primeras décadas del siglo XX, lapso en el que se sitúa la eclosión y desarrollo de las vanguardias históricas¹⁰.

La falta de correspondencia entre arte y realidad acarrea múltiples consecuencias que se manifiestan tanto en el acabado formal como en el plano profundo de las obras, debido a que las vanguardias no sólo suponen una ruptura estilística sino un cambio de concepción respecto a la estructura esencial y el sentido de las artes. En cuanto a la literatura, conviene anotar dos fenómenos complementarios y fundamentales para en la transformación de la obra que se lleva a cabo durante el periodo vanguardista: por un lado, la tendencia del discurso a ensimismarse y reflexionar sobre sus limitaciones y alcances; por otro, el declive de la realidad humana como principal asidero para la decodificación de las obras. Respecto a la manifestación del primer fenómeno, Xavier Rubert de Ventós, en su estudio *El arte ensimismado* (1963)¹¹, menciona que “La novela, al igual que la pintura, tendió a afirmarse entonces como creación pura, no como expresión de lo real sino como nueva figuración [...]. La obra literaria apuntaría hacia sí misma y nada más; sería, como decía Lapidicque de la nueva pintura, «signo y símbolo de sí misma».” (86). Tal retracción del discurso permite que autores y lectores

¹⁰ Los antecedentes inmediatos a este periodo del arte son mucho más vastos y complejos, por lo que merecen un estudio aparte. Aquí, las referencias a la estética decimonónica, aunque muy generales, tienen la finalidad de establecer un punto de partida para la reflexión sobre las innovaciones vanguardistas. Sin duda, la consideración del esteticismo y del decadentismo francés, por mencionar dos corrientes cercanas a las vanguardias, evidenciaría más aspectos fundamentales en la transformación que la obra artística sufre durante dicha época. Sin embargo, tal análisis histórico rebasa los intereses de este trabajo.

¹¹ Aunque dicho análisis contiene varias referencias al *nouveau roman*, movimiento literario francés surgido en la década de los sesenta y liderado por Robbe-Grillet, Michel Butor y Nathalie Sarraute, el autor también refiere, y con igual grado de importancia, obras y autores vanguardistas como Marinetti, Dalí, Joyce, Duchamp, de manera que sus comentarios, aunque no se encasillan en el periodo de las vanguardias, resultan muy útiles para el análisis de las mismas.

se detengan a pensar en la palabra y su acabado estético, pues la literatura cada vez remite menos al afuera y más a las implicaciones de su proceso constructivo, de manera que, como apunta Schulte-Sasse, “El contenido social del arte comienza ser sustituido por el contenido predilecto de reflexionar sobre su forma” (547).

Por otro lado, Helio Piñón, en el “Prólogo” a *Teoría de la Vanguardia* (1974), estudio de Peter Bürger que constituye una referencia medular en este tema, afirma que “la consciencia lingüística de la realidad compromete al vanguardista en la reflexión sobre el lenguaje como vía de acceso a realidades nuevas: el lenguaje, pues, construye la realidad, no refiere un mundo preexistente.” (13). Se hace explícito el poder creador de la palabra y la literatura se libera de ataduras; los autores ya no describen el mundo, lo erigen; ya no hay géneros literarios, sólo escritura artística en el más amplio y libre de los sentidos; no más obras terminadas, sino apuntes y esbozos que permiten al lector observar el andamiaje poético o narrativo que, hasta entonces, permanecía siempre oculto. Cuando el arte literario se cierra para el mundo, las palabras se ensimisman provocando que el objeto estético muestre sus fases constructivas y se reafirme como artificio¹². Si bien, antes del nacimiento de las vanguardias europeas la literatura ya daba muestras de ese carácter especular y hermético, es hasta inicios del siglo XX cuando un sinnúmero de autores radicalizan dichos rasgos y hacen de su escritura una caja de espejos.

Uno de los factores decisivos para la metamorfosis de la obra que tuvo lugar durante las vanguardias, consiste en lo que Ortega y Gasset denominó “La

¹² En 1917 Víktor Shklovski, perteneciente a la escuela formalista rusa, publica uno de sus textos paradigmáticos: “El arte como artificio”, cuyo planteamiento central postula que la esencia de las obras artísticas consiste, precisamente, en aparecer ante el receptor como objetos imaginarios e incompletos, discursos irreales y extraños cuyo valor reside en su naturaleza estética y en su organización como artificios del lenguaje y del pensamiento. “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está «realizado» no interesa para el arte.*” (60).

deshumanización del arte” (1925), ensayo en el que afirma que: “Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros pero que evidentemente son distintos.” (319). De esta forma el autor explica que los nuevos productos estéticos —entendiendo por ello el arte de vanguardia—, se caracterizan por alejarse de los intereses humanos y desarrollar una permanente búsqueda de autorreferencialidad, misma que se pretende absoluta pero que sólo puede ser parcial, ya que, como más adelante señala, “Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista.” (321). El hecho de que los rasgos de humanidad sean cada vez más opacos, constituye un requisito indispensable para la introyección del arte, para la generación de un lenguaje simbólico y abstracto que se opone a la lógica y lo establecido pero que no por ello resulta indescifrable. Al respecto, asegura Ortega y Gasset: “Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea ininteligible o nula: bastará con enfilear palabras sin nexo, o trazar rayas al azar. Pero lograr construir algo que no sea copia de lo «natural», y que, sin embargo, posea alguna sustantividad, implica el don más sublime.” (328).

Aunque resulta un tanto obvio señalar que el interés por “lo novedoso” es piedra de toque en los movimientos vanguardistas, e incluso una actitud que aparece y reaparece en cada periodo del arte, Renato Poggioli, en su estudio pionero *Teoría del arte de vanguardia* (1962), establece algunos matices que en dicho contexto recibe la idea de lo nuevo. Para el crítico italiano, las vanguardias representan un hito en el desarrollo de la estética occidental porque “se trata de una novedad no de forma sino de

sustancia, un fenómeno verdaderamente excepcional en la historia de la cultura.” (29). Sin embargo, y volviendo al planteamiento inicial de que la transformación de la serie literaria, más que una secuencia de periodos muy bien definidos, funciona a la manera de un devenir, Poggioli afirma que el interés por lo novedoso y por la experimentación con el material creativo, si bien es característico del vanguardismo, cuenta con una estirpe romántica, ya que:

Uno de los aspectos más importantes de la poética práctica de las vanguardias es aquel al cual se alude con el término de **experimentalismo**. A este respecto es fácil reconocer el precedente inmediato de la experimentación estética romántica, la ansiosa búsqueda de formas nuevas y vírgenes, tendiente no sólo destruir el sólido reticulado de las reglas, o la jaula dorada de la poética clásica, sino también a buscar una nueva morfología artística, un nuevo lenguaje del espíritu. (69).

Esa búsqueda romántica de novedad formal es el caldo de cultivo que permitiría una mutación mucho más compleja y profunda durante las primeras décadas del siglo XX, momento en el que, además de renovarse las estrategias de representación, el quehacer artístico en su totalidad adquiere un nuevo sentido: los creadores cuentan con la libertad necesaria para romper cualquier molde, las obras no se articulan a partir de un significado lógico-causal, apelan más a la intuición que a la razón, y los receptores se inquietan porque, a pesar de reconocer su mundo en los discursos artísticos, éste funciona bajo otras leyes que poco o nada tienen que ver con las de la naturaleza. Entonces, como explica Helio Piñón, “La idea de sistema, esencial en el arte clásico, se invierte en la vanguardia en la medida que no se trata de organizar canónicamente realidades existentes, sino de provocar la emergencia de realidades implícitas.” (9). Desde este punto de vista, la puesta en crisis del sistema jerárquico que articulaba la expresión artística representa uno de los aspectos primordiales, quizá el más relevante, que interviene en la transformación radical de la obra durante las vanguardias.

Es cierto que por más experimental que sea un discurso siempre debe contar con un andamiaje que lo soporte, con determinados rasgos de unidad que lo doten de

sentido, aunque éste sea oscuro, simbólico, iconoclasta o paródico. Al no poder obviar dicha necesidad de organización, inherente a cualquier objeto estético, lo que desafían los vanguardistas es la concepción de la obra como una entidad estratificada, como una estructura unilateral en la que las partes se organizan en función de un concepto global. Entonces, y siguiendo los planteamientos que Peter Bürger expone en su paradigmática *Teoría de la Vanguardia*, “La obra de vanguardia no niega la unidad en general (aunque incluso eso intentaron los dadaístas), sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas.” (112). Así se desploma el carácter monolítico con que hasta entonces se concebía el arte porque, según los planteamientos de Bürger, a diferencia del artista clásico, “El vanguardista, por su parte, reúne fragmentos con la intención de fijar un sentido (con lo cual el sentido podría ser muy bien la advertencia de que ya no hay ningún sentido). La obra ya no es producida como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos.”(133). Por tanto, el quiebre del todo y la subsecuente dispersión de las partes, mismas que esperan ser reacomodadas de otro modo y adquirir un significado distinto, también constituyen aspectos fundamentales en la metamorfosis del arte y la literatura que aquí se describe.

Si se piensa que, desde la antigüedad hasta nuestros días, los materiales con los que cuenta el artista son los mismos, lo que ha variado entonces es la actitud que se asume frente a ellos, tanto en el proceso de creación como en el de recepción. En este sentido, Bürger apunta las diferentes posturas adoptadas por el arte orgánico, es decir, tradicional, y el arte inorgánico, o de vanguardia, dejando claro que ciertas variaciones, aunque de carácter técnico y formal, cuentan con una repercusión importante en el plano profundo de las obras, ya que:

El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo classicista, sin querer dar por ello un concepto del arte clásico), maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material sólo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la “vida” de los materiales, arrancándolos del contexto donde

realizan su función y reciben su significado. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista sólo distingue un signo vacío, pues él es el único con derecho a atribuir un significado. De este modo, el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta. (132-133).

Antes de las vanguardias, la creatividad del artista se reducía, en cierta medida, a combinar de formas distintas una serie de materiales previamente codificados. En el caso de la literatura, los géneros, los temas y la intención de los discursos contaban con una fuerte carga semántica establecida por la tradición y por los intereses del campo cultural, de manera que los escritores tomaban dichas piezas para construir un discurso bien acabado y que tuviera evidentes reminiscencias con el mundo extraliterario. Pero como señala Bürger, el surgimiento de obras inorgánicas supone la fragmentación tanto de la estructura como del significado con que contaba cada parte del discurso estético, de ahí que dicho teórico refiera que es el “signo vacío” punto de partida y destino de la expresión vanguardista. Tal libertad sólo pudo alcanzarse mediante la descontextualización de la materia prima con que se construían las obras, fenómeno que la escuela formalista rusa, concretamente Víktor Shklovski, había denominado “extrañamiento” y que, a decir de Bürger, se radicalizaría durante las vanguardias provocando un shock en los receptores, pues:

Quando los formalistas rusos hacen del «extrañamiento» el procedimiento artístico, el conocimiento de la generalidad de esta categoría permite que en los movimientos históricos de vanguardia el shock de los receptores se convierta en un principio supremo de la intención artística. El extrañamiento efectivo se convierte, de esta manera, en el procedimiento artístico dominante y puede al mismo tiempo ser distinguido como categoría general. Esto no quiere decir que los formalistas rusos hayan mostrado el extrañamiento en el arte vanguardista (al contrario, el *Don Quijote* y el *Tristram Shandy* son las pruebas preferidas por Sklovkij); solamente afirmo que hay una conexión necesaria entre el principio de shock en el arte de vanguardia y el estudio de la validez de la categoría general de extrañamiento. (56-57).

Respecto a las artes plásticas, basta con pensar en la rueda de bicicleta empotrada en un banco que Marcel Duchamp presentó en 1915, creando con ello la técnica del *ready-made*, expresión más característica del dadaísmo y que consiste en apartar de su contexto objetos de uso cotidiano para presentarlos como obras de arte. Posteriormente,

Duchamp se valdría de un urinario y un escurridor de botellas para desconcertar al público con otras dos obras de vanguardia que radicalizan el extrañamiento en shock. En este punto, no es fortuito aludir a uno de los máximos exponentes del dadaísmo para ejemplificar el shock que genera el arte vanguardista, ya que dicho movimiento se caracterizó por la radicalidad, la rebeldía, la mofa ante lo solemne y la instauración del absurdo como mecanismo primordial que revierte la función y el significado del arte. Respecto a las expresiones literarias, sólo hay que recordar el primer manifiesto dadaísta de 1918, en el que Tristan Tzara escribiría: “Libertad: DADA, DADA, DADA, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA”¹³, o algún pasaje de *Nadja* (1928), obra de André Bretón que se convertiría en texto ejemplar de la “escritura automática”¹⁴: "Son tus pensamientos y los míos. Mira de dónde surgen todos, hasta dónde se elevan y cómo todavía es más bonito cuando caen. Y luego, en cuanto se deshacen, la misma fuerza vuelve a rehacerlos, y de nuevo ese ascenso quebrado, esa caída... y así interminablemente" (92-93), fragmentos que claramente evidencian la dispersión del sentido logocéntrico.

En un ambiente cargado de novedad y en el que se privilegiaba el individualismo, el shock provocado por las obras de vanguardia dio origen a las más diversas opiniones. Mientras que un sector de los receptores rechazaron dichas manifestaciones estéticas, tildándolas de incomprensibles y revelando con ello su nula capacidad para aceptar algo que superara la racionalidad, también hubo quienes se

¹³ Citado por Mario de Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p.302

¹⁴ Desde sus orígenes, dicho procedimiento literario ha contado con adherentes y detractores, pues algunos filósofos y críticos, por ejemplo Ortega y Gasset en su ensayo citado, consideran que la escritura automática carece de valor estético porque está fundada sobre el sinsentido y no cuenta con una finalidad o intención delineadas. Por otra parte, hay quienes observan en este tipo de manifestaciones vanguardistas el deseo de alejar al lenguaje y las artes de imposiciones lógicas, ya que, como escribe Maurice Blanchot en *La parte del fuego* (1949), “La escritura automática es una máquina de guerra contra la reflexión y el lenguaje. Está destinada a humillar el orgullo humano, particularmente bajo la forma que le ha dado la cultura tradicional. Pero, en realidad, ella misma es una aspiración orgullosa a un modo de conocimiento, y le abre a las palabras un nuevo crédito ilimitado.” (84).

mostraron abiertos a una nueva forma de interpretar el arte. Ahora el reto consistía en hallar un posible sentido sin pretender con ello englobar la obra en un concepto específico, ya que la fragmentariedad de los discursos y el privilegio de las partes, principio creativo de las vanguardias, también se convirtió en fundamento de la recepción. Con la reformulación de la obra artística que se lleva a cabo en este periodo del arte, los intérpretes también se liberan de la razón como punto de arranque y puerto de sus pensamientos, pues el hecho de descifrar un discurso vanguardista ya no requiere únicamente de una labor exegética, sino de un tipo de lectura que respete el hermetismo, la deformación y lo que de inexplicable hay en las obras. Justo cuando no se quiere aprehender de manera absoluta lo que el artista “quiso” decir en su discurso, es el momento en que la interpretación se transforma en acto creativo, permitiendo que la mirada matice un cuadro o escriba una historia. Al respecto, Renato Poggioli considera que:

a pesar de todo la oscuridad del arte de vanguardia no se resuelve solamente con el concurso de la exégesis. Esta última, que nunca es absolutamente necesaria cuando el lector o espectador está bien preparado y dispuesto, nunca es suficiente cuando el lector o espectador es incapaz de superar una innata antipatía. Sin negar la eficacia de la educación y del hábito, la oscuridad del arte moderno seguirá siendo obstáculo insuperable para quien conscientemente niegue su asentimiento, aunque sea provisorio, mientras que para quien esté dispuesto a aceptarlo aunque sólo sea en principio las más arduas esperanzas serán obstáculos superables, las obras más refractarias al entendimiento se le harán accesibles. La interpretación del arte de vanguardia es, pues, esencialmente problema no exegético, sino psicológico (161-162).

Aunque resulta innegable que la exégesis es consustancial a la decodificación de cualquier discurso, Renato Poggioli la rechaza como medio de acercamiento a las obras de vanguardia porque, hasta entonces, dicho ejercicio interpretativo estaba domeñado a la comprensión lógico-causal de los elementos que integran la expresión artística. Pero una vez experimentado el shock ante las obras de vanguardia, los receptores tuvieron que hacer un esfuerzo por abandonar sus viejos procedimientos de interpretación, hecho que les permitió comprender que la riqueza y profundidad de ese tipo de arte reside en el desafío de lo racional, en su aspecto inacabado, en lo inasible de sus formas y lo

inexplicable de sus planteamientos. Ante artificios de esta naturaleza, el exégeta tradicional no es capaz de cuestionar la constitución del discurso, ni de responder las inquietudes derivadas de su experiencia estética, pues su forma de decodificar las obras se contrapone a la manera en que éstas sugieren ser leídas. Así, el lector y el crítico vanguardistas intentaron ser tan originales y arriesgados como lo fueron los artistas. Sin embargo, algunos no pudieron lograrlo, debido a la dificultad que supone adoptar una postura abierta ante algo tan novedoso y desconcertante, actitud que Poggioli identifica con un problema más psicológico que hermenéutico.

Otro aspecto primordial en la nueva concepción de las obras vanguardistas, está relacionado con la importancia que cobró el humorismo como herramienta de crítica artística, científica y social. Es cierto que la ironía y la parodia son dos facetas del humor que cuentan con una presencia constante en la tradición artística, de manera particular en la literaria, ya que, desde los griegos hasta los románticos, la risa siempre estuvo acompañada de fuertes críticas ante instituciones sociales, políticas y religiosas. Ciertas vanguardias continúan con esa tradición de presentar un asunto serio por medio de la carcajada, de observar los malestares del mundo y comunicarlos con la estridencia de la risa; sin embargo, el humor de los vanguardistas también se dirige, y con una fuerza especial, a la institución del arte, al lugar que ocupa el artista en la sociedad, a la importancia de su trabajo y a las pretensiones que todo creador deposita en su obra. Es a través del humorismo vanguardista, aunado a la tendencia del ensimismamiento presente en todas las manifestaciones estéticas, que se alcanza aquello denominado por Bürger como “la autocrítica del subsistema social artístico” (69), momento en el que los autores privilegian el autoescarnio, la mofa, el sarcasmo, lo grotesco y la caricatura, por mencionar algunas directrices del quehacer crítico-estético que se desarrolló a lo largo de este periodo. En el arte de vanguardia, la risa es un recurso casi obligado y una de las

vertientes mayormente explotadas fue la del humorismo crítico del progreso científico, pues cabe recordar que a principios del siglo XX el despunte tecnológico era tal que, en varias facetas de la vida, la máquina empezó a sustituir al hombre. En relación con dicho aspecto, Poggioli apunta que

Una de las formas dominantes o peculiares del humorismo anticientífico es la del **humor negro o bilis negra**, por usar un epíteto caro a André Bretón [...]. Un humorismo de este tipo, patético, grotesco y absurdo, predilecto de algunas corrientes vanguardistas [...] obra pues, ante todo, sobre el mecanismo formal de la vida moderna, de la cual se sirve, según la consabida paradoja de lo cómico, con el fin de aniquilarlo y agotarlo. (151).

Dicho mecanismo formal de la vida moderna, a pesar de que constituye el punto de ataque del vanguardismo, es también responsable del cambio que hubo en la estructura de las obras, porque al tiempo que progresaba la ciencia y el saber sobre el mundo, lo hacían el arte y la filosofía. Con las vanguardias el discurso se manifiesta autocrítico y encuentra en dicha postura gran parte de su ironía y su modernidad, ya que, como apunta Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974), “Lo que distingue a nuestra modernidad de la de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo.” (335). Como era imposible sustraerse a dicho devenir modernizante, el artista de vanguardia optó por burlarse de la realidad y de sí mismo, postura que podría explicar el auge que, en el caso de la literatura, adquiere la imagen del escritor como un ser trashumante, opaco, fracasado, anónimo. Además de la paradoja implícita en el humor, las formas en que los vanguardistas se valieron de él multiplicaron las contradicciones al interior de las obras: los libros, los cuadros, los personajes y las historias no estaban completos; el mundo erigido en los discursos era muy chocante, parecía que todo se había convertido en carnaval: lo real, ficticio; lo solemne, irrisorio; lo defectuoso, perfecto; los apuntes, la obra; el receptor, creador.

Después del desconcierto y la risa, se puede vislumbrar que el ensamblaje paradójico de las obras fue otro de los aspectos que coadyuvó a reformular su estructura.

Entre 1928 y 1929, René Magritte pinta *La traición de las imágenes*, quizá su cuadro más famoso y que se caracteriza por representar, con el más nítido de los realismos, una pipa y colocar debajo la inscripción: “Ceci n'est pas une pipe”. Con ello, Magritte evidencia que el arte es una máquina de ilusiones que no copia sino que inventa realidades, que busca alejarse del mundo aunque invariablemente remite a él y que tiene como única finalidad la articulación de un espejismo. Esa pipa que no lo es representa un claro ejemplo de que en el arte de vanguardia la paradoja ocupa un lugar central, debido a que constituye una figura de pensamiento y no sólo un recurso estético, hecho que la convierte en uno de los fundamentos estructurales de las obras. En el ámbito de la literatura, dicha simulación de algo que se niega aunque parezca estar ahí, funge como principio creativo en varias obras paradigmáticas de diversos géneros: *Un golpe de dados* (1897), versos en los que Stéphane Mallarmé hizo del azar un elemento preciso en la poesía, *Seis personajes en busca de autor* (1921), texto en el que Luigi Pirandello invita al público al estreno de un drama cuyos personajes esperan por su realización y *Finnegans Wake* (1939), novela sobre la marcha de James Joyce que consiste en una serie de innumerables fragmentos de una historia por demás confusa. Estos y muchos otros textos vanguardistas confirman que las obras literarias de dicho periodo encuentran su fuerza motriz en una espiral de paradojas y simulaciones, hacen del lector un cómplice en el juego del escondite, se burlan de la realidad y se muestran tan contradictorias como el ser humano.

Con todos los cambios que el vanguardismo llevó a cabo en la estructura y el contenido de las obras, sería muy difícil pensar que tal impulso iconoclasta terminó una

vez superado el auge de dicho movimiento estético. Si bien las tres primeras décadas del siglo XX representan el lapso de mayor experimentación, la tendencia vanguardista de jugar con el lenguaje y la materia artística persistió de diversas formas en expresiones ulteriores. Pero una vez superada la efervescencia vanguardista, lo que persistió no fueron los denominados “movimientos históricos”, sino el impulso experimental, el espíritu que libera al arte de la razón, el deseo de encontrar algo nuevo o de ver lo viejo con nuevos ojos, entre otras posturas cuyos orígenes están ligados a la revolución vanguardista. A propósito de la continuidad de este periodo del arte, Renato Poggioli considera que

Si ha habido una superación, ésta ha consistido en la feliz transición de la vanguardia en sentido estricto a una vanguardia en sentido lato, en una derrota de la letra y una victoria del espíritu. La fiebre de otros tiempos está cediendo el paso a una lucidez controlada. A quien mire con ojos no enturbiados por ideologías partidistas, esta transición aparecerá como un patente progreso, mientras que a quien siga teniendo fe en una retórica que ya no es programática, y que la lección del tiempo está demostrando nociva, además de inútil, podrá parecerle un regreso o una reacción de retorno. La transición en curso está obrando una mutación, no una negación. (224).

Lo que sí se perdió con el tiempo fueron las expresiones programáticas, la rapidez y la beligerancia de la expresión artística, consignas creativas de la vanguardia que estuvieron muy relacionadas con ese interés de provocación social, con la actitud rebelde y combativa que mostraban los artistas. Cuando empieza a calmarse el fervor político-social que rodeaba al arte de vanguardia y sus innovaciones se convierten, irremediabilmente, en lugares comunes, salen a flote las verdaderas consecuencias que el vanguardismo tuvo en relación con la estructura esencial de las obras, pues la independencia creativa, la búsqueda de originalidad, el albedrío de la imaginación y la posibilidad de crear algo imposible, dejan de ser aspectos de una moda artística y literaria para convertirse en piedra angular de lo que podría denominarse arte posmoderno¹⁵. Entonces, más que estilos o movimientos identificables, el legado de las

¹⁵ A pesar de que tal término cuenta con diversas implicaciones de carácter histórico-sociológico, aquí se retoma únicamente como referente temporal que permite englobar la producción artística consecutiva a

vanguardias al arte occidental consiste en que no sólo cambió la manera de hacer las obras, sino toda la concepción que de ellas se tenía. No resulta muy descabellado afirmar que desde entonces a la actualidad las manifestaciones artísticas son tan diversas que tienen como únicos rasgos en común la libertad y la imaginación, debido a que en el arte posmoderno y contemporáneo las estructuras definidas por las tradiciones clásicas están ausentes o no son más que piezas de un todo fragmentario, paródico y mucho más complejo.

Aunque la fugacidad fue otra característica de los movimientos de vanguardia, la ruptura que marcaron parece determinante, ya que hasta el momento no se ha registrado una metamorfosis de la obra tan compleja y radical como la que tuvo lugar durante el vanguardismo. Los postulados estéticos que se derivan de dicho periodo del arte resultan trascendentes porque, además de modificar la constitución de las obras, también fracturaron el paradigma mimético-referencial que guiaba su decodificación. Por tanto, artistas y receptores tuvieron que olvidar lo aprendido y buscar un nuevo camino para la creación e interpretación de las obras. Es cierto que la desfiguración de la realidad, las rupturas formales y la experimentación son actitudes que encuentran un precedente en la rebeldía e inquietud de los románticos, sin embargo, como señala Octavio Paz: “hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron” (432). Como se ha visto, aquella exagerada actitud provocó una metamorfosis sustancial en

las vanguardias. Al respecto, el filósofo Jean Lyotard, en su obra *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (1984), afirma que dicho concepto: “Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX.” (4). Sin embargo, el mismo Lyotard señala la imposibilidad de fijar el momento histórico en el que surge y el sentido preciso que adquiere el concepto, ya que: “el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna. Este paso ha comenzado cuando menos desde fines de los años 50, que para Europa señalan el fin de su reconstrucción. Es más o menos rápido según los países, y en los países según los sectores de actividad: de ahí una discronía general que no permite fácilmente la visión de conjunto.” (6).

cuanto a la concepción de la obra y las posibilidades de su ejecución, misma que constituye un parteaguas en el pensamiento moderno y el arte del siglo XX. Describir minuciosamente las implicaciones de la estética vanguardista resulta una tarea irrealizable, prueba de ello es que estas reflexiones sobre el ensimismamiento, la deshumanización, la fragmentariedad, el shock, el humor y la paradoja apenas son suficientes para explicar que la naturaleza de los discursos fincados en el arte se transformó radicalmente durante el auge y desarrollo de las vanguardias históricas.

A manera de colofón, cabe mencionar que todas estas innovaciones respecto al ejercicio de la literatura y las artes, aunque gestadas en el Viejo Continente, tuvieron veloz resonancia en territorio latinoamericano, debido a que varios escritores y artistas se encargaron de propagar dicha estética a por medio de manifiestos y de ejercerla a través de sus discursos¹⁶. En este punto es preciso aclarar que las vanguardias latinoamericanas no debe ser vistas como epifenómeno de las corrientes europeas, pues aunque las líneas de relación entre ambas resultan indiscutibles, también es cierto que las manifestaciones vanguardistas en nuestro continente cuentan con su propio estilo; no son la aplicación de una moda extranjera, sino el resultado original de la manera en que los escritores latinoamericanos interpretaron y asimilaron las novedades estéticas provenientes de Europa. Pero al margen de las diferencias, lo cierto es que varios autores en nuestro continente también ofrecieron al lector extraños discursos que desarrollaban el disparate, rompían todas las reglas de la escritura mimético-realista,

¹⁶ Una lectura general de los manifiestos latinoamericanos de vanguardia, por ejemplo los compilados por Nelson Osorio (Biblioteca de Ayacucho: 1980), Jorge Schwartz (Fondo de Cultura Económica: 2002), Celina Manzoni, (Ediciones Corregidor: 2008) o Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles (Iberoamericana/ Vervuert: 2009) muestra diversos ejes temáticos que aparecen de manera constante y que dan cuenta de la transformación de la obra artística durante las vanguardias. Algunos de ellos son: el gusto desmedido por lo novedoso, el deseo de no ajustar el proceso creativo a regla alguna, el interés por vaciar las palabras de significado concreto, el tono humorístico de las consignas y la organización fragmentaria de los discursos. De esta forma, los manifiestos y textos programáticos de la vanguardia latinoamericana, al concentrarse en discutir las novedades literarias que venían de Europa, constituyen un amplio y diverso corpus que da cuenta de cómo fue asimilada esta transformación medular de la obra en nuestro continente.

reflexionaban en torno al artificio y la palabra. Algunas obras latinoamericanas que manifiestan esa transformación radical de la literatura son *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo, *Cosmogonía* (1925) de Pablo de Rokha, *Débora* (1927) de Pablo Palacio, *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, los *Papeles de reciénvenido* (1929) escritos por Macedonio Fernández, el *Libro sin tapas* (1929) de Felisberto Hernández, *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro y las tres novelas de Juan Emar: *Miltín*, *Un año* y *Ayer* (1935), por mencionar algunos títulos en los que indiscutiblemente se advierte que la literatura no fue la misma antes y después de las vanguardias.

1.2. AFINIDADES Y RUPTURAS ENTRE LA NARRATIVA EMARIANA Y LA ESTÉTICA VANGUARDISTA: UN BALANCE CRÍTICO

Hasta 1920, libros, autores y lectores funcionaban por medio de roles canónicos. Los primeros contenían entre sus tapas obras grandiosa y elocuentemente terminadas. Los segundos narraban anécdotas, versificaban emociones o exponían ideas. Pero aunque podían escribir todo esto, debían hacerlo por separado. Los terceros eran devoradores de historias, receptores de sentimientos y significados. Se creía que constituían el último eslabón de la cadena literaria. Mas con la irrupción de las vanguardias tales papeles se rompen: los libros empiezan a publicarse a pesar de que entre sus páginas no haya una obra acabada; los escritores cuentan, sienten y reflexionan en el mismo discurso; los lectores se sorprenden porque ahora tienen que armar rompecabezas. Desde entonces, la construcción de la obra empieza en la lectura. Por eso los libros vanguardistas presentan al lector el proceso creativo, un *work in progress*¹⁷ con el cual tendrá que levantar la obra. Después de 1920, los libros se abren, los autores desaparecen y los lectores construyen con material propio y ajeno.

Desde una visión dialéctica del arte, esta serie de innovaciones en el campo literario evidencia una ruptura absoluta del estilo, los tópicos y las técnicas que hasta inicios del siglo XX se empleaban en el proceso de creación literaria, ya que las vanguardias se oponen al patetismo romántico, a las minuciosas descripciones realistas y al afán por construir una identidad nacional a partir de la obra. Sin embargo, dicha perspectiva, aunque en cierta medida acertada, reduce las consecuencias que el

¹⁷ Respecto a este término, Th. W. Adorno, en su obra póstuma *Teoría estética* (1970), menciona que a partir de la modernidad es visible “un gusto por sustituir las obras de arte por el proceso de su propia producción. Virtualmente, hoy toda obra es lo que Joyce dijo sobre *Finnegans Wake* antes de publicarlo completo: *work in progress*.” (60). Por otro lado, H. M. Enzensberger, en “Las aporías de la vanguardia”, ofrece una noción más abarcadora, ya que para dicho autor tal fenómeno no se reduce a una estética literaria, sino que está relacionado con la evolución de las artes en general, pues “el arte no puede concebirse sin un momento de anticipación. Dicho momento es inherente al proceso de creación: a la obra precede el proyecto. Éste no desaparece a raíz de la realización de la obra. En todo producto artístico, y muy especialmente en la obra maestra, hay algo de inacabado; este inevitable déficit es, precisamente, el factor de su permanencia: su desaparición trae consigo la de la obra.” (7).

fenómeno vanguardista desencadenó en las letras latinoamericanas, porque, como se ha mostrado, no sólo se trata de un cambio estilístico sino de una metamorfosis profunda de la obra literaria. Hugo J. Verani, en su estudio y compilación *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (1996), precisa que en nuestro continente las vanguardias literarias “alcanzan su mayor auge entre 1926 y 1928” (41), periodo en el que el discurso se abre a infinitas posibilidades, los escritores demuestran que todo es válido en la literatura y las novelas dejan de ser reflejo de la realidad. Ante tantas libertades, la literatura ya no constituye un ejercicio solemne y rebuscado, los autores se relajan y ofrecen un “arte en pijama” pues, como escribió Alfredo Mario Ferreiro, “Ahora se muestra lo que antes se tuvo por ejercicio preparatorio. Ahora se da para afuera lo que antes se guardó celosamente. Y también en esto, corren parejas el arte con la manera de ser de los hombres.” (1).

El arte y la vida se modernizan, reestructuran sus cimientos, van hacia la apertura; en ciertas metrópolis se levantan rascacielos y se tienden puentes entre ellos, la realidad y la ficción se confunden bajo la forma de vasos comunicantes. Las vanguardias, además de instaurar diversas novedades estructurales y estilísticas, replantean la naturaleza de la obra literaria, asumida como un discurso germinal cuya forma y sentido ya no sólo dependen de las intenciones autorales, sino también de la imaginación lectora. Carlos Ferreiro González, en su estudio *La prosa narrativa de vanguardia en Chile* (2006), distingue dos aspectos fundamentales que se derivan de la nueva actitud que los vanguardistas asumieron frente al quehacer escriturario:

La concepción de la obra de arte como un ente orgánico prima sobre el ideal de belleza: se contempla como un espacio de realización del creador frente a la obsesión tradicional por satisfacer al receptor. Por ello, la asunción de la vanguardia introduce dos fenómenos esenciales y desconocidos en la evolución de las ideas estéticas: la demolición del principio mimético y la recomposición de las relaciones de artista y público. Ya no interesa complacer a éste último con una obra “bella”, más bien se busca sorprenderlo, impactarlo con lo nuevo, provocarlo e incluso irritarlo con propuestas originales, todo ello para revertir —también en el espectador— un prejuicio vetusto e inmovilista hacia el arte. (23-24).

Todas estas rupturas de lo establecido en el ámbito literario, provenientes de las vanguardias europeas, tuvieron especial resonancia al sur del continente americano, pues fueron varios autores en territorio austral los que asumieron la consigna de experimentar al máximo con los paradigmas literarios y el sentido del lenguaje: Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, César Vallejo, Roberto Arlt, Pablo Palacio, Vicente Huidobro, Juan Emar y Pablo Neruda, por mencionar algunos. A través de diversos géneros, estos y otros escritores participaron en la revolución estética que supuso el ingreso de las vanguardias a nuestro continente, y aunque sus obras son tan heterogéneas, entre ellas se tienden redes de contacto a partir de rasgos comunes. En el caso del género novelesco, Ferreiro González identifica algunos puntos de encuentro:

Las señas de identificación primordiales de la narrativa de vanguardia serán: la tendencia a la eliminación de una trama consistente o mínimamente estructurada, la constante reflexión sobre el propio acto relatorio, es decir, su vocación metaliteraria; la primacía de la subjetividad y la valoración personal frente a la aportación de datos objetivos o analíticos; la presencia de rasgos atribuibles a varios géneros dentro de la narración; la “poetización” del lenguaje, en una constante esencialidad lírica; por último, tal vez el hecho que cohesionan y determina en mayor medida a las manifestaciones prosísticas de esta etapa sea la utilización del humor y la parodia como arma de denuncia, con el ánimo de subvertir las normas del pensamiento lógico y de superar la apropiación mimética de la realidad. (70-71).

Aunque es posible definir estas y otras características del estilo vanguardista, hay que tener en cuenta que dicho fenómeno literario se identifica primordialmente por la conjunción de lo heterogéneo, por lo inclasificable, debido a que durante tal periodo del arte impera la dispersión y la libertad absolutas; la ausencia de restricciones en la expresión literaria. Desde esta perspectiva, la estética de vanguardia puede ser vista como un rótulo sumamente móvil y abarcador que surge de los cuestionamientos realizados por varios autores ante las prácticas literarias vigentes. Pero más que coincidir en posibles soluciones o propuestas para superar la literatura de corte realista y nacional-folklorista, los escritores latinoamericanos de vanguardia presentan una

marcada afinidad en el tipo de interrogantes que plantean sus obras, a saber: ¿cuál es la relación entre el lenguaje y el mundo?, ¿por qué la literatura, si es un ejercicio imaginario, había permanecido dentro de los límites de la realidad?, ¿hasta qué punto la escritura se apega al proceso mental que la origina?, ¿qué ocurre si la obra se dirige a una suspensión del sentido lógico?, ¿es posible que varios géneros y registros de escritura cohabiten en el mismo espacio discursivo?, entre algunas otras incógnitas que atraviesan la prosa latinoamericana de vanguardia.

En el caso de la narrativa chilena, existen algunas obras consideradas claros ejemplos vanguardistas: *El habitante y su esperanza*, que Pablo Neruda publicaría en 1926, *País blanco y negro* (1929) de Rosamel del Valle y las seis novelas de Vicente Huidobro: *Mío Cid Campeador* (1929), *Cagliostro* (1934), *La próxima* (1934), *Papá o El diario de Alicia Mir* (1934), *Tres inmensas novelas* (1935) y *Sátiro o El poder de las palabras* (1939). La incursión de dichos poetas en el género narrativo dio origen a lo que Verani califica como las “obras chilenas paradigmáticas” (48), debido a que las novelas de Neruda y del Valle, así como la primera de Huidobro, salen a la luz en el periodo más álgido de las vanguardias y presentan rasgos estilísticos semejantes: el uso de tropos en la prosa, la confusión de los planos entre la realidad y lo onírico, la ausencia de una trama concreta, la autorreferencialidad de la escritura, el predominio de la reflexión sobre la acción, entre otros elementos de raigambre vanguardista. Sin embargo en 1935, al margen de tales figuras literarias, y un poco a destiempo, aparecen *Un año*, *Ayer* y *Miltín...*, obras firmadas por Juan Emar, el mismo intelectual estrafalario que durante los años veinte había dado a conocer las ideas vanguardistas por medio de sus *Notas de Arte*.

La labor periodística de Emar demuestra su interés y predilección por la estética de las vanguardias, misma que había conocido en París y trasladado a Santiago a través

de sus escritos sobre pintura moderna y arte contemporáneo. Por otro lado, además del “Non serviam” que Vicente Huidobro dio a conocer en 1914, varias de las *Notas de Arte* escritas por Emar diez años después también pueden ser vistas como textos programáticos de la vanguardia chilena, pues definen la postura iconoclasta del autor y otros colaboradores, al tiempo que exponen la necesidad de renovar la estética nacional. Aunque partidario del “Arte Nuevo”, nota publicada en marzo de 1924, Emar estaba consciente de las inconsistencias y de los problemas interpretativos que acarrearían las obras vanguardistas, debido a que “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). Este es el punto de vista adoptado por el ilustre crítico.” (99). Tanto el público como los críticos no contaban con referentes para comprender lo representado por los nuevos artistas, de ahí que las obras les resultaran algunas veces horribles, otras incomprensibles. El rechazo ante este tipo de discursos era casi automático, sin embargo Emar deja muy en claro que, pese a las tendencias y gustos de los receptores, “es casi un deber para todo crítico echar una mirada al «saco» del Arte Nuevo antes de hablar de él y de condenarlo a ciegas.” (99). Valía la pena un vistazo, pues dentro de él lo mismo estaban Paul Cézanne, Pablo Picasso y André Derain en pintura, que Guillaume Apollinaire, Marcel Proust y Jean Cocteau en letras.

Aunque ya se sabe que por medio de las *Notas de Arte* Emar se popularizó entre la clase intelectual como el ideólogo y crítico de la pintura moderna, resulta irónico que, una década después, los productos de su exploración plástica y literaria, gestados durante el momento más álgido de las vanguardias, pasaran prácticamente inadvertidos. Sin embargo, su ausencia del mapa artístico parece premedita, pues Emar nunca se inclinó por encasillar el arte en una corriente u otra, por legitimar la escritura a partir de

modas impuestas, por exaltar una identidad nacional a través la literatura o seguir al pie de la letra el estilo de las vanguardias. Inconforme con todo aquello que estuviera establecido, Juan Emar nunca se declaró seguidor de una corriente o movimiento específico, a pesar de la admiración que le suscitaron los textos de Breton y el arte dadaísta, o de su interés por la prosa de Flaubert, el esoterismo y la novela policíaca. Desde esta perspectiva, podría decirse que la mayor impronta que la estética vanguardista dejó en su obra, más que una serie de rasgos o procedimientos específicos, consiste en la libertad absoluta y el impulso rupturista con que Emar concibe la creación literaria, rasgos que sin lugar a dudas se observan claramente en *Un año*, *Ayer* y *Miltín...*

Si bien la publicación simultánea de los textos emarianos sugiere la idea de una trilogía, cada novela puede ser leída de manera independiente, aunque tal lectura no abarcaría las complejas relaciones intertextuales que existen entre ellas. Además de personajes compartidos, las tres novelas de 1935 cuentan con diversos puntos de contacto a nivel estilístico, ya que en todas hay un notable interés por reflexionar en torno a la escritura, un tono irónico que empapa los distintos registros discursivos (histórico, científico, espiritual, político, estético), varias alusiones críticas respecto a los usos literarios vigentes, el empleo anacrónico y sumamente subjetivo del tiempo, una deformación grotesca y absurda de la realidad, la intercalación de diversos textos en el mismo espacio literario y la descripción precisa de experiencias visionarias o situaciones en extremo inverosímiles. Sin importar el orden en que se lean, las tres novelas de Emar presentan al lector una serie de escenas que, debido su fragmentarismo exacerbado y al tono excéntrico de la escritura, bien podrían integrar una sola narración en la que priman visiones desacostumbradas de la realidad, referencias paródicas al arte y la ciencia y un sinnúmero situaciones inexplicables que se desarrollan con naturalidad.

Pero a pesar de la singularidad estilística de la escritura emariana, en su panorama analítico *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, Hugo J. Verani sólo ofrece la siguiente nota aclaratoria: “Tal vez se note la ausencia de Juan Emar, cuya narrativa despliega inquietudes vanguardistas similares. Basta recordar la fecha de su primera novela (*Miltín 1934*) para advertir que su obra se escribe fuera del periodo experimental, cuando las innovaciones narrativas de los veinte encuentran una realización artística más elaborada y satisfactoria en la obra de Jorge Luis Borges, María Luisa Bombal, Juan Carlos Onetti y otros.”(71). A pesar de que el crítico afirma que hay cierta filiación entre los textos de Emar y la estética vanguardista, también asegura que las novelas del chileno no forman parte de dicha corriente debido a un criterio epocal, razonamiento que resulta discutible si se piensa que las demarcaciones establecidas por la historiografía del arte, aunque indispensables para el análisis de toda obra literaria, no son divisiones concretas en la línea del tiempo, sino límites con intersticios que permiten el contacto entre autores y épocas.

Por el contrario, Rose Corral, en el “Prólogo” a *Ficciones limítrofes...* (2006), asegura que durante la década de los treinta, si bien es cierto que hay una baja en la producción de la narrativa latinoamericana de vanguardia, ésta no se interrumpe por completo, ya que “Bastaría recordar que el ecuatoriano Pablo Palacio publica su última novela *Vida del ahorcado* en 1932, que el chileno Juan Emar da a conocer en 1935 sus tres novelas, *Ayer*, *Un año* y *Miltín 1934*, y que Vicente Huidobro seguirá publicando novelas de corte vanguardista a lo largo de la década del treinta” (9), para percatarse de la continuidad de este estilo en el campo narrativo sudamericano. Del mismo modo, Ferreiro González considera que las novelas de Emar sí corresponden al periodo vanguardista, debido a que “El momento álgido, desde el punto de vista cronológico, en la producción de vanguardia chilena puede datarse entre 1927 y 1934” (43), lapso

mucho más abarcador que permite considerar lo que Katharina Niemeyer denomina como “la novela vanguardista tardía”. En su estudio *Subway de los sueños...* (2004), dicha autora propone dividir el desarrollo de las vanguardias latinoamericanas en dos fases; la primera coincidente con la época analizada por Verani, y la segunda referente a una etapa postrera en la que las vanguardias tuvieron “la necesidad de reformular su noción y sus criterios de novedad vigentes hasta el momento” (411). Juan Emar forma parte de ese segundo episodio en el que hubo una reinención de las estrategias narrativas y de los rasgos estilísticos que, aproximadamente para 1930, ya se habían transformado en el canon vanguardista. De esta forma, justo cuando las novedades literarias eran escasas en el ámbito latinoamericano, inicia el desarrollo de la “novela vanguardista tardía” y, a decir de Niemeyer,

las obras de Juan Emar y de Macedonio Fernández participan en este proceso. A primera vista sus novelas consumen la orientación autorreflexiva del proceso de la escritura como última seña todavía distintiva de la voluntad vanguardista/innovadora. La apropiación crítica de la modernidad social ya no les parece interesar, tampoco la indagación en la *conditio moderna* del sujeto/individuo o el acceso a la realidad específicamente latinoamericana y su modernidad periférica. Y bien se podrían entender sus experimentos escriturales como intento anacrónico de salvar ciertos planteamientos vanguardistas frente a una situación histórica y un estado de la novela que reclamaban textos y mensajes muy distintos. (412).

Este aspecto podría explicar el hecho de que la literatura de Emar no despertara mucho interés entre críticos y lectores coetáneos, debido a que la sociedad y las tendencias literarias “exigían” un tipo de escritura anclada en la realidad, en el problema de la identidad nacional, el folklorismo y la novela de la tierra, temas poco atractivos para el chileno. Pero tal observación no quiere decir que la obra emariana se adecue por completo al extremo opuesto, es decir, las vanguardias, ya que en ellas Emar también encontró una serie de modelos estilísticos tendientes a la monotonía. Lo que al parecer sí atrajo a dicho autor fueron algunos elementos vanguardistas como la autorreferencialidad escritural, el humor, la libertad formal y la contaminación discursiva, procedimientos que recibieron otra vuelta de tuerca en su prosa. Respecto al

problema de incluir a Emar en la generación vanguardista o en cualquier otra de la narrativa chilena, Katharina Niemeyer afirma que dicho autor siempre mostró una “postura de oposición fundamental frente a todas las corrientes novelísticas y literarias que se cultivaban en el Chile de la época” (413), de manera que, como se ha visto, para Emar no hubo periodos, tendencias, ni escuelas que seguir o respetar, se tratara de la expresión burguesa del arte académico o del cliché experimental del vanguardismo.

La infinidad de piezas que constituyen los relatos de Emar están articuladas por ciertos hilos temáticos y estéticos que aparecen de manera recurrente en sus tres primeras obras. Algunos de ellos, siguiendo la propuesta de Niemeyer, son: “La comicidad, la liberación de la fantasía, la puesta en escena de un universo ficcional a la vez absurdo, abierto y autónomo, la metatextualidad, la polifonía, y la fuerte intertextualidad del discurso y, *last but not least*, la práctica de una escritura que implícita pero constantemente reivindica la actividad creativa y reflexiva del lector.” (420). Estas y otras características permiten que en la literatura de Emar se lleve a cabo una apertura textual en la que no sólo se desmantela el pacto mimético, sino que también se revierten las funciones del autor y del lector, pues el primero, lejos de imponerse como una voz definitiva, ofrece un discurso polisémico y reta al segundo a construir un sentido a partir del aparente caos literario. En cuanto al nuevo rol del lector, Patricio Varreto, en el estudio “Emar, la tradición literaria y los otros a través de *Un año*” (1993), afirma que “Leer a Emar es descifrar el enigma de una escritura que revela paso a paso las operaciones y estrategias que construyen sus textos como espacios para la manipulación de signos. Signos propios y ajenos” (36). Es gracias a esa manipulación de signos que el lector emariano se convierte en cómplice de la escritura, pues al igual que los autores ficticios, va decidiendo sobre la marcha qué ruta de sentido es más

interesante o llevadera, es decir, experimenta una lectura que parece azarosa por enfrentarse a un discurso siempre en formación.

Una de las estrategias escriturales mayormente explotadas en las novelas de Emar, y cuya relación con la vanguardia resulta innegable, consiste en interrumpir el relato para dar paso a distintos discursos de carácter reflexivo, construcción textual que desencadena una doble consecuencia: por un lado, permite fragmentar o desvanecer la trama, y por otro, albergar en el mismo espacio literario varios registros de escritura. Esta constante estilística hace posible que en los relatos emarianos el lector encuentre una narrativa que privilegia las ideas sobre los acontecimientos, pues en las tres novelas de 1935, así como en el resto de su obra, son más las cavilaciones sobre el arte, el color, el tiempo y la escritura que las acciones realizadas por los personajes. Tal multiplicidad de discursos provoca que las obras parezcan inconclusas y desordenadas, que la estructura tradicional de novela se desvanezca para ofrecer al lector extensas notas filosóficas y literarias; una escritura hipertrofiada que, como señala Ferreiro González:

se encuentra habitualmente entrecruzada por espacios en blanco, anécdotas al margen, comentarios y digresiones narrativas y anarquizada por desórdenes cronológicos que afloran al texto en los momentos más inesperados, para perderse en largas descripciones, signadas por lo absurdo y desprovistas de cualquier información aparentemente trascendente para el desarrollo novelesco. La narrativa emariana está plagada de matices surrealistas, pero, sobre todo, viene marcada por un anhelo, asumido por la estética de los distintos “ismos”, que será el de la libertad total. (76-77).

Esa permanente aspiración de crear sin límite alguno constituye una de las huellas vanguardistas más notorias en la escritura emariana, en esos relatos que se resisten a la clasificación y en los que puede rastrearse las más diversas influencias: desde el onirismo surrealista y el absurdo dadaísta, hasta el esoterismo, pasando por extensas descripciones que reelaboran paródicamente el realismo balzaciano e insólitas anécdotas que bien podrían evocar a Kafka, pero sin la desolación que lo caracteriza. Aunque la escritura emariana responde a la plena libertad creativa que el autor aprendió de los vanguardistas, cabe señalar que su verdadera etapa de producción narrativa no

corresponde con el periodo de mayor auge del vanguardismo. Por aquella época, Emar prefiere publicar textos sobre pintura, mismos que le ayudan a estudiar y asimilar las propuestas de la vanguardia, a decantar todas las rupturas y transformaciones que trajo consigo el arte nuevo. Más de una década después, cuando la ebullición vanguardista había cesado y el modelo realista se reactivaba en su vertiente social, Emar publica el resultado de su aprendizaje vanguardista: *Un año, Ayer, Miltín...*, obras que sin duda alguna están relacionadas con dicha corriente, a pesar de que aparecieron tardíamente y permanecieron a la sombra.

Si en función de sus principales rasgos estilísticos la obra de Emar bien podría pertenecer a la vanguardia chilena, entonces ¿por qué casi ningún antologador o historiador de la literatura la incluye? Su posible destierro del campo cultural fraguado por Alone—pseudónimo de Hernán Díaz Arrieta, connotado crítico literario chileno duramente atacado por Emar—, la incompreensión que provocaron sus novelas y su aversión por integrarse a la cultura oficial fueron algunos de los factores que lo convirtieron en un escritor casi desapercibido. Por fortuna hubo quienes le prestaron atención; entre ellos estaban dos grandes figuras del vanguardismo chileno: Vicente Huidobro y Pablo Neruda, ambos intelectuales poderosos, amigos de Emar e interesados en su estilo narrativo. Resulta sorprendente que, durante la vida de Emar, ninguno de los dos haya difundido las incomparables novelas de aquel extravagante escritor cuyos afines “lo toleraron como a un largo escalofrío” (9), según refiere Neruda en su prólogo a *Diez*. Más allá de especulaciones literarias que en nada modifican la materia de estudio, lo más interesante es la resistencia, deliberada y circunstancial, de la obra emariana por insertarse en una corriente clara de la historia literaria.

Si bien son varios los puntos de encuentro entre Emar y la vanguardia, hay claros aspectos de dicha estética con los que el autor disiente notablemente, sobre todo

en lo que respecta al uso del lenguaje. Además de rechazar la escritura automática, Juan Emar, a diferencia de casi todos los narradores vanguardistas, no experimenta con la implementación de tropos en la prosa o con la elaboración de un lenguaje metafórico, pues en su caso la crisis de la narratividad no tiene que ver con una invasión poética en la prosa, sino con la construcción de una perspectiva descriptiva que se pierde en el detalle e hipertrofia a los referentes. Mientras que en la *Casa de cartón* del peruano Martín Adán o *Novela como nube* del mexicano Gilberto Owen, ambas publicadas en 1928, el desarrollo del relato se ve afectado por la elaboración constante de imágenes metafóricas, de una prosa poética que desdibuja a sus referentes, la escritura de Juan Emar se dirige justo al extremo opuesto, es decir, a una construcción precisa de la realidad en la que sus elementos son deformados a través de una mirada hiperbólica. Mientras varios narradores vanguardistas alcanzaron la irrealidad a través del lirismo y el ensimismamiento discursivo, Emar lo hizo observando a detalle el afuera extraliterario, no para representar fielmente la realidad visible, más bien por su interés en los mundos invisibles a los que, tal como informa desde sus diarios de juventud, accedía mediante la escritura.

Otro de los elementos que distingue a la estética emariana de la vanguardista, está asociado con la postura que se asume ante la realidad, ya que la tendencia generalizada entre los narradores de la vanguardia latinoamericana consistió en rechazarla, hasta donde fuera posible, como referente de los universos literarios. Al respecto, Yanna Hadatty, en *Autofagia y narración....* (2003), señala que “el tipo de relato predominante en la narrativa de vanguardia es el llamado metafictivo (o meta-ficticio), es decir, una narración que habla de otra narración” (50), postura que genera discursos herméticos y autotélicos en los que la realidad funge sólo como un soporte interpretativo. Es cierto que la escritura emariana está marcada por dicha

tendencia metaliteraria, sin embargo en muchas ocasiones queda al margen debido al interés, casi morboso, de los autores ficticios hacia la realidad. Por tanto, además del acontecimiento literario, en las novelas y cuentos emarianos se articula, de manera obsesiva, un punto de vista anclado en el mundo real, pero no con la postura del narrador balzaciano que cumple a cabalidad el contrato mimético, sino por medio de una mirada altamente deformante. Mientras que en la mayoría de relatos vanguardistas hay una ruptura de la representación mimética que se logra, principalmente, por el ensimismamiento de la escritura, en la obra emariana dicha crisis se lleva a cabo no rechazando sino hipertrofiando la realidad.

Al respecto, Roberto Merino, en la presentación de *Un año* (1996), menciona que a Emar “Aparentemente, no le interesaba mucho la realidad como podría entenderla un realista. Tampoco le interesaba la literatura como podría entenderla un estilista (ni siquiera un creacionista, como su amigo Huidobro, que alguna vez dijo que escribía «con las patas»)” (10); quizá lo que más le interesaba era la cabalidad y funcionalidad con que el mundo se presenta, cualidades que siempre buscó imitar en su escritura, de ahí que esté llena de disparatadas teorías e irreales justificaciones. Por otro lado, en la prosa del chileno, a diferencia de otros autores vanguardistas, la noción de “lo real” no se presenta como categoría opuesta a la ficción, sino como el resultado de haber construido un mundo posible mediante la escritura. En este sentido, cabe mencionar que desde sus tres primeras novelas hasta la obra monumental, el discurso emariano alimenta un reto permanente que consiste en ver hasta qué punto se puede enrarecer y ridiculizar los componentes de la realidad. Entonces queda claro que Juan Emar no da la espalda al mundo para concentrarse exclusivamente en el acontecimiento literario y con ello romper el pacto mimético, más bien lo desmantela por medio del exceso. Este mecanismo hiperbólico, aunado a los procedimientos metaliterarios que también

aparecen de manera constante, permite que la obra emariana integre elementos de raigambre vanguardista, como el humorismo, la dispersión de la trama y la fragmentariedad, con formas discursivas cuyo acabado evoca, paradójicamente, al realismo decimonónico.

Desde una mirada cuantitativa, resulta muy claro que las afinidades entre el paradigma estético de las vanguardias latinoamericanas y la narrativa emariana son más que los puntos de quiebre. Sin embargo, también es cierto que a partir de éstos, particularmente de la postura que asumen los autores ficticios ante el mundo extraliterario, misma que da pie al fenómeno aquí denominado realismo delirante, se articula el sui géneris estilo del autor. Si aunado al número de coincidencias entre la narrativa de Emar y las vanguardias se piensa que él fue el principal promotor chileno de las mismas, resulta todavía más sorprendente y paradójico el hecho de que su nombre no aparezca en la mayoría de estudios y antologías sobre la narrativa latinoamericana de aquel periodo, fenómeno que abre la discusión acerca de los criterios selectivos, valorativos e interpretativos en los que se basa gran parte de la crítica para delimitar el canon vanguardista. Al respecto, cabe mencionar que particularmente en *Miltín...*, Emar lanzó encarnizados ataques contra el crítico Alone al poner en tela de juicio, precisamente, las categorías que tanto él como sus adeptos emplearon para definir los estilos y generaciones literarias a inicios del siglo XX. Desde esta perspectiva, queda claro que todo encasillamiento definitivo del arte o la literatura fue rechazo por Emar, un escritor que aprendió muy bien de la vanguardia a conjuntar lo heterogéneo y desafiar lo establecido, de ahí que en su obra puedan advertirse las influencias más eclécticas que van de Lautreamónt hasta Krishnamurti, pasando por Flaubert, Poe, Baudelaire, Bretón y Cocteau.

Al revisar las afinidades y rupturas entre la narrativa de Juan Emar y la estética de los -ismos se observa que, por una razón o por otra, su obra permanece en gran medida ausente o al margen de casi todos los panoramas críticos sobre la vanguardia latinoamericana. Quizá se deba a la beligerancia de sus críticas, a la extrañeza de sus estructuras discursivas, a su aislamiento del campo cultural o a su peculiar interés por la realidad, rasgos que, como se ha visto, lo separan del resto de los narradores vanguardistas. Si se piensa que mediados de los años veinte Pablo Neruda había dado a conocer *Residencia en la Tierra* y a finales Vicente Huidobro su reescritura de *Mío Cid Campeador*, queda claro que el estilo vanguardista era conocido en Chile cuando Emar publica sus primeras novelas. Este aspecto redobla la incertidumbre sobre los factores que en ese momento generaron la nula recepción de su obra y, años más tarde, su falta de inclusión por la crítica contemporánea en las constelaciones narrativas de la vanguardia. Al profundizar en el tema, las tensiones irresueltas entre este autor y el vanguardismo se multiplican, aspecto que responde más a su rotunda oposición ante todo lo establecido que a una falta de correspondencia entre su estilo narrativo y los movimientos vanguardistas. Pero más allá de precisiones estéticas y temporales, lo cierto es que Juan Emar creó una escritura con un acentuado rupturismo que se sobrepone y desafía, desde su época hasta hoy, a las corrientes y conceptos establecidos por la crítica literaria a partir de la generalidad.

Capítulo II

**El triunfo del disparate sobre la razón:
la presencia de lo absurdo en la escritura emariana**

2.1. CONSIDERACIONES ELEMENTALES SOBRE EL ABSURDO EN LA LITERATURA

En 1853, Herman Melville publica *Bartleby, el escribiente*, obra en la que narra la historia de un pulcro y lacónico amanuense que es contratado como copista en Wall Street por un atareado abogado. Aunque el aspecto y el silencio de Bartleby inspiran cierta confianza al abogado, rápidamente queda estupefacto cuando se percató de que hizo una pésima elección: “le dije lo que debía hacer, esto es, examinar un breve escrito conmigo. Imaginen mi sorpresa, mi consternación, cuando, sin moverse de su lugar, Bartleby, con una voz singularmente suave y firme, replicó: —Preferiría no hacerlo.” (35). De entrada el abogado piensa que puede tratarse de un malentendido, sin embargo, el cínico y amable escribiente no completa su negativa con justificación alguna, y lo que resulta aún peor, continúa respondiendo así a todo lo que se le pide en los días siguientes. La contradicción es desbordante cuando el abogado, después de exponer su desconcierto ante tan inexplicable pereza, asegura que “Mientras tanto, Bartleby continuaba en su ermita, ajeno a todo lo que no fuera su trabajo.” (40). El personaje parece absorto en sus labores, pero ya se sabe que prefiere no hacer lo que se le pide, paradójica actitud en la que se basó Melville para desarrollar esta obra precursora de la literatura del absurdo y, quizá, la primera alegoría narrativa de la desolación y el sinsentido que muchas veces agobian al hombre moderno. Al respecto, es preciso señalar que la postura de Bartleby expresa de manera refinada pero contundente, su deseo de no seguir órdenes, de dejar de funcionar como uno de los engranajes de un sistema que pretende absorberlo. Con este pasivo gesto, Bartleby se convierte en el personaje arquetípico de la narrativa existencialista y de la literatura del absurdo, prefigurando temas y motivos que, algunos años después y del otro lado del Atlántico, Franz Kafka desarrollaría en sus relatos.

Otro germen de este tipo de literatura, en la que el sinsentido y sus implicaciones existenciales son las principales rutas de sentido, se halla en la desoladora y asombrosa obra de Franz Kafka, particularmente en *La metamorfosis* (1915), novela continuadora de esa exploración del absurdo existencialista que había iniciado con *Bartleby*.... Lo realmente insólito del relato kafkiano no es tanto la transformación del protagonista en insecto, sino su actitud ante fenómeno tan inexplicable. Una vez que Gregorio Samsa se percata de que, en lugar de brazos y piernas, tiene varias inquietas y frágiles patas, además de un duro caparazón que sustituye su espalda, la primera preocupación que lo asalta es que llegará tarde a un viaje de trabajo: “Bueno; pero, por ahora, lo que tengo que hacer es levantarme, que el tren sale a las cinco.” (11). Sin embargo, eran ya las seis y media y, extraordinariamente, Gregorio seguía, sin justificación valedera, en la cama. Para explicar a su jefe este inusual retraso, al personaje se le ocurre echar mano de una excusa común: la enfermedad. Sin embargo,

Vendría el gerente con el médico de Montepío. Se desharía en reproches, delante de los padres, respecto a la holgazanería de Gregorio, y refutaría cualquier objeción con el dictamen del doctor, para quien todos los hombres están siempre sanos y sólo padecen de horror al trabajo. Y la verdad es que, en este caso, su diagnóstico no había sido del todo infundado. Salvo cierta somnolencia, fuera de lugar después de tan prolongado sueño, Gregorio se sentía francamente bien, además de muy hambriento. (11-12).

Si por absurdo se entiende todo aquello que contraviene a la razón, a la lógica que estructura y pone en marcha al mundo, la situación de Gregorio es doblemente absurda, pues, por un lado, su mutación en insecto choca con cualquier posibilidad de transformación que pueda sufrir el ser humano —hecho que, sin lugar a dudas, muestra lo ilógico del planteamiento kafkiano—; mientras que por otro, la aberrante metamorfosis del protagonista no lo sustrae de la alienación en la que se encuentra, es decir, su realidad cotidiana. Tan irracional la imaginación de Kafka como la vida enajenada del hombre moderno, ya que en ambas, tarde o temprano, suele irrumpir el

sinsentido y lo automático de la existencia, principales flancos de ataque y reflexión del absurdismo filosófico y literario.

Para rastrear los orígenes de este pensamiento estético que antepone la incoherencia a la lógica y lo insólito a lo común, es necesario remontarse al surgimiento del irracionalismo, término que si bien no designa una corriente filosófica propiamente dicha, representa un momento clave en la historia de las ideas, debido a que supone el destronamiento de la razón, principal mecanismo que hasta finales del siglo XIX se empleaba para representar e interpretar la experiencia que el ser humano tenía de la realidad. Al respecto, Manuel Suances y Alicia Villar, en su estudio *El irracionalismo, vol. I...* (2004), mencionan que dicho punto de quiebre puede advertirse, de diversas formas, en el pensamiento de varios filósofos europeos del siglo XX, ya que: “Para los irracionistas la razón no constituye la instancia suprema del hombre, sino que existe una realidad superior: la fe en el caso de Kierkegaard, la voluntad en el caso de Schopenhauer o la vida en el caso de Nietzsche. También para Unamuno lo realmente real era irracional, pues la suprema preocupación, el problema de la pervivencia, lo que será cada uno después de la muerte, no podía ser racional, sino afectivo.” (19-20). Sin embargo, el principal obstáculo que enfrentaron estos filósofos consistió en la infranqueable paradoja que supone dismantelar la razón por medio de la palabra, debido a que las definiciones y los modelos de pensamiento son elementos que emanan de ésta y sólo pueden llegar a los límites de lo racional, nunca superarlo del todo. Según Suances y Villar:

cualquier intento de definir lo irracional, aboca a graves dificultades. Los conceptos y las categorías son en sí estructuras racionales, de ahí que sea más fácil mostrar la existencia de lo irracional que determinar con exactitud su concepto. Lo irracional, tomado en su acepción absoluta, excluiría no solamente la cognoscibilidad, sino también la pensabilidad, [...] lo absolutamente irracional tendría que ser absolutamente ajeno a la conciencia. (14).

Para remediar esta dificultad, los filósofos irracionistas hallaron en lo contradictorio, en la paradoja, una situación que permitía la emergencia de un conocimiento tan válido,

e incluso más agudo, que el aprehensible por medio de la lógica, debido a que los sentimientos, las pasiones y la imaginación, además de ser ingredientes imprescindibles en el pensar y hacer humanos, no podían reducirse al silogismo, a la comprensión objetiva y dialéctica, pues de lo contrario se agotaría la subjetividad implícita en cada sujeto y su visión de mundo. Por tanto, el irracionalismo representa la apertura de la filosofía a problemas y cuestiones que, hasta principios del siglo XX, habían sido desterrados al espacio de lo imposible o, en su defecto, sólo podían tener lugar en el más disparatado artificio¹⁸. En este sentido, no sorprende que dicha ruta de pensamiento tuviera especial resonancia en la literatura y las artes, manifestaciones que, para entonces, también se habían distanciado de la realidad y la causalidad.

Además de Melville y Kafka, Jean-Paul Sartre y Albert Camus fueron autores que exploraron a profundidad el absurdo, entendido no sólo como un estilo que al ser contrario a la racionalidad permite el desarrollo de historias disparatadas, sino como una situación que pone de manifiesto, en primer lugar, el carácter utilitario de la razón, y en segundo, lo vacío y fortuito de la existencia. Así, las reflexiones iniciadas por los filósofos irracionistas hallaron un terreno fértil en la obra de estos escritores que, desde diversos momentos, estilos y latitudes, hicieron de lo deliberadamente incongruente su mayor interés. Según Manuel Suances y Alicia Villar, en *El irracionalismo, vol. II...* (2004), “Los pensadores del absurdo se encuadran en el marco del irracionalismo metafísico y reconocen el sinsentido de la realidad, el contraste entre el deseo de racionalidad humano y el silencio irrazonable del mundo (A. Camus), el

¹⁸Sirva como ejemplo la alusión a *El asno de oro* (s. II d. C.), *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1564) y *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), para percatarse de que los planteamientos irracionales o absurdos eran ya un elemento conocido en el clasicismo grecolatino, la literatura medieval y la renacentista. Sin embargo, los diversos fragmentos absurdos que hay en las obras de Apuleyo, Rabelais y Cervantes, si bien dismantelan la realidad, permanecen al nivel de lo insólito, lo fantástico o lo maravilloso, rasgos muy socorridos en la literatura antigua. Es durante el paso del siglo XIX al XX, surgimiento y auge del irracionalismo, cuando el absurdo se presenta cabalmente no sólo como una permisión literaria, sino como un procedimiento que permite la reflexión y representación de diversos conflictos existencialistas, a menudo valiéndose del humor como arma crítica de esa realidad “perentoria” que limita las experiencias humanas.

carácter extravagante y arbitrario que encierran las rutinas de nuestra vida y de nuestras organizaciones (Kafka) o la experiencia de ausencia de fundamento que lleva a sentir unas incontenibles náuseas (Sartre).” (165). Para Suances y Villar, los tres pensadores del absurdo consolidaron una estética en la que el entramado lógico, la ejemplaridad de los personajes e incluso el ideal de belleza al que se dirigía la obra de arte tradicional, fueron sustituidos por el sinsentido existencial, por una marcada tendencia al hastío y la desolación de los antihéroes, comunicando con ello una crisis global de las instituciones, ya sociales, ya estéticas, sobre las que se erigía la realidad¹⁹.

Hasta ahora ha quedado claro que lo absurdo consiste en el quiebre de las estructuras establecidas por la racionalidad, mas dicho procedimiento cuenta con un *modus operandi* específico que consiste en el contraste, en la comparación. Podría decirse que el absurdo nace de una metáfora improcedente, porque, a diferencia del vínculo simbólico que una construcción metafórica establece entre dos elementos, en éste no hay correspondencia alguna, ni simbólica, ni real, entre las situaciones o los términos equiparados. Así es como la literatura y el arte adoptan el establecimiento de relaciones insólitas, de asociaciones libres, de vínculos que permanecían ocultos por carecer de significado racional. Tras la caída de la lógica como único sentido posible, el discurso literario admite en su seno un sinnúmero de interpretaciones y, con ello, se enriquece. Entonces, una posible, tal vez única, ley del absurdismo consiste en que cuanto más difusa sea la concordancia entre el personaje y su escenario, entre la acción y la reacción, entre el espacio y el tiempo, más notoria será la presencia de lo absurdo.

¹⁹ En este punto, es preciso señalar que las obras de los pensadores del absurdo, particularmente *El mito de Sísifo* de Camus y *La náusea* de Sartre, resultan bastante cercanas a la época en que Juan Emar dio a conocer *Diez*. Al poner de relieve esta colindancia para nada se sugiere que existió una influencia directa de Camus y Sartre sobre el estilo de Emar; antes bien, se busca enfatizar las coincidencias e intercambios respecto al tipo planteamientos filosóficos y literarios que, por aquella época, había entre el campo cultural europeo y el latinoamericano.

Al respecto, Suances y Villar ofrecen algunos ejemplos que enfatizan el hecho de que la equiparación constituye el principal mecanismo del disparate:

lo absurdo como noción significa “lo imposible” o lo “contradictorio”. Por ejemplo, cuando acuso a un inocente de un crimen monstruoso. Otra utilización del término absurdo es la que se refiere a una desproporción entre la intención y la realidad que se espera; por ejemplo, si veo que un hombre se enfrenta con un cuchillo a un grupo armado de metralletas. En todos los casos que podamos referir, lo absurdo es tanto más acusado cuanto más grande sea la diferencia entre los términos que comparo. Por tanto, lo absurdo siempre nace al comparar un estado de hecho y una cierta realidad, una acción en el mundo que la supera, es decir nace de la confrontación. No está en el hombre ni en el mundo tomados aisladamente sino en su comparación y confrontación, sin ella no nace ni la noción de absurdo ni el sentimiento de absurdo. (189).

Aquí se advierte que lo absurdo debe ser entendido como una consecuencia, como resultado de una operación—para la lógica desacertada, para la filosofía y la estética reveladora—, que evidencia los puntos de quiebre tanto del razonamiento causal como de la realidad establecida, mostrando un panorama en el que las percepciones individuales, el subjetivismo y cualquier producto de la imaginación pueden ser medios propicios para alcanzar un conocimiento relativo al ser humano, a sus experiencias sensibles y a la lectura que éste hace de su existencia. Dicho afán de cuestionamiento que trae consigo el absurdo, responde al existencialismo filosófico y literario que posibilita su desarrollo, pues detrás de la risa que provoca la incoherencia y del asombro ante lo extraordinario es posible inferir un sinnúmero de interrogantes relativas a la condición humana, la libertad de pensamiento y al significado de la vida.

A través de un diario escrito por Antoine Roquentin llegan al lector las reflexiones sobre el absurdo que Jean-Paul Sartre desarrolló en una de sus obras paradigmáticas: *La náusea* (1938). Dicha novela, además de describir con amplitud y precisión el sinsentido existencial a un nivel abstracto, filosófico, también permite experimentar junto con el protagonista la vacuidad de lo cotidiano, la futilidad con que transcurre el tiempo y casi nadie parece notarlo; ese sentimiento nauseabundo de que nada tiene sentido, de que la vida es circunstancial y el hastío termina por devorarlo todo. Instalado en Bouville con la finalidad de hacer una investigación histórica sobre el

Marqués de Rollebon —misma que no culminará por falta de interés—, Roquentin pasa sus días entre la biblioteca, un restaurante y su habitación. Mas dicha rutina se ve interferida por un exacerbado sentimiento de repugnancia que no distingue entre lo ordinario y lo profundo: “La Náusea no me ha abandonado y no creo que me abandone tan pronto; pero ya no la soporto, ya no es una enfermedad ni un acceso pasajero: soy yo.” (161). Instantes después, el personaje se siente sumamente confundido respecto a su ser y hacer en el mundo, e incluso en relación con todo lo que le rodea, experimentando una profunda crisis que lo llevará a la revelación total sobre lo absurdo de la vida:

Y sin formular nada claramente, comprendía que había encontrado la clave de la Existencia, la clave de mis Náuseas, de mi propia vida. En realidad, todo lo que pude comprender después se reduce a este absurdo fundamental. Absurdo: una palabra más, me debato con palabras; allí llegué a tocar la cosa. Pero quisiera fijar aquí el carácter absoluto de este absurdo. Un gesto, un acontecimiento en el pequeño mundo coloreado de los hombres nunca es absurdo sino relativamente: con respecto a las circunstancias que lo acompañan. Los discursos de un loco, por ejemplo, son absurdos con respecto a la situación en que se encuentra, pero no con respecto a su delirio. Pero yo, hace un rato, tuve la experiencia de lo absoluto: lo absoluto o lo absurdo. (164).

De nueva cuenta el sinsentido se muestra como una situación que, para consolidarse, depende de la divergencia entre los elementos relacionados en un contexto específico. Las palabras del loco sólo son insensatas en el mundo de los cuerdos. La experiencia de Roquentin muestra que el sentimiento de lo absurdo, lejos de ser una propiedad intrínseca al mundo, es una percepción completamente subjetiva y circunstancial, de ahí que el personaje afirme que el carácter absoluto, último, de la incoherencia consiste en su relatividad. En el caso de este antihéroe, el absurdo es absoluto, salpica todo lo que le rodea, y no puede ser de otra forma pues salta de su interior, de la náusea que siente al percatarse de que la existencia es contingente y su fin requiere de otro acontecimiento impredecible, azaroso: la muerte. Pero a diferencia de Gregorio Samsa, el sentimiento de incoherencia que asalta a Roquentin no tiene que ver con la inversión del orden establecido, al contrario, el personaje se perturba al percatarse de que la vida es

monótona, intrascendente y su sentido se diluye, poco a poco, en el devenir de lo cotidiano.

Pese a que en el ensayo filosófico *El mito de Sísifo* (1942) Albert Camus expone una serie de reflexiones encaminadas a explicar la naturaleza de lo absurdo²⁰, él mismo sabe que dicha noción es muy escurridiza, de ahí que afirme: “No se trata de una definición, se trata de una enumeración de los sentimientos que pueden entrañar lo absurdo.” (29). Uno de ellos, quizá el más generalizado, consiste en el ideal de progreso que rige gran parte de los actos y las decisiones del individuo, debido a que con frecuencia la satisfacción, el bienestar y la felicidad aparecen como futuras gratificaciones que se alcanzarán siempre y cuando se actúe premeditadamente, cumpliendo con el objetivo que cada quien ha dado a su vida. Sin embargo, el porvenir sólo cuenta con la muerte como única certeza que anula cualquier expectativa, cualquier deseo o interés del ser humano, hecho que pone al descubierto lo absurdo de la existencia porque, según Camus, “Después de lo absurdo, todo se derrumba. [...] Pensar en el mañana, fijarse una meta, tener preferencias, todo eso supone creer en la libertad,

²⁰ En este punto, es preciso mencionar que el pensamiento absurdista de Camus también se desarrolla en su novela *El extranjero* (1942) y en la pieza teatral *El malentendido* (1944), conformando lo que Herbert R. Lottman, en su ya clásica biografía *Albert Camus* (1979), denomina “tríptico absurdo”. En el caso de la novela, Meursault, el protagonista, puede ser visto como otro antihéroe paradigmático del absurdo, ya que, además de mostrarse indolente ante el ataúd que resguarda el cuerpo de su madre, manifiesta una visión de la realidad muy incoherente: “Tuve entonces deseos de fumar. Pero dudé porque no sabía si podía hacerlo delante de mamá. Reflexioné; la cosa no tenía importancia. Ofrecí un cigarrillo al conserje y fumamos.” (15). Más adelante, sin razón aparente, asesinará a un árabe y su actitud de indiferencia permanecerá incólume ante el interrogatorio de un oficial: “Me preguntó con el mismo aire un poco cansino si lamentaba mi acto. Reflexioné y dije que, más que una auténtica pena, lo que sentía era cierto aburrimiento. Tuve la impresión de que no me comprendía.” (74). Aunque *El malentendido* cuenta con un argumento por demás absurdo —Jan, el protagonista, es asesinado por su madre y su hermana Martha, debido a que ninguna se percata de que él es su familiar—, quizá sea en la pieza *Calígula*, también de 1944, donde se manifiesta con mayor fuerza la presencia de lo absurdo, lo irracional, como disparador de las acciones o elemento articulador de una visión de mundo. Prueba de ello es uno de los mandatos que dicho emperador romano establece al principio de la obra, siguiendo la lógica de que el dinero es más importante que la vida, postura que remite al ambicioso rey Ubú, personaje de Jarry que seguramente sirvió de inspiración para Camus, quien en *Calígula* escribe: “Todos los patricios, todas las personas del Imperio que dispongan de cierta fortuna —pequeña o grande, es exactamente lo mismo— están obligados a desheredar a sus hijos y testar de inmediato a favor del Estado.[...] Conforme a nuestras necesidades, haremos morir a esos personajes siguiendo el orden de una lista establecida arbitrariamente. Llegado el momento podremos modificar ese orden, siempre arbitrariamente. Y heredaremos.” (69).

aun cuando a veces se asegure que no se abriga esa creencia. Pero en ese momento sé perfectamente que no existe esa libertad superior, esa libertad de existir que es la única que puede fundamentar una verdad. La muerte está ahí como única realidad.” (77). Nadie puede escapar, lo absurdo es consustancial a la existencia; se pierde el tiempo al planearla demasiado, aunque también “carece” de propósito si se opta por el *carpe diem*. Pero es necesario insistir en que la absurdidad no se encuentra ni en el hombre ni en el mundo, nace de su contacto, de la insatisfacción y el sinsentido que el primero experimenta durante su tránsito por el segundo.

Otro de los aspectos imprescindibles del absurdo consiste en la gratuidad; aquello que simplemente es o está, que sucede sin justificación o motivo aparente, rompiendo así la ley de causa y efecto que pretende otorgar un significado a todos los elementos de la realidad. Este carácter accidental, azaroso, encuentra una de sus realizaciones más cabales en el quehacer estético, ya que el arte, al contener sus propias leyes, distintas a las que hay en el mundo, permite el desarrollo de discursos aparentemente fortuitos y de razonamientos absurdos, una forma de pensar propuesta por Camus en la que sólo debe respetarse la rebeldía, la pasión y la libertad, es decir, los preceptos del absurdismo. Al respecto, dicho autor afirma que: “Puedo hacer una obra absurda, elegir una actitud creadora en vez de otra. Pero, para seguir siendo tal, una actitud absurda debe tener conciencia de su gratuidad. Y lo mismo la obra. Si en ella no se respetan los mandamientos de lo absurdo, si no se ilustra el divorcio y la rebelión, no es gratuita, consagra las ilusiones y suscita esperanza.” (130). Al igual que el pensamiento de los filósofos irracionalistas, las propuestas de Camus tienden a la aporía, debido a que toda obra de arte, sin importar la estética o el momento histórico al que pertenezca, cuenta con una intención específica —aunque ésta bien pueda consistir en ocultarla—, pues el artista siempre busca estimular la imaginación del receptor,

provocarlo positiva o negativamente. Por otro lado, en estricto sentido, cualquier intervención del pensamiento racional, del discurso inteligible, anula el absurdo; sin embargo, Camus observa en la paradoja una alternativa que permite al artista comunicarlo:

Para que sea posible una obra absurda es preciso que el pensamiento esté mezclado en ella en su forma más lúcida. Mas es preciso al mismo tiempo que no aparezca en ella sino como la inteligencia ordenadora. Esta paradoja se explica con arreglo a lo absurdo. La obra de arte nace del renunciamiento de la inteligencia a razonar lo concreto. Marca el triunfo de lo carnal. Lo que la provoca es el pensamiento lúcido, pero en ese mismo acto se niega. No cederá a la tentación de añadir a lo descrito un sentido más profundo cuya ilegitimidad conoce. [...] La obra exige un artista consciente de sus límites y un arte en el cual lo concreto no signifique nada más que lo concreto. (125-126).

Podría decirse que, dentro de la obra absurdista, el pensamiento aporético que plantea Camus casi funciona por ausencia, debido a que únicamente opera como una fuerza motriz, andamio discursivo o categoría estructural que hace de la obra algo descifrable, pero que no determina el sentido de la misma. Desde esta perspectiva, la razón no cuenta con un papel central porque, para el autor, lo sensible debe sobreponerse a lo cognoscible, se trate de la realidad o el artificio, dando origen a ese pensamiento lúcido, asumido como aquel que está libre, indeterminado y cuya única función, si es que puede adjudicársele alguna, consiste en su propio devenir. Sólo así es posible que un ejercicio racional, en este caso la escritura literaria, tienda a fracturar la lógica, demostrando que ésta, en palabras de Camus, “Es un instrumento del pensamiento y no el pensamiento mismo.” (66). Por tanto, todo intento de establecer contacto con este tipo de obras a través de la explicación racional derivará en el más rotundo fracaso, ya que “La obra absurda ilustra la renuncia del pensamiento a sus prestigios y su resignación a no ser sino inteligencia que pone en marcha las apariencias y cubre con imágenes lo que carece de razón. Si el mundo fuese claro, no existiría el arte.” (127). Entonces, la estética del absurdo es una provocación al entendimiento, un desafío por desarrollar una lectura sustentada en la gratuidad y en la sinrazón que, con mucha frecuencia, se conjugan con el placer.

Es cierto que ninguna de las obras escritas por los pensadores del absurdo provoca risa en el lector, sin embargo, el humorismo es un rasgo íntimamente relacionado con la desarticulación del lenguaje y de la realidad que hay en la literatura absurdista. Eduardo Stilman, en la introducción a la antología *El humor absurdo...* (1967), considera que el chiste y la risa permiten hacer comprensible lo incoherente, porque “Lo absurdo es una irreverencia del cosmos a nuestras convenciones (que son, con frecuencia, nuestras ilusiones); es lo irrazonable, lo arbitrario, un engendro capaz de irritar la cordura mejor asentada. Al trasladar esa arbitrariedad a un nivel racional, el humorismo la vuelve intelectualmente accesible; la obliga a aceptar nuestras leyes del juego.” (11). La razón y el sinsentido se concilian a través de una broma que el arte y la literatura hacen al mundo, permitiendo que el receptor acceda y, paradójicamente, comprenda la incoherencia de la realidad y de sus instituciones. Entonces, cuando la literatura del absurdo mueve a risa, ésta se transforma en una herramienta de conocimiento, ya que, siguiendo la propuesta de Stilman, “el absurdo humorístico lanza a la acción todas nuestras defensas mentales y conjura una lógica más aguda, una sensatez verdadera, capaces de percibir la coherencia sutil del disparate y la milagrosa poesía de lo insensato.” (11). Al revertir el orden impuesto por el pensamiento racionalista emergen nuevos significados, nuevas formas de reflexionar e interpretar la realidad, por tanto, más que toparse de lleno con lo ilógico, en el absurdo el receptor encuentra un razonamiento paralelo a las limitaciones que cortan el vuelo de lo imaginario, que reducen el mundo y sus fenómenos a explicaciones deductivas; en otras palabras, tiene lugar el despertar de su conciencia humorística.

Tal vez el teatro sea una de las manifestaciones que mejor y más tempranamente ejemplifican la presencia del absurdo en el pensamiento moderno, ya que, a diferencia de las extensas disquisiciones filosóficas, del vacío existencial y de la realidad que

lacera a los antihéroes de las novelas existencialistas, en el texto dramático el efecto de absurdo se logra mediante lo antiolemne, la reducción del mundo real a escasos e inconexos elementos, el detrimento de la tensión dramática y la inexistencia de un significado global de las obras. Justo esto sucede en la pieza fundacional del teatro del absurdo: *Ubú rey* (1896)²¹, farsa en la que Alfred Jarry realiza una crítica mordaz contra la sed insaciable de poder, la violencia y la ambición desmedida que imperan en la edad moderna. A pesar de que se esperaría que este tema tuviera una correlación directa con la realidad, en la obra de Jarry ésta sólo aparece como un referente difuso, como una serie de huellas que se reconocen aunque, conforme avanza el drama, se van haciendo cada vez más borrosas hasta configurar un mundo lejano del nuestro. Ubú es un capitán del ejército Polaco que decide asesinar al rey Venceslao para ocupar el trono, homicidio que es incentivado por su esposa, quien le dice: “En tu lugar, me ocuparía de instalar ese culo sobre un trono. Tus riquezas aumentarían indefinidamente, podrías comer botagueña a menudo y pasear en carroza por las calles.” (106).

Tras el derrocamiento, el reinado de Ubú se caracteriza por ser absurdamente injusto: incrementa los impuestos, desata la violencia, se apodera de las pertenencias de todos, castiga sin motivo a pobres y poderosos haciendo de la sinrazón su única ley: “Adelante con los nobles. Como nunca me cansaré de enriquecerme, los haré ejecutar a todos y me quedaré con los bienes vacantes. Venga, todos los nobles a la trampa. [...] ¡Más aprisa, más aprisa! Tengo ganas de legislar.” (130). Los súbditos están aterrados y

²¹ Aunque es cierto que en la tradición dramática el término “absurdo” está inevitablemente ligado a figuras como Eugène Ionesco, Arthur Adamov y Samuel Beckett, considerados por Martin Esslin, en su obra *El teatro del absurdo* (1961), los principales exponentes del género, cabe recordar que Esslin se basó en los ensayos filosóficos de Camus para delimitar las características de este tipo de obras. Por otro lado, un claro antecedente de la estética que tales dramaturgos desarrollaron en sus piezas se encuentra en *Ubú rey* obra que, desde un punto de vista cronológico, inaugura la estética de lo que posteriormente se denominó “teatro del absurdo”. En este punto, es preciso aclarar que aquí no se considera dicha corriente debido a que rebasa por mucho el marco temporal en el que se sitúan las publicaciones de Juan Emar. También cabe señalar que el sinsentido, visto como una categoría estética y filosófica, llega a un momento cumbre con las novelas de Kafka, Camus y Sartre, textos más cercanos a la época y al tipo de planteamientos que Emar desarrolla en su escritura.

le hacen saber sus errores, como el capitán Bodura, quien advierte: “Cuidado, Padre Ubú. Sois rey desde hace sólo cinco días. Y el número de crímenes que habéis cometido bastaría para condenar a todos los santos del paraíso. La sangre del rey y de los nobles está clamando venganza. Sus gritos acabarán por ser escuchados” (136). Ubú ignora todo menos su creciente deseo de acumular riqueza y poder, así que sigue cometiendo crímenes y torturando a sus prisioneros: “Torsión de nariz, arrancadura de cabellos, introducción de palitroque en las onejas²², extracción del cerebro por los talones, laceración del trasero, supresión parcial o incluso total de la médula espinal [...], sin olvidar la apertura de la vejiga natatoria y, finalmente, versión renovada de la decapitación de san Juan Bautista” (165). Afortunadamente, Bugrelao, hijo del antiguo rey, regresa a Polinia secundado por el ejército ruso para recuperar la corona. Ante esta situación, el rey Ubú deja Polonia bajo el mando de su mujer para enfrentar a sus adversarios; sin embargo, tras ser derrotado, se reencuentra con ella y logran escapar de aquel lugar que ha sido devastado por su absurda y desmedida ambición.

Esta obra constituye un ejercicio creativo en el que Jarry transgrede deliberada y ampliamente tanto el género dramático como la significación convencional del lenguaje, puesta en crisis que, si se piensa en la historia del caricaturesco y demente rey, tiene la finalidad de llamar la atención sobre lo absurdo de las instituciones políticas y del materialismo exacerbado que padece el sujeto moderno. Sin embargo, como el mismo autor señaló en su discurso previo al estreno de la obra, “quedan ustedes en libertad de ver en el señor Ubú, bien las múltiples alusiones que les vengan en gana, o bien un simple fantoche, la deformación por un colegial de uno de sus profesores, que representaba para él todo lo grotesco que en el mundo exista.” (89-90). Se trate de una

²² En la edición citada, Lola Bermúdez acota que: “Sobre la deformación de «orejas» por «onejas», el Padre Ubú en el *Alamach Illustré du Père Ubú (1901)* afirma lo siguiente: «Los torpes que quieren cambiar la ortografía no saben y yo, sí sé. Trastocan la estructura de las palabras y so pretexto de simplificación, las desfiguran. Yo las perfecciono y las embellezco a mi imagen y semejanza.»” (133).

interpretación u otra, es innegable que en la historia de *Ubú el absurdo*, además de ser la categoría estética que predomina en el texto, a nivel de la intriga se postula como única justificación de las ridículas decisiones del tirano, quien está más gobernado por la demencia que por la razón. En cuanto al humor como principal vehículo crítico en la obra de Jarry, es preciso mencionar que el hecho de que *Ubú rey* sea una reescritura paródica del drama shakespeariano *Macbeth* (1606) evidencia la importancia de la risa como herramienta para revertir toda concepción suntuosa o tradicional ya sea del arte, del lenguaje o de la realidad. Con esta breve, compleja y estafalaria pieza Alfred Jarry se convirtió en ídolo de vanguardistas y enemigo de tradicionalistas, pues en ella se prefigura toda una serie de innovaciones en cuanto a la idea del acontecimiento dramático que, algunas décadas más tarde y a través del género programático, desarrollaría otro dramaturgo francés: Antonin Artaud.

La noción de absurdo que Jarry introduce en la escena es llevada hasta sus últimas consecuencias a través de la reflexión que Artaud expone en *El teatro y su doble*, obra publicada en París durante 1938 —mismo año en que apareció *La náusea*— y que incluye dos manifiestos esenciales para comprender la estética de la crueldad. Desde la perspectiva de Artaud, el teatro, al igual que los antiguos rituales y las danzas primitivas, debía generar un estado de extrañamiento o abstracción en todos los involucrados, dando origen a un contenido metafísico que desmantela el logocentrismo y el psicologismo del drama convencional. En “Teatro de la crueldad. Primer Manifiesto”, Artaud expone la urgente necesidad, para el género dramático, “de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos. Pero nada de esto servirá si detrás de ese esfuerzo no hay una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas.” (102). Ya no se trata

de imitar el mundo y ponerlo en crisis a través del absurdo, como sucede en el caso de Jarry, sino de apartar, en la medida de lo posible, toda interpretación racional y hacer del absurdo metafísico una técnica dramática. En este punto, es preciso mencionar que la influencia de las vanguardias en la concepción teatral de Artaud se observa tanto en la selección del género programático como en las numerosas referencias a un estado de onirismo surrealista. Del mismo modo, resulta fundamental acotar que gran parte de los planteamientos que identifican a Artaud como un iconoclasta fueron gestados entre 1924 y 1934, década durante la que asistía, tarde con tarde, a las tertulias en los cafés de Montparnasse, las mismas que frecuentaba Juan Emar y en las que probablemente alguna vez se cruzaron.

Otro factor muy importante dentro de la propuesta dramática de Antonin Artaud está relacionado con el contacto que tuvo, pocos años antes de publicar *El teatro y su doble*, con el peyote y las comunidades tarahumaras de México. A través de dichas experiencias ritualísticas, que el autor refiere puntualmente en su obra póstuma *Viaje al país de los Tarahumaras* (1975), Artaud accedió a un tipo de conocimiento alterno al racional y gracias al cual se percató de que representar una historia no es la verdadera finalidad del género dramático, ya que, como afirma en su primer manifiesto: “Lo importante es poner la sensibilidad, por medios ciertos, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objeto de la magia y de los ritos de los que el teatro es sólo un reflejo.” (104). Entonces, en el Teatro de la Crueldad el acontecimiento dramático, al igual que la magia y los ritos, no corresponde a explicaciones lógico-causales, tampoco está determinado por la realidad visible o consensuada y no asume el lenguaje como una finalidad, sino como una herramienta que permite vislumbrar lo metafísico. Al respecto, señala Artaud en el mismo manifiesto: “No se trata de suprimir

la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños.” (106).

En las novedades teatrales planteadas por Artaud el absurdo aparece como una consecuencia inevitable de esa suspensión del sentido lógico y de la ruptura de la percepción habitual de la realidad, rasgos que alejan al acontecimiento dramático de las experiencias empíricas del espectador. Ese distanciamiento entre la obra y la realidad es otro de los rasgos que Artaud retoma de las vanguardias y sobre el que escribe en el primero de sus manifiestos: “Pero, se dirá, un teatro tan alejado de la vida, de los hechos, de las preocupaciones actuales... De la actualidad y de los acontecimientos, ¡sí! De las preocupaciones en cuanto hay en ellas una profundidad reservada a unos pocos, ¡no!” (111). Al descontextualizar la situación dramática del presente histórico y de los hechos familiares para el espectador, el Teatro de la Crueldad aspira a crear un tipo de espectáculo que revele al ser humano no la singularidad, sino la totalidad de su existencia, pues como asegura Artaud en el “Segundo Manifiesto”: “Renunciando al hombre psicológico, al carácter y a los sentimientos, el Teatro de la Crueldad se dirigirá al hombre total y no al hombre social sometido a leyes y deformado por preceptos y religiones.” (140). El proceso de abstracción de los referentes que había iniciado con las vanguardias se prolonga y salta de la obra al espectador con esta teoría de Artaud. Más que hacer referencia a un sujeto real que se abstraiga por completo para presenciar o participar en el Teatro de la Crueldad, el autor se refiere al hecho de que tal vertiente dramática trasciende las circunstancias espacio-temporales de su ejecución en busca de ese vacío esencial que exige la pureza del arte o su deshumanización.

Como se ha mostrado, el absurdo es un fenómeno sumamente complejo que se transforma a la par de las realizaciones estéticas que lo revisten. Se trate de una perspectiva humorística o existencialista, sea en su versión narrativa o dramática, el

desafío de lo establecido por la razón siempre ha sido un elemento al que tienden escritores y artistas desde finales del siglo XIX hasta las vanguardias históricas y nuestros días; sin embargo, entre una época y otra, cambia el grado de distorsión de la realidad y el objetivo que ésta persigue. Sin lugar a dudas, la incoherencia estética, empleada como medio para reflexionar sobre la condición humana, es un procedimiento muy socorrido en el arte moderno y contemporáneo, debido a que la comprensión lógica de la realidad ha dejado de ser, en estricto sentido, fuente y origen de las manifestaciones estéticas. Este cambio de paradigma permitió a los creadores dar rienda suelta a su inventiva y ofrecer a través de sus obras una posible lectura del mundo, porque como afirma Leo Kofler, en su estudio *Arte abstracto y literatura del absurdo* (1972), “Tanto en el arte abstracto como en la literatura del absurdo no se vincula estéticamente a la realidad misma, sino a la ideología de esta realidad.” (144). Pero dicha ideologización, lejos de convertir al arte en un discurso utilitario, prístino y con una finalidad fehaciente, la presenta como la más subjetiva y ambigua de las expresiones, como un espacio en el que toda idea sobre la realidad, por más extravagante o deforme que sea, tiene cabida y constituye la proyección de un mundo interior que cuenta con su propia lógica, aunque ésta sea por demás absurda.

2.2. ENTRE LA PROSA Y EL DRAMA: LA ABSURDA ESCRITURA DE JUAN EMAR

No cabe la menor duda de que el absurdo es el triunfo del disparate sobre la razón, pero existen ocasiones en las que éste se alcanza llevando al extremo el pensamiento lógico y poniendo de manifiesto con dicha operación sus inconsistencias. En cuanto al arte, es tan radical la pretensión de rechazar la realidad como la de sentir hacia ella un interés deformante, pues en ambos casos el mundo, sus leyes, su lógica, ponen en evidencia diversas aporías o puntos de quiebre. Justo de esas grietas y contradicciones surge lo absurdo, ya sea por el repudio a la realidad o, como en el caso de Juan Emar, por la observación distorsionada de la misma. A través de una escritura que dilata las acciones y de una excesiva precisión que mueve a risa, la pluma de Emar erige mundos posibles con un clima que generalmente oscila entre lo absurdo y lo grotesco²³, cuyos personajes centrales están precariamente caracterizados y sus espacios abigarrados por un sinnúmero de objetos para un ojo común imperceptibles. Tal amplificación desmedida del mundo es quizá uno de los rasgos que más emparenta a la escritura de Emar con el absurdo, ya que con frecuencia la perspectiva adoptada para elaborar el discurso cuenta con tintes hiperbólicos. Este rasgo resulta evidente en *Diez*, volumen cuyos cuentos tienden más de un lazo hacia la estética absurdista, ya sea por la presentación de anécdotas insólitas o por una perspectiva que deforma a sus referentes.

Desde su aparición, los *Diez* relatos de Emar desafiaron cualquier etiqueta, debido a que tanto el estilo como la materia de la escritura sugerían diversos puntos de contacto con las más diversas corrientes y artistas. Al respecto, Pablo Brodsky, en el “Prólogo” (2012) que hace a dicha obra, afirma que “De las numerosas reseñas que se

²³ Al tomar en cuenta el procedimiento de la hipérbole, los vínculos entre lo absurdo y lo grotesco se muestran infranqueables, debido a que ambas categorías estéticas tienen que ver, entre otros aspectos, con lo desorbitado de las formas, la tendencia a lo ridículo y la exaltación de valores considerados negativos. Por ahora sólo interesa acotar dicha relación, pues en el siguiente capítulo se reflexionará y describirá la categoría de lo grotesco, principalmente a partir de las propuestas que al respecto desarrollaron Víctor Hugo, Charles Baudelaire, Wolfgang Kayser y Mijaíl Bajtín.

publicaron, algunas consideraron a *Diez* como un libro de cuentos surrealistas, relacionados con el absurdo. Para otras, primaba el carácter onírico, estableciéndose en los cuentos un orden diferente al racional. No faltaron quienes tildaron a su autor de kafkiano, de irónico, de burlesco, de surrealista, de michauxiano.” (7). Sin duda, este conjunto de cuentos es un objeto literario complejo, cargado de muchos significados, disparador de innumerables lecturas, un espacio ideal para experimentar con la palabra y construir historias tan descabelladas como profundas. Respecto al absurdo, por lo menos tres son fundamentales: “Maldito gato”, “Chuchezuma” y “El Hotel Mac Quice”, relatos en los que hay una ruptura de la lógica que consiste en llevar al límite sus fundamentos y mostrar que toda representación objetiva del mundo es inasequible.

Motivado por el azar, el autor ficticio de “Maldito gato” pide que ensillen a su caballo Tinterillo²⁴ y se lanza a cruzar cuatro potreros. ¿Por qué o con qué fin? Eso poco importa; de inicio el lector sólo se entera, a través de una minuciosa descripción, de las condiciones climáticas y de los perfumes campestres que inundaban aquella mañana. Acerca del autor ficticio no se sabe nada más, ya que su discurso se enfoca en organizar y describir el paisaje por medio de referentes insólitos, de asociaciones extrañas. “El primer potrero a la derecha estaba sembrado de trigo. Olía a pan. Un pan por venir, de miga algodonosa y cáscara crujiente; un pan arquetipo. Un pan por venir —digo—, por lo tanto, todas las posibilidades de pan para el hombre.” (303). Más que postular un mundo imaginario, el autor ficticio desarticula la descripción convencional de la realidad valiéndose de inusuales referentes aromáticos y mostrando una prodigiosa capacidad olfativa que le permite relacionar su discurso con los más extravagantes e

²⁴ Los nombres que Emar otorga a los personajes y animales que aparecen en sus relatos cuentan con cierto significado y connotaciones simbólicas. Sin embargo, en este caso el apelativo del caballo se relaciona con la imagen despectiva de un abogado u oficinista, rasgo deliberadamente absurdo e inconexo que no cuenta con eco o relación alguna en el relato de Emar.

inútiles detalles que le vienen a la mente. Durante el recorrido que hace por el segundo potrero, el de los olores humanos, el relato se detiene en una evocación olfativa:

Recuerdo que el primero de tales perfumes fue de anciano con barba medio cana rabiando obstinadamente. El motivo de su rabia no logró mi olfato precisarlo. Luego me llegó un aroma de sumisión momentánea de mujer entrada en carnes, morena, de unos 40 a 45 años de edad. Pensé, pues, que una mujer, dentro de aquella entre casa y rancho, había cedido a las furias de un anciano, pero no olí más, ya el Tinterillo me tenía frente a otras puertas. (304).

El autor ficticio se lamenta por no haber olido con mayor precisión la escena, e incluso más adelante ofrece una disculpa porque “Mis apreciaciones olfativas eran aquí harto vagas” (304). Sin embargo, las páginas del relato están llenas de extrañas características relativas a los aromas que se cruzan por su camino: “Por fin otro potrerrillo con ovejas que olían a lanas, que olían a colchones, que olían a bostezos, a modorras y espasmos.” (304). Este procedimiento discursivo provoca que el lector tenga la sensación de un mundo dislocado e incompleto pero en el que figuran ciertos datos, aunque inusuales, reconocibles. En “Maldito gato” la escritura emariana se mofa abiertamente de esa necesidad, sea del realismo, sea de la ciencia, de precisar con objetividad tanto las experiencias del sujeto como el discurso con el que éste pretende comunicarlas, ya que los informes olfativos del personaje, aunque precisos, argumentados e incluso solemnes, se transforman en una escritura burlesca debido a lo laxo e inusual de las asociaciones que sugieren. En este relato, hay un evidente gusto barroco para caracterizar lo tangible y lo intangible, cargando de datos innecesarios y dispersando el de por sí opaco sentido del cuento. Dicho procedimiento permite la emergencia de lo absurdo al hipertrofiar, más que transgredir, tanto las leyes como los elementos que configuran la realidad. Prueba de ello es la referencia a algunos perfumes silvestres, por ejemplo el del “pímpano”: “Tal olor es igual al que tendría una mezcla de boldo, cedrón, tilo, manzanilla, borraja, toronjil, verbena, zarzaparrilla, hinojo, brezo y hierba de platero, debidamente macerada, filtrada y calentada a 55 grados.” (306). Al lector le resulta

imposible evocar dicho aroma, no porque sus elementos sean inexistentes o ajenos a la realidad, sino porque la asociación de tales hierbas resulta tan extravagante como insólita. En este sentido, el absurdo aparece como producto de la exageración, sin embargo, hay otros casos en los que se opera una ruptura de los campos semánticos a los que pertenecen los referentes, por ejemplo cuando el autor ficticio afirma que “El haba tenca huele a distancias interplanetarias. Huele a sal.” (307).

En cuanto a la técnica narrativa que se desarrolla en este relato, Cecilia Rubio, en su estudio “Lo cómico serio en «Maldito gato» de Juan Emar” (1998), considera que: “la obra de Emar no se ríe del código realista, sino que es éste mismo el que en dicha escritura, y a partir de sus propios recursos, se va transformando continuamente en otra cosa. Vale decir, es el mismo código parodiado el que en una continua superación de sí mismo llega a producir otra estética, que contiene a la anterior como elemento.” (39). A diferencia de lo señalado por Rubio, la interpretación aquí propuesta sostiene que Emar sí se ríe de la escritura realista y, justamente gracias a tal procedimiento paródico, el realismo se transforma en un código diferente al formulado por la novela decimonónica. En este relato el discurso es libre y asociativo, no sigue proyecto alguno, es tan gratuito y azaroso como el viaje realizado por el protagonista: “No sé para qué doy este detalle, vino solo a mi pluma.” (316); sin embargo, la travesía se representa mediante descripciones cuyo tono realista contrasta con los inusuales espacios a los que se refiere. El más peculiar de todos está al final del cuatro potrero y es descrito por el autor ficticio bajo los siguientes términos:

Esta cueva, galería o socavón —llámesele como se quiera— tenía las siguientes particularidades: su diámetro a la entrada era exactamente de 2 metros 70 centímetros. [...] Internábase recto pero disminuyendo progresivamente de diámetro, de modo que venía a formar como un embudo horizontal. El largo de este embudo era de 11 metros, al final de los cuales el diámetro era de 50 centímetros. En este punto abríase una especie de nicho cuyo tamaño, naturalmente de 50 centímetros de alto a bajo y de lado a lado, era de 39 de profundidad. Esto, en cuanto a las dimensiones. (316).

Tal espacio no resulta singular, pero está precisamente definido porque ahí se lleva a cabo el encuentro del protagonista con otros dos seres que le ayudarán a conformar un triángulo metafísico, una especie de equilibrio esencial en el que el menor movimiento cambiaría todo el orden del universo. El primero de ellos contiene al segundo: un simple y vulgar gato blanco que “Sobre su cabeza, entre ambas orejas, tenía una pulga, una diminuta pulga en nada diferente a las miles de pulgas que todos hemos visto y hemos tenido que sufrir.” (317). Sin motivo aparente, pero tampoco planteado como un asunto de azar, dentro del embudo terrestre se establece una complicidad de magnitudes cósmicas entre el autor ficticio, el gato y la pulga. Desde su encuentro, que tuvo lugar quince años atrás, los tres permanecen prácticamente inmóviles porque su distribución forma ese triángulo del que emana una fuerza ordenadora del universo. La permanencia de tal equilibrio ha sido posible gracias a la escasa movilidad del triángulo, rasgo que les permite convivir tranquilamente, pues como el autor ficticio escribe: “Por lo demás, ¿a qué tanta queja? Nuestro triángulo tiene, como he dicho, su cierta flexibilidad. Nos movemos un poco, nos estiramos. La pulga duerme a veces; el gato abulta el lomo; yo echo una pierna arriba, junto y separo las manos a voluntad. Hay libertad. Por ejemplo, en este momento el gato duerme. Es lo que aprovecho para escribir nuestras vidas, hoy 30 de mayo de 1934.” (334). El lector queda sorprendido por la naturalidad y la sobriedad con que el autor ficticio relata acontecimientos tan insólitos, dándole mayor importancia a vanas precisiones que a los verdaderos detonantes de la narración, enfoque que dota al discurso de un carácter hiperbólico cuya posible recepción es vislumbrada por el protagonista: “Se me dirá que cuanto he escrito proviene de una exageración mía” (320).

Pero además de llegar a lo absurdo por medio de la parodia y exageración del código realista, la escritura de Emar también se vale del prodigio para distorsionar la

realidad a grados impredecibles, puesto que lo extraño es una categoría que siempre figura en los argumentos emarianos. Al respecto, Selena Millares, en su texto “Una poética del absurdo visionario...” (2009), señala que: “La marginalidad lúdica e irreverente, provocadora y errática, de la escritura inclasificable de Juan Emar, gravita esencialmente en torno a la alteración sistemática de los hilos de la racionalidad, y hace del prodigio –ya en su vertiente mágica, ya fantástica– el mecanismo fundamental de su poética del absurdo.” (54). En este punto, cabe señalar que las *Diez* historias de Emar contienen elementos fantásticos que son planteados con ligereza y naturalidad, sin que los personajes y autores ficticios muestren conciencia de violentar lo permitido por la razón, hecho que coloca al absurdo no como una situación insólita, sino como una categoría habitual en los universos emarianos. “Chuchezuma” es uno de los relatos en los que el prodigio y el absurdo se (con)funden a través de una escritura que fluye con sencillez, pero cuya complejidad reside en elaborar una historia prescindiendo, en la medida de lo posible, de relaciones lógico-causales.

Todo comienza con una llamada telefónica que recibe el autor ficticio del relato. Luis Vargas Rosas²⁵, un amigo suyo que es pintor, lo invita a que vea los avances de una tela. Sin dudar, el autor ficticio se lanza a las calles parisinas con dirección al estudio del pintor, pero en su trayecto reconoce a Chuchezuma²⁶, una exótica y misteriosa mujer por la que se siente fatalmente atraído. Para familiarizar al lector con tan peculiar personaje, el autor ficticio ofrece una apretada biografía: “Dice ella que desciende

²⁵ Fue uno de los mayores exponentes de la plástica de vanguardia en Chile, perteneciente al Grupo Montparnasse, ilustrador de varias *Notas de Arte*, amigo muy cercano de Emar y personaje que aparece en varias de sus narraciones.

²⁶ Uno de los pocos elementos que evidencian cierta presencia del folklorismo en la prosa emariana tiene que ver con los nombres propios, debido a que la mayoría de los personajes son designados en función de la toponimia local, el mapudungun o la jerga chilena. Respecto al nombre “Chuchezuma”, en el “Índice onomástico”, incluido en la edición de Archivos, se indica lo siguiente: “transcripción desenfadada y apocopada de la más violenta de las injurias chilenas. «Chuchezuma»-«Chucha de su Madre», variante de «concha de su madre», «conchadesuma». Metáfora peyorativa, degradadora absoluta, cuyo referente es el sexo femenino, el seno materno.” (443). En adelante, todas las explicaciones sobre nombres y topónimos se apoyarán en los “Índices” que contiene la edición señalada, por lo que sólo se indicará el número de página entre paréntesis.

directamente de Moctezuma. ¿Verdad o no? Tal vez le gusta jugar con la igualdad de las dos últimas sílabas.” (367). Más adelante comenta que nadie le cree semejante origen, sobre todo porque tiene “Pelo castaño claro, tez blanca, ojos verdes” (367); sin embargo, ella argumenta que el linaje del que proviene se ha visto salpicado por las más diversas razas hasta su nacimiento. Cuando le preguntan a Chuchezuma en qué ocupa el tiempo, su respuesta es inconcebible: “Amo a México, amo a Escandinavia y amo a Francia.” (367), actividad que considera más que suficiente para una señorita de diecisiete años. Es todo lo relativo a su procedencia, el resto del relato consiste en la descripción del recorrido que el autor ficticio y Chuchezuma hacen por los callejones y vericuetos de París en busca de un lugar donde satisfacer sus deseos. Durante el trayecto realizan una parada en el pequeño apartamento que el autor ficticio comparte con su hermano Bertino. El decorado de la sala es memorable:

Este diván era de felpa amarillenta. Junto a él había otro de felpa granate. Al frente uno de arpillera color cordel y tras éste otro de brocato azul. A mi derecha, uno de arpillera oscura, sobre él, uno de cuero de tapir y más arriba, uno de cretona con flores escarlatas sobre fondo gris. A mi izquierda se alineaban tres más: dos de felpa también, verde el uno, gris ratón el otro, y uno de cuero de potro teñido de azulino. Sobre este último, otro más de brocato morado. Del techo colgaban dos de cada lado de la lámpara: el primero de arpillera cereza y amarilla, el segundo de cretona japonesa multicolor. Era todo el amueblado de nuestra sala. (370).

En este fragmento es visible una de las estrategias más recurrentes para la generación del absurdo en la escritura de Emar: llevar a límites irrisorios las posibilidades del mundo real, convertir en prodigioso algo intrascendente, mostrando con ello que el sinsentido no sólo forma parte de la realidad sino que proviene de ella. Otro rasgo absurdista del discurso emariano consiste en transformar un elemento accesorio en centro del relato, debido a que el lector sabe cuántos divanes hay en la estancia y cómo son cada uno de ellos, pero de su dueño Bertino apenas se entera de que es un sujeto solitario, obsesivo e higienista que desarrolla teorías relativas al dolor y agonía de los animales en relación con el proceso alimenticio del ser humano. En dicho apartamento de locos, el autor ficticio se ha preocupado por hacer de su hermano un sujeto

razonable, pero él es tan elocuente que siempre termina por imponer sus disparates: “Mi hermano Bertino quería que yo le dijese que es altamente absurdo acomodar divanes para una futura y problemática casa con vastos salones. Al decirle así, encuentra medio de rebatirme y demostrarme que cuanto yo haga es más absurdo aún. Y me lo demuestra con tanta claridad y tanto desdén que, desde ya largo tiempo, no le digo la menor palabra sobre sus incalificables divanes.” (372). Tan absurdo coleccionar divanes como rondar por las calles de París tomando del brazo a una presunta descendiente de Moctezuma, tan ilógica la obsesión de Bertino como la historia relatada por su hermano, de manera que en el apartamento nuevamente triunfa el sinsentido sobre la razón, pero esta vez queda claro que tanto el uno como la otra son categorías altamente subjetivas, contextuales. Todo depende del cristal con que se mira.

Un fenómeno recurrente a lo largo del relato, consiste en la intercalación de fragmentos en los que se describe, parodiando el discurso científico-naturalista, dos animales prodigiosos: el lobo-garú y el vampiro negro. Dichos seres, además de atemorizar al autor ficticio, le despiertan un afán descriptivo que por momentos llega al exceso. Él mismo lo percibe: “Pero, en fin, yo no escribo para hacer un tratado sobre el vampiro negro ni sobre el lobo-garú. Escribo sobre ellos únicamente porque la malicia de Chuchezuma me los evocó.” (371). La aparición de seres fantásticos, particularmente de animales con capacidades inauditas, es otro rasgo absurdista de la escritura emariana, porque como afirma Selena Millares en el estudio ya citado, “El absurdo grotesco de Emar se articula –o tal vez cabría decir que se desarticula– a partir de estrategias muy específicas, entre las que destacan preferentemente dos: la hipérbole prodigiosa y la metamorfosis que impulsa la configuración de singulares bestiarios.” (59)²⁷. En

²⁷La presencia de animales fantásticos y mitológicos, redefinidos por una absurda y grotesca mirada, constituye un elemento de capital importancia que se presenta en las tres novelas de 1935, en *Diez y Umbral*. Gran parte de los autores ficticios que hay en la obras emarianas desarrollan algún discurso que bien puede evocar a los bestiarios medievales o a los informes del naturalismo científico. Este tipo de

“Chuchezuma” hay una suerte de bestiario que se fragmenta en todas las alusiones del autor ficticio a estos dos curiosos ejemplares del zoológico emariano:

El lobo-garú, después de destrozar a dentelladas la carótida, beberá la mitad de la sangre de su víctima y, junto con alejarse satisfecho, caerán sobre los despojos sus inseparables compañeros, los vampiros negros, a chupar la otra mitad de sangre. El lobo-garú es grande como el mayor de sus semejantes terrestres, ágil como una ardilla, su pelaje es rojizo, su mirada fría como el acero, penetrante como el estilete. Las balas no le hieren a no ser que previamente hayan sido sometidas a largas y penosas consagraciones. Un puñal le atraviesa sin causarle daño salvo el puñal igualmente consagrado. Y otro tanto puedo decir de su hermano el vampiro negro, vampiro de no menos de un metro de envergadura, de alas aceitosas y ojos de munición. Digo hermano pues aquí el parentesco zoológico del reino animal difiere: lobo y vampiro, que en éste están sin parentesco, aquí lo tienen más aún que un lobo común y un zorro o un vampiro común y un murciélago. (369).

Aunado al hecho de que el lobo-garú nace de un hombre en trance —pero no de uno cualquiera, sino de aquel que guarda en sus venas todo el odio del mundo—, la caracterización de dicho animal excede las convenciones lógicas en más de un momento: su precisión para extraer sangre es digna de un cirujano, su inmunidad a cierto tipo de balas y puñales lo transforma en un animal terrible y temerario, su hermandad directa con el vampiro negro lo convierte en uno de los seres más peculiares del que Juan Emar haya dado noticia en sus bestiarios. También resulta notable el sentido paródico y el tono científico de la descripción, pues la serie de absurdos que constituyen al lobo-garú son presentados por medio de una escritura formal y clara; de un discurso que remite al antiguo estilo de informes bilógicos y manuales de zoología, de aquella prosa naturalista tan parodiada por Emar.

Una vez fuera del apartamento de los divanes, el autor ficticio y Chuchezuma se separan en un bar y, misteriosamente, conciertan una cita para el día siguiente a las cinco de la tarde. Llegado el momento del encuentro, el autor ficticio se percata de que, contrario a lo que pensaba, ella no se encuentra en todas las calles de París, sino en una sola, particularmente, dentro de una casona vacía. De manera inexplicable, el personaje

caracterización les permite “dotar de realidad” a seres inexistentes, como el unicornio o los monos cinocéfalos, o describir animales con capacidades inauditas, como el asesino pájaro verde. No hay duda alguna de que en la prosa de Juan Emar el bestiario constituye todo un tema que cuenta con una profunda carga simbólica y que amerita un estudio aparte.

llega frente a la casona y antes de entrar tiene una experiencia de oído diferenciador, una suerte de concentración de todas las capacidades sensibles en un solo sentido²⁸: “He cogido mi reloj de oro, grande y viejo, lo he lanzado al aire, ha caído, se ha despedazado: cada ruedita, cada resorte, cada tornillo, cada pedazo del cristal quebrado, cada numerito del cuadrante, ha sonado con su modo peculiar, ha ido por cada encrucijada de la casa, ha atravesado, ha perforado a Chuchezuma, conmigo en cada sonido.” (379). Después, junto con las piezas del reloj, el autor ficticio entra a la casa y tiene un encuentro amoroso con ella. Al llegar el alba, la exótica mujer desaparece; momentos después, el autor ficticio se reconoce en el estudio de su amigo Vargas Rosas y frente al cuadro pintado por él. Al final, Vargas Rosas le regala esa tela viva y silenciosa que el autor ficticio bautiza con el mismo nombre de aquella mujer a la que nunca volvió a ver: “Chuchezuma”. Desde el inicio hasta el desenlace, en este cuento lo absurdo se articula gracias al establecimiento de analogías inusuales y situaciones prodigiosas que acrecientan progresivamente el extrañamiento tanto del discurso como del receptor. Dicha falta de identificación directa entre el lector y el texto se debe a la representación hipertrofiada del mundo que hay en la escritura de Emar, a esa mirada

²⁸ La exacerbación de los sentidos es un tema frecuente en la escritura de Emar, ya que, además de la sorprendente capacidad auditiva de este autor ficticio, en “Maldito gato”, aunado al olfato hiperdesarrollado del protagonista, se alude a la fusión de los sentidos como efecto provocado por el candiyugo, narcótico conformado por trece elementos que provoca una singular experiencia: “no sólo era sensibilidad gustativa, sino, hasta cierto punto, sensibilidad diferenciada de todos los sentidos. Era algo como ver por la lengua, oler y palpar por ella y además, por cierto, gustar. Así se formaba en el cerebro una imagen del mundo, de la realidad toda, totalmente diferente a la que dan los sentidos en su normalidad. Producíase sobre esa realidad una visión, una audición, un olfato, un tacto, un sabor de tal modo distintos, que la comprensión de ella cambiaba hasta el punto de saber uno cómo se engaña en su vida diaria al juzgar por los sentidos” (313-314). Desde esta perspectiva, conviene anotar dos ideas que, de diversa forma, se presentan en un número considerable de las narraciones de Juan Emar: la amplificación sensorial como medio para profundizar en el conocimiento del mundo y la teoría de unicidad del universo, ampliamente desarrollada en las filosofías orientales. A partir de la interpretación que aquí se ofrece, es posible observar que ambos planteamientos están relacionados con ese deseo que hay en la narrativa emariana de adquirir una percepción totalizante del mundo, develando el hecho de que para este autor chileno no existen relaciones imposibles, puesto que todo, de alguna u otra forma, se vincula en el universo. Este mecanismo narrativo también representa una ruptura con la sinestesia, recurso que para entonces estaba por demás gastado en la prosa modernista.

deformante que encuentra el prodigio en lo común, el verdadero pensamiento en la sinrazón y la normalidad en el absurdo.

La opacidad de los sueños y la fidelidad del retrato se entretajan en la historia del “Hotel Mac Quice”, un lugar cuya alfombra del corredor “Era, repito, de color tabaco. Olvidaba decir de tabaco claro. No era esto lo más característico que tenía. Lo más característico era, sin duda, su espesor. Por cierto, que no se le podía medir, pues llegaba, la alfombra, por ambos lados, hasta la base de los muros. Pero se le adivinaba por su blandura y, sobre todo, por su total silencio.” (391). Esos son algunos rasgos que el autor ficticio alcanza a percibir cuando sale del hotel con su mujer y el botones. ¿De dónde vienen?, ¿hacia dónde se dirigen?, ¿continuarán su viaje o volverán a casa?, ¿viajan por placer o, como Gregorio Samsa, por trabajo?, pueden ser algunas interrogantes que de primera mano surjan al lector, mismas que permanecerán sin respuesta a lo largo del cuento, ya que el autor ficticio concentra, o mejor dicho dispersa, su atención en elementos excéntricos: “Otro olvido: el botones vestía de color guinda, mi mujer de color lana de carnero y yo de color de cocodrilo muerto hace días. Mi sombrero era de un tono de extracto de malta, el de mi mujer de un tono de algodón quemado y el del botones de un tono de papel humedecido en agua salada.” (391). Una vez que los tres personajes han cruzado el corredor, el botones acomoda en la calle el cuantioso equipaje del matrimonio: “cueros de camello, de ciervo, reno, cobra, lagarto, sapo de la India, leopardo y lince” (393), se apilan en un monolito tan alto como la mujer. Justo cuando todo parece indicar que los personajes proseguirán su trayecto, el protagonista presiente haber olvidado algo y decide volver para echar un vistazo a la habitación mientras su esposa y el botones esperan afuera. Obviamente habían olvidado algo; un cepillo de dientes de carey color naranjada artificial, además de:

un par de zapatos de gamuza blanca que mi mujer llevaba mañana por medio; nuestra máquina fotográfica Voigtlander, 6x9; mi sombrero de paja; el jabón para el baño; tres sostensenos de mi mujer, dos de ellos rosados, el otro huevo de pato. Este último llevaba un

agujero en el sitio del pezón derecho. No era razón para olvidarlo. [...] Habíamos olvidado todas mis corbatas sin excepción alguna (excepto, se entiende, la que llevaba y que — olvidé decirlo al describir mi indumentaria— era de color pergamino limpiado en partes, por lo tanto admirablemente armonizador con mi traje y más aún con mi sombrero). Pero todas las demás, ¡olvidadas! Y hay que ver que eran tres docenas y media. [...] Habíamos olvidado un paquete de comestibles que mi mujer había preparado cuidadosamente. Contenía ocho sandwiches que deberíamos comer simultáneamente, ella y yo, en cuatro tiempos [...]. Habíamos olvidado, además, a nuestra gatita de diez meses, Katinka [...] las notas para mi próxima novela; una invitación para visitar la exposición vitivinícola, y mis zapatillas de noche de piel de tarántulas con dibujitos al óleo representando varias escenas de la pasión y muerte de N.S. Jesucristo. Y habíamos olvidado a mi hermana María que, como si nada hubiese acontecido, seguía durmiendo en su lecho suavemente, bajo las sábanas de espumilla, en su pijama de papel sedoso. (394-395).

Pero lo más absurdo del relato consiste en que el autor ficticio, al observar todo lo olvidado en la habitación, decide que no puede cargarlo y lo deja donde está. Cuando regresa a la calle, ocurre el primer suceso para él extraordinario: su mujer desaparece sin dejar rastro o valija alguna. Él espera durante varias horas, ella no regresa; sin embargo, de repente pasa un hombre al cual el autor ficticio decide seguir. Después de recorrer varias callejuelas, de realizar una caminata laberíntica por la ciudad, el autor y el hombre llegan a una plaza, se sientan frente a una banca y: “Al frente teníamos un gran edificio con mil ventanas. Allí se leía en grandes letras de oro gastado y verde: «Hotel Mac Quice».” (396). El autor ficticio se muestra desconcertado al darse cuenta de que el largo recorrido lo llevó al mismo punto de partida. Quizá se trata de una confusión. Sin embargo, ocurre otro trayecto similar, tal vez el mismo, que culmina en el retorno al origen, y así sucesivamente un buen número de veces. En todas ellas el autor ficticio se topa de frente con el hotel que hace un largo rato había dejado. Sin perder la calma, en uno de sus cíclicos recorridos, al no poder negar que se desplaza y que esto supone el encuentro con un hotel distinto, el personaje argumenta que: “Para mayor armonía, todos estos hoteles serán iguales e iguales también las plazas que los enfrentaban. Para llevar la armonía a su máximo, se llamarían todos de igual modo: «Mac Quice». ¿Por qué no? Otra explicación no me venía.” (397). Pero continúan los recorridos que invariablemente terminan frente al mismo hotel, entonces el protagonista

piensa que “Lo que ocurre es que, entre plaza y plaza, entre hotel y hotel, damos una vuelta al mundo, ni más ni menos.” (398). Ésta es la explicación más prudente que puede darle a sus caminatas que se repiten sin cesar y transcurren como en un sueño. Aquí, el absurdo se asoma de manera cabal y adquiere uno de sus disfraces más míticos: el de Sísifo empujando eternamente su roca.

Al final, se va el hombre callado y misterioso al que ha seguido el autor ficticio, quien, contrario a sus deseos, consigue quedarse sentado en una banca. Ya solo, el protagonista emprende una nueva ruta para esta vez sí alejarse del Hotel Mac Quice; camina a lo largo de varias calles, llega a una plaza y ve un rótulo: Hotel O’connor. El autor ficticio entra a las catorce habitaciones del inmueble en busca de su esposa, pero están vacías, por lo que sale y continúa su camino, ahora persiguiendo al hombre de las caminatas anteriores: “Partí en busca del hombre. Estoy en busca de él. Sigo, sigo en su busca. En tiempos regulares paso ante la mole del Hotel Mac Quice. Minutos después, pasa el pequeño Hotel O’connor y mi mujer, desde su ventana, me saluda.” (400). En el desenlace del relato lo único que permanece con certeza es un sujeto atrapado en una situación kafkiana llena de delirio, onirismo y soledad, y cuyo discurso se inserta en una reiteración laberíntica que tiende al infinito. Por tanto, para el autor ficticio de este relato, toda posibilidad de existencia se reduce al trayecto que hay entre el imponente Hotel Mac Quice y el discreto Hotel O’connor, aquel en que está y no está su esposa. Es indiscutible que este cuento emariano sugiere, a nivel de estructura o andamiaje discursivo, la imagen de una serpiente que se muerde la cola pues, el autor ficticio inserta su escritura en un mecanismo cíclico que se sugiere, al igual que la condena de Sísifo, interminable. En “El Hotel Mac Quice” el absurdo irrumpe gracias a que la historia es devorada por el discurso, en otras palabras, debido a que el argumento se

desdibuja por la reiteración de la caminata y las múltiples referencias a elementos tan inconexos como inusuales.

La pluma de Juan Emar no se resistió al absurdo en su vertiente dramática, ya que *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal* (1996)²⁹ contiene una pequeña pieza de teatro enmarcada por la narración monumental. El autor ficticio y Guni³⁰ pasan juntos las fiestas decembrinas: “Año Nuevo. Guni, vamos a esperar juntos el año de 1942. Vamos a ir al teatro. Tengo tres butacas reservadas. Iremos ambos e invitaremos a Viterbo Papudo³¹. ¿Qué le parece? El programa anuncia una pieza, de autor desconocido, intitulada: PACTO” (156). Se trata de una comedia protagonizada por dos personajes parlantes, uno mudo, un picaflor y un tenor. No hay mayor caracterización referente a ellos; los detalles están más relacionados con el espacio, con los objetos que integran la arquitectura escénica. Una didascalia, en la que se advierte esa morosidad descriptiva tan característica de Emar, indica que pronto dará inicio la representación. Algunos de los detalles que hay en el escenario son: “un enorme globo de cristal de 75 centímetros de diámetro, dentro del cual vuela, permanentemente y en silencio, un picaflor. [...] En toda la parte de la derecha hace un frío glacial, pues es invierno. En

²⁹ La aparición póstuma de *Umbral* dificulta saber con precisión en qué año Emar escribió cada uno de los cinco volúmenes que integran la obra, aunque por cartas a su hija Carmen y a su pareja Guni Pirque se sabe que inició este proyecto en la década de los cuarenta y lo continuó hasta su muerte. En función de un criterio cronológico, podría asumirse que el *Primer pilar. El globo de cristal* es producto del ejercicio literario que el autor desarrolló a finales de los años treinta e inicios de los cuarenta, periodo posterior a su última publicación en vida.

³⁰ En los textos emarianos la (con)fusión de la vida con la obra del autor está a la orden del día, ya que no es raro que Juan Emar aparezca como personaje de sus propios relatos y, de manera puntual o transitoria, aluda a una mujer relacionada con su vida sentimental. En medio de todas las extravagancias que Emar aglomera en su discurso, la escritura siempre parece contar con una musa inspiradora y destinataria. En el caso de *Un año, Ayer y Miltín 1934*, el nombre de Gabriela Emar figura en todos los textos, e incluso se menciona en el libro *Diez*. Respecto a *Umbral*, Guni Pirque, seudónimo que Emar da a Carmen Cuevas, es la musa de la última y más ambiciosa obra del autor. Pablo Browdsky y Patricio Lizama en el “Prólogo” (2010) a *Cartas a Guni Pirque. Juan Emar*, señalan que: “Para los lectores de Emar la figura de Guni Pirque constituye una imagen enigmática y, a la vez, el acceso narrativo e hilo conductor que les permite introducirse en *Umbral* y que los acompaña en su recorrido durante los primeros cientos de páginas.” (13).

³¹ “Pueblo en la provincia de Petorca. Balneario elegante sobre la costa del Pacífico, próximo a Santiago de Chile.” (485). Desde esta perspectiva, el personaje emariano bien puede representar a la clase burguesa y adinerada de los años treinta y cuarenta; al sector social de los *snoobs* que gustaban del arte, la literatura y, por supuesto, el teatro.

toda la parte de la izquierda hace un calor sofocante, pues es verano. [...] Pasa otro minuto. Vuelve el picaflor a golpear.” (157). La composición escenográfica es tan nítida, precisa y organizada que supera toda posibilidad de concretarse, sobre todo si se piensa en la división climática del escenario y en la frecuencia con que el picaflor debe volar en silencio y después golpear el globo de cristal. A través de este fragmento marginal, Emar pone en evidencia que la misma realidad comporta toda una serie de posibilidades absurdas, sólo es cuestión de romper las reglas y mezclar los contextos, de desordenar un poco el pensamiento y, por ende, la escritura.

Un aspecto importante de “Pacto” consiste en que el absurdo se manifiesta de manera cabal incluso antes de que inicie la acción dramática, rasgo evidente en el estilo de las acotaciones y la misma inclusión del acontecimiento dramático como parte del texto. El hecho de que el autor ficticio, Guni y otros personajes se den cita en el teatro para presenciar la función, supone una estructura discursiva que refuerza el artificio, que hace consciente al lector de que tanto él como los personajes de *Umbral* asistirán a una farsa, a una obra dramática que, desde el principio se muestra absurda, retadora de la lógica y extravagante. Con el “Teatro lleno, de bote a bote” (157), finalmente irrumpen en escena los dos personajes parlantes. Por la manera en que uno saluda al otro, tanto el lector como los espectadores pueden percatarse de que, en gran medida, la lógica se ha ausentado de la obra:

LORENZO-Bienvenido seas. Ojalá seas el bienvenido. Ojalá seas la vida que palpita, incesantemente, sin pensarse. Ojalá seas más allá de todos los laboratorios humanos.

ROSENDO- Te saludo y escucho.

LORENZO-Yo voy más allá de los hombres y me encamino hacia las que fueron las causas primeras y hacia las que han de ser las últimas. Tal soy y por mi voluntad lo soy.

ROSENDO- ¡Alabado seas, ejemplar de individuo feliz!

LORENZO- ¡Alto ahí! Hoy sólo estoy en el umbral de la felicidad. (157-158).

Luego de tan afectuoso saludo, Lorenzo realiza algunas breves disertaciones sobre la felicidad, mismas que no son del todo comprendidas por Rosendo quien pregunta: “¿Debo entender que hablas en alegorías?” (158), a lo que Lorenzo responde: “Calla.

No intentes conocer con preguntas que, lógicamente, acarrearán sólo palabras. Abre tus ojos y ve.” (158). Lo curioso es que los ojos de Rosendo “Abiertos están.” (158). Aunque el discurso elaborado por ambos personajes cuenta con una estructura convencional, es decir, dialógica, no resulta muy claro el sentido del diálogo, ya que incluso Rosendo se cuestiona si debe o no interpretar lo que dice su compañero, momento en el que Lorenzo expresa que las palabras son inútiles para comprender algo que se contrapone u opaca a la razón. Aquí queda al descubierto una de las cuestiones más complejas que supone la estética del absurdo: vaciar el significado de las palabras, fragmentar la lógica que supuestamente conecta a una frase con la otra, procedimientos encaminados a demostrar que la palabra, al igual que todo lo que hay en la realidad o se refiere a ésta, no es más que una convención, una arbitrariedad con la que el ser humano pretende imponer un sentido a la existencia. Después de la primera escena, aparece otra didascalía en la que el discurso de Juan Emar muestra una faceta aún más insólita y absurda:

Del centro de la mesa, como un humo, se levanta y crece un tubo en miniatura —de no más de 1 metro 80 de altura— de color gris negro aunque transparente. Dentro un murciélago —de $\frac{1}{4}$ del tamaño natural— gira enloquecido. Fuera aparecen siete mujeres que, de acuerdo con el porte del tubo, tienen unos 40 centímetros de estatura. Van elegantemente ataviadas; son hermosísimas; cogidas de las manos, danzan con frenesí. Desde el globo de cristal el picaflor, golpeando, llévalas el compás. Al centro del tubo, sobre la mesa, se forma un trozo de carbón. Poco a poco este carbón adquiere la silueta de un hombre —de no más de 20 centímetros de estatura— con gabán y sombrero negros. Marcha, cruza la pared de humo del tubo y sale a la mesa. Acto continuo las mujeres cesan su danza y se arrojan a puntapiés sobre el hombrecito, mientras varios dudosos tipos de gorra, súbitamente surgidos de la nada, lo acometen a garrotazos. (158).

Más que una precisión escénica, el lector-espectador encuentra una puesta en miniatura por demás irrealizable y disparatada, que carece de nexos con el resto de la obra, pero que permite la apertura del texto dramático a lo que ocurre en el foro, porque después de contemplar la pequeña escenificación, Guni cuestiona al autor ficticio sobre la razón por la que el hombrecillo y las danzantes no figuran en el programa como personajes. Su respuesta dota de mayor ambigüedad a lo ocurrido en el escenario, debido a que el

acontecimiento dramático se postula como una proyección mental de uno de sus protagonistas: “Todo esto que usted ve es una evocación de Lorenzo que, gracias a su fuerza mental, proyecta sobre la mesa y la hace visible a Rosendo y a nosotros público. Que como dicha fuerza le hubiese fallado, nada estaríamos viendo.” (158-159). Una vez aclarado el tipo de espectáculo que tiene lugar en el teatro, los personajes continúan hablando sobre los más diversos e inconexos asuntos: experimentos mentales, la muerte de un tío por los picotazos de un pájaro³², el efecto desencadenado por las pipas de opio, la organización de los días y, por supuesto, las infinitas y descabelladas posibilidades que ofrece el teatro. Ante una representación tan absurda, las opiniones del público se dividen y lo más curioso es que el texto dramático da cuenta de ello. Por un lado hay quienes piden “¡¡Que devuelvan el dinero!!” (165), mientras otro sector de los asistentes considera que lo visto en el escenario es simplemente “¡¡Maravilloso!!” (165). También hay quienes sólo piden silencio absoluto para tratar de comprender las intenciones del anónimo dramaturgo: “¡Schcht...!” (165).

En la recta final del primer acto, a los personajes parlantes de “Pacto” no les basta con protagonizar la obra, desean asistir al teatro para observar cómo es posible experimentar con los pensamientos, las palabras y el público, debido a que, tal y como afirma Rosendo: “Este ambiente de teatro es admirable. Es casi como ese tu laboratorio donde todo se puede” (168). Cuando ambos personajes abandonan la escena, inicia un

³² En los relatos de Emar existe una serie de vasos comunicantes que permite el libre flujo de elementos. Es fenómeno común que algunos personajes de un relato aparezcan en otro, o que los acontecimientos de narración sean aludidos en un texto distinto. En este sentido, la muerte del tío mencionada por ambos personajes constituye una apretada referencia al argumento que Emar desarrolla en uno de sus cuentos más conocidos: “El pájaro verde”, historia en la que el tío de Juan Emar —pues así se llama el autor ficticio del relato—, muere agredido por un loro embalsamado que recobra la vida: “Tercer picotazo. Mi viejo tío perdió un ojo. Como quien usa una cucharilla especial, el loro con su pico se lo vació y luego lo escupió a mis pies.” (297). Cabe señalar que el capítulo que antecede a “Pacto” es una reescritura de dicho relato, y aunque el nombre de los involucrados en tan extraña escena es distinto, la referencia intertextual resulta innegable en la voz de Lorenzo: “¡Cuán bien lo recuerdo! Tras de cada picotazo tu atención se alejaba de los sufrimientos espantosos del mísero viejo, tus oídos olvidaban sus gritos de agonía. Tu atención, Rosendo, se concentraba en el espectáculo.” (162).

entreacto, momento en el que el autor ficticio tiene la capacidad de informar al lector-espectador sobre lo ocurrido en el foyer del teatro. Al parecer, Guni está tan desconcertada como molesta con el autor ficticio: “¡Todo esto es una estafa! Usted es el autor de esta comedia; a esta comedia se refería usted al decirme que tenía los suficientes conocimientos para acometer una obrita cualquiera. Su obrita es PACTO. Y como es usted disparatero y estafador, hizo escribir en el programa: «Autor desconocido». Confiese.” (170). Sin embargo, el personaje no acepta la autoría del disparate que se lleva a cabo en el escenario, aunque plantea la posibilidad de haber escrito dicha obra en estado de trance. El absurdo es desbordante en esta obra de Emar, ya que el desmantelamiento de la razón no sólo se relaciona con el contenido representado en escena, sino que permea todos los elementos involucrados en el acontecimiento teatral, haciendo de “PACTO” una obra, en estricto sentido, imposible.

Durante el segundo acto, la escena representa una sala de espectáculos a la que asisten Lorenzo y Rosendo. La obra que verán es protagonizada por Palemonne, cómico y solemne tenor que desarrolla un disparatado soliloquio alternado por dramáticas ejecuciones de la orquesta que lo acompaña. El clima de extrañeza, más que mantenerse, se intensifica a través del discurso de Palemone, porque primero acepta amar a dos mujeres, Guadalupe y Filomena, después se refiere al hábito de fumar, luego a la memoria, a la imposibilidad de retener el pensamiento, todo ello sin ilación alguna: “Mis recuerdos ya se tornan vagos. Es que hace tanto tiempo. Tenía entonces treinta y dos años. Hoy tengo mil. Nací en Roma en tiempos del papa Juan XI. El golpe sin el cerebro, el cerebro sin el golpe... no valdría la pena haber nacido.” (174). El extenso monólogo del tenor sólo es interrumpido por expresiones en las que el público manifiesta su desconcierto frente a lo ocurrido en el escenario. Lorenzo y Rosendo únicamente intervienen al final de la escena, cuando el primero dice al segundo: “Quería

que oyese en este teatro la voz de la experiencia de mil años. Quería que oyese sus lamentos y la causa que tuvieron.” (179). Ambos personajes abandonan el escenario y da inicio el segundo entreacto en el que Guni vuelve a cuestionar al supuesto autor sobre el sentido y la organización de la obra; sin embargo, sus respuestas son tan esquivas que persiste la ambigüedad, la extrañeza y el absurdo.

A pesar de ser breve, en el epílogo de la obra también irrumpe el sinsentido con profundidad, debido a que en la escena hay tres cohetes de humo y un camino rodeado de árboles que disminuyen de tamaño conforme la perspectiva. Repentinamente, aparecen tres burritos ensillados que, como se indica en la didascalia, “No han de tener más de unos 30 centímetros de altura. Acto continuo se presenta Lorenzo, de tamaño proporcional a los burritos. Luego, de igual tamaño, salen tres Rosendos. Éstos se despiden de aquél y montan en sus respectivas cabalgaduras. Lorenzo toca un pito. Y cada burrito con su jinete se marcha a trote corto por cada carretera de humo.” (181). Si se piensa en los efectos que desencadena la precisión descriptiva de Emar, uno de ellos, quizá el más notable, consiste en sumergir casi por completo el discurso en la absurdidad, hecho que hace de “PACTO” una obra cuya creación y puesta en escena sólo es posible en la esfera de lo imaginario. Lo cierto es que, justo cuando termina el epílogo, esta antipieza cumple su principal cometido: provocar al lector-espectador, sin importar qué tan positiva o negativa pueda ser su reacción. En el caso de esta obra, las opiniones permanecen divididas: “Media sala, capitaneada por Desiderio Longotoma³³, aplaude frenéticamente. Otra media sala, instigada por Viterbo Papudo, protesta y brama henchida en cólera.” (181).

³³ El apellido “Longotoma” cuenta con la siguiente explicación: “compuesto por *Longo*, m. Voz quechua que en Ecuad. se usa para designar al indio joven y *toma*, f. Arg. Colom. Chile, Guat. que significa presa o muro para desviar el curso de las aguas de un río o arroyo y también el cauce donde van las aguas tomadas. También *Longo* (del mapudungun *lonko*=cabeza y *trome*= especie de totora). Cabeza de totora. Hoy topónimo de laguna y pueblo de la Quinta Región administrativa de Chile.” (455)..

Innumerables son los fragmentos de la obra emariana en los que se observa plenamente el absurdo, sin embargo, no es posible hablar de una fórmula absurdista en la literatura del chileno, porque sus medios para concretar dicha categoría estética son tan innumerables como originales. Emplear el tono del discurso científico para burlarse de la objetividad, encontrar el prodigio en lo cotidiano y amplificar la realidad hasta grados deformantes son algunos de los procedimientos que Juan Emar emplea para que su escritura gravite en torno al sinsentido y el lector se haga consciente de que, en muchas ocasiones, el discurso estético no cuenta con un significado concreto, no persigue otra finalidad más que la de existir, la de hacer creer que todo, hasta lo más ilógico y extraordinario, es posible en el espacio literario. De esta forma, la precisión realista de los textos emarianos, además de permitir que la hipérbole se transforme en una técnica descriptiva muy socorrida por los autores ficticios, demuestra que para la emergencia de lo absurdo no hace falta derruir con estrépito y de manera cabal las estructuras de la realidad, ya que éstas ofrecen material suficiente para exponer la incoherencia tanto del mundo como del ser humano.

Aunado a sus evidentes dotes como inventor, Emar fue un agudo perceptor de las insensateces que irrumpen en la vida para burlarse, una y otra vez, de aquella lógica que pretende abarcar y explicar absolutamente todo. Aunque no hay constancia de ello, es del todo probable que Emar conociera la obra de Jarry, particularmente *Ubú rey*, y que le sirviera de inspiración no sólo para la escritura de su pieza teatral, sino para construir sus personajes desde una perspectiva absurda y caricaturesca. Por supuesto que además de la influencia de Jarry, la idea de absurdo que asoma en los textos emarianos tiene una raíz en la vanguardia, sobre todo en el dadaísmo y el surrealismo. Sin embargo, a diferencia de muchos narradores vanguardistas, Emar no articula lo absurdo por medio de la descomposición lingüística, de los juegos semánticos o del

sentido figurado, pues ya se vio que el mecanismo emariano consiste en la hipertrofia y no en la experimentación lingüística. Por otra parte, el contenido existencialista de sus relatos no adquiere un aspecto desolador como en la obra de Kafka, mientras que el agobio experimentado por sus personajes ante lo absurdo de la existencia se aleja de la parsimoniosa actitud de Bartleby. Este análisis sobre la presencia de lo absurdo en la escritura de Juan Emar, además de enfocarse en uno de los núcleos de su estética, evidencia el hecho de que su obra puede relacionarse con un sinnúmero de autores pertenecientes a distintas épocas. Pero como ocurre en el caso de las vanguardias, toda relación siempre resulta problemática o no calza del todo con los criterios establecidos y la cronología que organiza la serie literaria.

Capítulo III

**La ruptura del orden y el desvanecimiento de lo sublime:
trazos grotescos en la estética emariana**

3.1. NOTAS SOBRE EL FENÓMENO DE LO GROTESCO

El ser humano siempre ha tendido a la clasificación de su entorno, pues desde tiempos inmemoriales para nombrar, ordenar y comprender el sinnúmero de elementos y experiencias que configuran el mundo resulta necesario agruparlos en diversos campos, establecer diferentes reinos, erigir jerarquías que den cuenta de lo trascendente y lo insignificante. Otro tanto ocurre en el plano de lo divino, ya que, según el cristianismo, en siete días Dios creó todo lo que hay en los cielos y en la tierra diferenciando sus elementos. Tal ímpetu clasificatorio, además de hacerse cada vez más complejo y específico con el paso del tiempo —debido al desarrollo de las ciencias, las artes y el pensamiento—, se infiltra en todas las esferas de la vida: la gramática, la estética, la política, la religión e incluso el devenir cotidiano están regidos por leyes que diferencian lo correcto de lo incorrecto, lo natural de lo artificial, lo inocente de lo siniestro, lo posible de lo imposible, lo bello de lo horrible. Aunque es innegable que dicha división maniquea ha flaqueado paulatinamente como consecuencia de la diversificación de ideologías, también es cierto que en la base del pensamiento más (pos)moderno subsisten tales estructuras dicotómicas al menos como referencia de un orden elemental del universo. La polarización no se desvanece, lo que ocurre es que el ser humano ha aprendido a vislumbrar varios matices y posibilidades que se abren entre una categoría y otra.

Frente a una realidad así estratificada, numerosos artistas de distintas épocas se muestran inconformes, manifestando en sus obras, de manera heterogénea, una rebeldía ante los dictados de la moral, la razón y las costumbres estéticas porque, si bien siempre existen tendencias conservadoras, el arte se revela, con diferentes y progresivos grados de profundidad, como un espacio abierto a la fantasía, al establecimiento de relaciones insospechadas e inoperantes en el plano de lo real. Sin embargo, cualquier

manifestación artística tiene que resguardar aunque sea el mínimo orden impuesto en el mundo, porque de lo contrario sería muy difícil para el receptor extraer un sentido a partir de su experiencia estética. En ese terreno donde hay una pugna constante entre la fuerza ordenadora y la más libre expresión, una de las dicotomías sumamente complejas tiene que ver con la diferencia entre la belleza y la fealdad, la armonía y el caos, lo sublime y lo grotesco, debido a que, dependiendo del momento histórico y de la cultura, dichas categorías varían considerablemente. Lo que en un tiempo se asume espantoso, en otro representa el ideal de belleza, lo que una corriente estética establece como finalidad del artista, la siguiente lo niega u ofrece una posibilidad alterna; el sendero de los apolíneos es enturbiado por los dionisiacos.

Desde la antigüedad no hubo quien se resistiera a mezclar los polos opuestos del mundo, a poner lo hermoso a un lado de lo feo, prueba de ello son unas pinturas decorativas que fueron descubiertas en Roma, en los subterráneos de las Termas de Tito, a finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento³⁴. La decoración mezclaba la figura humana con formas naturales y animales, ofrecía relieves abigarrados por las más exóticas flores y frutos, al lado de cuerpos fragmentados y animales fantásticos. En relación con dichas imágenes desordenadoras de la realidad, Claudia Kaiser-Lenoir, en su estudio *El grotesco criollo...* (1977), menciona que “El término «grotesco» deriva, tanto en español como en otras lenguas, del italiano *grotta* (gruta), y fue empleado para designar un tipo de pintura ornamental de carácter extraño y licencioso, diseñado por los antiguos con el propósito de adornar espacios que no podían ser ocupados con otras cosas.” (28). Los decorados grotescos rompen los campos semánticos de la realidad ofreciendo imágenes para entonces desconcertantes. Como se trata de un impulso, de una curiosidad, y no tanto del estilo de una época, el grotesco cambia a la par que las

³⁴ Véase: Mijaíl Bajtín. *Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento...* p. 30. Más adelante se hará referencia puntual a las ideas que dicho autor ruso tuvo en relación con el carnaval y lo grotesco.

lecturas de la realidad, pues siguiendo a Kaiser-Lenoir, este fenómeno “presenta a través de los siglos un problema de interpretación y definición. Un gran paso fue dado cuando su campo conceptual se amplió desde un carácter denominativo de lo concreto a un concepto con atributos interpretativos. De sustantivo pasó a categoría estética.” (28). Para que esto sucediera, fueron necesarios al menos tres siglos desde el hallazgo en las grutas, pues como afirma la autora: “Mientras que en los siglos pasados la tendencia ha sido reducirlo a un principio de desarmonía llevada al máximo, a una creación arbitraria sin ninguna consistencia interna ni principio normativo, o meramente a subgénero de lo cómico, la tendencia actual y ya visible en el siglo XIX, es la de considerarlo como categoría estética.” (30).

En 1827, aparece una obra de teatro cuyo prefacio se convertiría con el paso del tiempo en un importante manifiesto romántico: *Cromwell*, drama irrepresentable³⁵ de Víctor Hugo en cuyas palabras introductorias, además de explicar un poco la génesis de la obra, lanza una defensa del arte, de la poesía³⁶, como portadora de un universo alterno al que se postula en la realidad; una manifestación de la subjetividad que cuenta con sus propios fines y mecanismos, porque como afirma: “La verdad en el arte no puede ser, como lo creen muchos, la realidad absoluta. El arte no puede dar la cosa misma.” (30). Durante la antigüedad, aquel afán de reproducir limpiamente el referente provocó que las obras se enfocaran en la ejemplaridad, mostrando aspectos nobles y armónicos del

³⁵ Dicha pieza es de corte histórico y describe las proezas de Oliver Cromwell (1599-1658) —líder militar y político inglés—, a través de seis mil versos, distribuidos en cinco actos con varias escenas cada uno y distintos cambios escenográficos, rasgo que, de cierta forma, permite relacionarla más con la epopeya que con el drama. Del mismo modo, la obra de Víctor Hugo rompe con lo establecido en el género teatral por varios motivos; de inicio, se trata de un texto que carece de un claro objetivo escénico, además de que la extensión y complejidad de los diálogos poco tiene que ver con la tensión dramática. Si aunado a estas características se piensa en el contenido estético-ideológico del prefacio, *Cromwell* constituye un buen ejemplo de obra romántica pero sin posibilidades de representación para la época en que sale a la luz.

³⁶ En la mayor parte del “Prefacio”, Víctor Hugo se ocupa concretamente de la literatura, sin embargo, también realiza varias e interesantes observaciones relacionadas con el arte en general. En función del sentido global del prólogo, resulta evidente que el autor emplea el término “poesía” desde una perspectiva más filosófica que literaria, refiriéndose no tanto a un género escritural sino a la esencia de las artes, a los móviles, a los detonantes estéticos que determinan la constitución y la finalidad que tienen las obras en diferentes periodos.

mundo, haciendo a un lado los hechos negativos, desagradables y siniestros o acudiendo a ellos sólo con un fin didáctico-moralizante. Mas con el inicio de los tiempos modernos, que Víctor Hugo ubica en el surgimiento y propagación del cristianismo, los artistas dejan de excluir y empiezan a integrar numerosos elementos hasta entonces considerados indignos de ser representados:

la musa puramente épica de los antiguos sólo había estudiado la naturaleza por una sola cara, rechazando sin compasión de los dominios del arte todo lo que en el mundo, sometido a su imitación, no se relacionase con cierto tipo de lo bello. Tipo que desde luego fue magnífico, pero que le sucedió lo que le sucede a todo lo que es sistemático; en sus últimos tiempos degeneró en falso, mezquino y convencional. El cristianismo dirigió la poesía hacia la verdad. Como él, la musa moderna lo verá todo desde un punto de vista más elevado y más vasto; comprenderá que todo en la creación no es humanamente bello, que lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz. (14).

Esta inclusión de lo feo, lo deforme y lo negativo en el arte trae consigo una consecuencia paradójica, ya que el hecho de que lo grotesco incluya aspectos del mundo que estaban soterrados de la representación estética, en lugar de acercarlo a la realidad lo aleja de ella. Al registrar todo lo inusual, curiosidades de la naturaleza o simples caprichos imaginarios, al concentrarse en aquello que generalmente se esconde por anómalo, obsceno o ridículo, lo grotesco tiene una relación directa con el morbo, con ese interés un tanto repulsivo pero irrefrenable que produce en el hombre lo que es excéntrico y lo que está prohibido.

La risa es otro elemento consustancial al ser humano que se entreteteje en esta estética, pues aunque lo desacostumbrado y lo deforme generalmente producen temor, confusión y rechazo, también es cierto que pueden asociarse con lo caricaturesco. Al respecto, Charles Baudelaire, en su ensayo “De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas” (1855), afirma que existen caricaturas en las que lo histórico cuenta con un peso predominante y que por ello se pierden a través del tiempo, pues “sólo tienen la vigencia del hecho que representan. Tienen indudablemente derecho a la atención del historiador, del arqueólogo e incluso del filósofo; deben

ocupar su lugar en los archivos nacionales, en los registros biográficos del pensamiento humano. Lo mismo que las hojas sueltas del periodismo, desaparecen llevadas por el soplo incesante que trae noticias” (15). Sin embargo, al simbolista francés realmente le interesa otro tipo de caricaturas que “contienen un elemento misterioso, duradero, eterno, que despierta la atención de los artistas. ¡Es algo curioso y verdaderamente digno de consideración la introducción de este elemento inapresable de lo bello hasta en las obras destinadas a presentar al hombre su propia fealdad moral y física!” (15-16).

Una vez que Baudelaire ha descrito y analizado algunas minucias sobre la caricatura y sus dos vertientes principales, se adentra en el análisis de la risa, asumida como una manifestación que resulta del choque entre dos fuerzas contradictorias e inherentes al ser humano: la superioridad y la inferioridad. Según el poeta francés, la risa es una potencia que radica en el sujeto y no propiamente en el objeto o situación que la provocan, porque “No es el hombre que cae quien ríe de su propia caída, a menos que sea un filósofo, un hombre que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su *yo*” (28). Más bien ríe el observador del tropiezo, aquel que se cree superior al hombre tirado en el suelo pero que, tarde o temprano, también perderá el equilibrio al caminar. Entonces, la risa implica algo de malicia, supone una visión satírica que se regocija en el error, pero que también se burla de la alteridad, de lo que rompe los límites de lo “normal”. Sin embargo, esa jactancia que puede implicar la risa se desvanece justo cuando el burlador se reconoce susceptible de jugar el rol del burlado, momento en el que sale a flote el carácter paradójico que Baudelaire observa en los hechos risibles:

Ahora resumamos un poco y establezcamos en forma más visible las proposiciones principales, que son como una especie de teoría de la risa. La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa. (28).

Aunada a la contradicción, la subjetividad es otro rasgo que hace de la risa una expresión profundamente humana, porque lo que es gracioso para algunos puede resultar desagradable para otros. A la luz de esta consideración, aglutinar los detonantes del humor en la tensión que surge entre la grandeza y la debilidad que experimenta el ser humano sería una postura generalizante, debido a que lo irrisorio también se deriva de muchas otras situaciones. A través de su reflexión sobre la caricatura, Baudelaire observa en lo grotesco uno de los detonantes más complejos de la comicidad, ya que dicha estética, caracterizada por la mezcla de reinos, la corporalidad desbordante y la desarmonía llevada al extremo a menudo provoca una risa sorpresiva ante la contemplación de lo inaudito:

Hay un caso en el que la cosa es más complicada. El de la risa del hombre, pero risa de verdad, risa violenta, ante la apariencia de objetos que no suponen un signo de debilidad o de desgracia de sus semejantes. Es fácil adivinar que me estoy refiriendo a la risa ocasionada por lo grotesco. Las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables. Es evidente que se debe diferenciar y que hay ahí un grado más. Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación. (34).

Mientras Víctor Hugo considera que lo grotesco existe en la naturaleza y su expresión estética supone una apertura de la perspectiva creadora, para Baudelaire es netamente una invención del artista³⁷, un ejercicio creativo que al desfigurar tanto a su referente, lo desprende de cualquier justificación o correlación racional. El carácter transgresor de lo grotesco queda muy bien delineado a través de los términos que emplea Baudelaire para describirlo: hilaridad excesiva, locura, desgarramiento y desternillamiento, palabras que

³⁷ Tomando en cuenta que Charles Baudelaire perteneció a la corriente del simbolismo francés, caracterizada por la creación de poemas en los que predomina la musicalidad, el juego de palabras y la transgresión semántica sobre el sentido general de los versos, resulta innegable que dicha postura estética se trasluce en sus disquisiciones a propósito de la risa y la caricatura. Desde esta perspectiva, cuando el autor se refiere a lo grotesco como creación pura, verdadera, absoluta, no quiere decir que el referente real se ausente por completo del objeto artístico, más bien enfatiza la idea de que el sujeto creador es capaz de reformular la realidad a tal grado que ésta apenas sea reconocible, o no, como parte de la obra. Pensar lo contrario sería asumir que las reflexiones de Baudelaire están cargadas de una ingenuidad inmanentista, misma que se contrapone por completo a la profundidad y complejidad de su pensamiento estético y literario.

invariablemente remiten al desorden, a la fractura de lo establecido, a la violencia y a otras categorías que se alejan del recato y la armonía. El humorismo provocado por la contemplación de imágenes o la lectura de historias grotescas³⁸ es tan contundente, que el autor lo asume como muestra de una comicidad primigenia o esencial, debido a que “la risa causada por lo grotesco tiene en sí algo de profundo, de axiomático y de primitivo que se aproxima mucho más a la vida inocente y a la alegría absolutas que la risa originada por la comicidad de las costumbres.” (34).

Además de los elementos ya descritos por Baudelaire, otro rasgo imprescindible del grotesco consiste en la naturalidad con que se manifiesta, debido a que, tanto en las artes visuales como en la literatura, los personajes y situaciones que responden a dicha estética nunca asumen su excentricidad, no se presentan ostentando el rótulo de lo inusual. Por tanto, lo grotesco simula ser algo común, casi ingenuo, que carece de autoconsciencia, ya que, como señala el autor: “Es necesario añadir que uno de los rasgos más característicos de lo cómico absoluto es el de ignorarse a sí mismo.” (50). Tal ignorancia de su propia esencia permite que lo grotesco oculte, hasta cierto grado, su artificio, postulándose como una manifestación menos intelectual y más cercana a esa condición natural en la que el ser no se cuestiona sobre su apariencia ni finalidad. Sin embargo, el mismo Baudelaire sabe que el grotesco es un producto absolutamente artificial porque, si bien resulta innegable que en la realidad existe lo deforme, lo escatológico y lo desagradable, dicha categoría implica un extrañamiento de segundo grado, es decir, enfatiza aquello que de por sí rompe la norma.

³⁸ Aunque el ensayo baudelaireano se concentra en las artes plásticas, cabe señalar que no está exento de referencias literarias, pues el autor hace particular hincapié en la obra de E.T.A. Hoffmann, escritor del romanticismo alemán en cuyos cuentos desarrolla una serie de personajes y situaciones que oscilan entre lo macabro, lo fantástico y lo grotesco. Quizá el texto que mejor ejemplifica la manera en que Hoffmann desarrolla una estética de lo grotesco sea “El hombre de arena”, aparecido en sus *Cuentos nocturnos* de 1817.

Si bien las reflexiones de Víctor Hugo y Baudelaire otorgan una clara noción de los rasgos estilísticos y la complejidad que supone lo grotesco, es el teórico Wolfgang Kayser quien propone una investigación pionera, sistemática y absolutamente consagrada al análisis de tal categoría. En el estudio *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1957), dicho pensador alemán se plantea la interrogante de si existe una esencia de lo grotesco y, en caso de haberla, cuáles serían aquellos elementos que la identifican. El primer problema que Kayser observa en lo grotesco consiste en su naturaleza contradictoria, ya que al mismo tiempo remite y no al mundo real, mueve risa pero también desconcierta, aparenta ser producto del caos aunque cuenta con un ordenamiento y estructura, se sitúa en el terreno de lo feo pero es creado por aquellos que persiguen la sublimidad. Desde esta perspectiva, la naturaleza paradójica de lo grotesco, misma que permite revertir la sistematización racionalista que hay en cierto sector del arte y la realidad, puede ser vista como fuente y origen de todas las ambigüedades que comporta, porque como asegura Kayser:

nuestra percepción de qué es la esencia de lo grotesco ha dejado en nuestras manos la realidad de que finalmente no se trata de un reino propio y desconectado de la realidad en el que domine la pura y libre fuerza de la fantasía (porque eso en cualquier caso no existe). El mundo grotesco es nuestro propio mundo... y no lo es. La sonrisa que se mezcla con el horror tiene su razón de ser en la experiencia de que el mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre pilares de un orden necesario se extravía ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones. (67).

El desconcierto y rechazo que genera el mundo grotesco descrito por Kayser, no sólo se debe a una cuestión formal sino a un elemento abstracto, a una estructura de pensamiento que se rompe y horroriza, al tiempo que sorprende y hace sonreír. Este fenómeno estético cuenta con revestimientos particulares que constituyen algunos rasgos de lo que Kayser denomina “la esencia de lo grotesco”: “Se trata de un terrorífico engendro que entremezcla la mecánica, el mundo vegetal, animal y humano y que se nos presenta con la naturalidad de querer ser nuestro mundo, un mundo cuyas proporciones a su vez se han extraviado en su totalidad.” (57). Las obras grotescas

encuentran un soporte y un signo justo en esa desproporción, en las exorbitantes mezclas y formas que integran dicha estética, presentando al receptor una serie de universos alternos a la realidad pero que tienen varios puntos de contacto con ella. Por tanto el grotesco, más que una disolución, representa un orden alternativo del mundo, una categoría que acentúa el efecto de extrañamiento provocado por todo objeto artístico y que abre la posibilidad de erigir combinatorias opuestas a las estructuras de la realidad³⁹.

La locura es otra de las condiciones con las que Wolfgang Kayser identifica el nacimiento de lo grotesco, sin embargo, esto no significa que en las obras grotescas impere el disparate absoluto, aunque no cabe duda de que cuenta con un lugar privilegiado, más bien la falta de cordura es lo que permite erigir un mundo cuyo significado es distinto; un espacio no gobernado por la lógica y en el que el artista se entrega a sus más creativos desvaríos, porque como afirma el autor en cuestión: “*las creaciones grotescas son un juego con lo absurdo.*” (314). Ante una realidad excesivamente racionalizada, el sujeto creador puede trastornarse por falta de misterio, de manera que la locura es resultado de ese choque entre un impulso de alteridad y el orden impuesto, un desencuentro entre la imaginación más febril y la exigencia de causalidad, porque de acuerdo con Kayser:

el encuentro con la locura es asimismo una de las experiencias germinales de lo grotesco, una experiencia que nos impone por otro lado la vida misma. Románticos y modernos han echado mano de este motivo con una recurrencia verdaderamente destacada a la hora componer sus grotescos. Y lo más sorprendente es que el fenómeno nos conduce hasta las mismas «poéticas» que prescriben el proceso creativo. Desde muy temprano se ha relacionado la disposición a crear con el sueño, la locura o con estados febriles paralelos. (309).

³⁹ Son muchos los pasajes en los que Kayser se detiene a describir en qué consiste la confusión de los reinos que organizan el mundo. Para ejemplificar con mayor claridad este aspecto, se trae a colación la siguiente cita: “La mezcla de lo mecánico y lo orgánico se nos ofrece tan a menudo como la propia desproporción: aviones que aparecen convertidos en libélulas gigantes en láminas modernas, o, al revés, libélulas como aviones, tanques que se mueven como animales monstruosos. [...] Y si lo mecánico sufre un proceso de extrañamiento en el momento en que cobra vida, en cambio, el hombre lo hace cuando la pierde. Motivos constantes del grotesco son los cuerpos petrificados en muñecos, marionetas, autómatas... y los rostros congelados en forma de máscara o antifaz.” (308).

En la obra grotesca, la demencia es musa inspiradora y lo que hay de irracional en los sueños materia prima. Es la mirada del loco la que muestra a los demás cosas nunca antes vistas, su palabra la que revela posibilidades infinitas y su pensamiento el que pone en evidencia que cualquier orden es abatible. En este sentido, uno de los aspectos más complejos del grotesco consiste en dotar de estructura y hacer inteligible un discurso inserto en la irracionalidad, procedimiento en el que necesariamente la armonía cede su lugar a la aglomeración y la lógica se desvanece a través del delirio. En su obra *Tiempo e historia: una filosofía del cuerpo* (2002), Alfonso Pérez de Laborda, respecto al cuerpo como centro de lo imaginario y flanco representaciones estéticas, afirma que: “la imaginación es una facultad constructiva que posibilita la realidad [...]. La imaginación es un juego de aperturas, pero nótese bien que no es juego de meras locuras. Lo imaginado debe poder sostenerse. No es la imaginación un mero sueño, un mero delirio.” (412). Por tanto, lo grotesco es un soporte que posibilita la comunicación de aquel imaginario excéntrico, de una perspectiva que transforma al mundo en un escenario por demás inquietante, de ahí que Kayser concluya que: “Lo grotesco es una estructura. Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso en casi todas las ocasiones: *lo grotesco es el mundo en estado de enajenación.*” (309).

Mijaíl Bajtín es otro de los teóricos cuya propuesta resulta medular en el estudio de lo grotesco, debido a que su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento...* (1965) contiene una base epistémica en la que el análisis de los ritos carnavalescos del medievo constituye el punto de partida para la comprensión e interpretación de la cultura cómica popular y de lo grotesco. Bajtín considera que los carnavales del Viejo Continente son el caldo de cultivo del que provienen las imágenes y concepciones grotescas que hay en el imaginario estético de la época medieval, la

renacentista e incluso de periodos posteriores. Para dicho autor, el carnaval implica una suspensión del devenir cotidiano, un momento en el que la música, los disfraces, las máscaras y el baile permiten que la vida sea libre y festiva, que los partícipes puedan burlarse de las instituciones sociales y romper los principios de orden y moralidad que normalmente rigen su entorno. Consagrado a la satisfacción de los impulsos, la corporalidad y los excesos, el carnaval es un fenómeno que presenta un mundo al revés: el rey es lacayo y el lacayo gobierna, lo prohibido se hace público, se sobrepone la ebriedad a la medida, los sujetos dejan de ser ellos mismos; lo carnavalesco es entonces el triunfo absoluto de la inversión y la libertad. Pero para este pensador ruso, el carnaval no sólo representa una época de beneplácito en el calendario litúrgico, más bien supone una visión de mundo que, evidentemente, cuenta con su propio lenguaje signado por la obscenidad, el escarnio, las blasfemias y los falsos juramentos, hecho que también libera a la palabras de la función y del sentido que le son impuestos desde diversas esferas de la vida social.

No obstante el punto central del estudio comentado consiste en analizar la literatura de Francois Rabelais, en la primera parte, Bajtín desarrolla lo que será el soporte metodológico de su lectura a partir del problema que supone la cosmovisión carnavalesca y sus puntos de contacto con el fenómeno de lo grotesco. Para dicho autor, en las fiestas medievales de la carne subyace una visión estética de lo cotidiano, de ahí que las imágenes escatológicas, el inicio y fin de la vida, las referencias a la sexualidad y la fisiología ordinaria sean elementos muy socorridos en dicho ambiente festivo y en las posteriores recreaciones artísticas a las que dio lugar. Desde esta perspectiva, las innumerables escenas humorísticas y situaciones grotescas que Bajtín observa en *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1564) tienen su origen precisamente en este tipo de festividades populares, ya que:

las imágenes referentes a la vida material y corporal en Rabelais (y en los demás autores del Renacimiento) son la herencia (un tanto modificada, para ser precisos) de la cultura cómica popular, de un tipo peculiar de imágenes y, más ampliamente, de una concepción estética de la vida práctica que caracteriza a esta cultura y la diferencia claramente de las culturas de los siglos posteriores (a partir del clasicismo). Vamos a darle a esta concepción el nombre convencional de *realismo grotesco*.

En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor. (19-20).

A diferencia de Víctor Hugo, Baudelaire y Kayser, Bajtín considera lo grotesco no como un fenómeno estético o una invención del artista, sino como un rasgo consustancial al carnaval, es decir, un acontecimiento real de la cultura popular europea cuyo profundo simbolismo tuvo una resonancia indiscutible en el arte y la literatura⁴⁰. En este sentido se invierte la perspectiva hasta ahora estudiada, pues el grotesco ya no resulta del artificio, es un producto de la realidad, una forma de ver el mundo a través del tamiz lúdico y humorístico que implica el carnaval, rito que debido a su magnificencia, importancia y belleza “Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego.” (9). El carnaval en sí mismo ejerce una fractura de la organización cotidiana del mundo, es un acontecimiento extraordinario en el que artificio y realidad se (con)funden dando origen a lo grotesco, de ahí que no sea necesario que el artista violente aún más un universo que, desde el punto de vista de lo establecido, ya está en crisis. Tal perspectiva permite que Bajtín haga referencia al realismo como técnica de representación que acompaña al grotesco y que permite mostrar con fidelidad aquellas

⁴⁰ En la introducción a su estudio, Bajtín ofrece un panorama crítico de los filósofos y escritores que han reflexionado en torno al grotesco, haciendo referencia puntual a Víctor Hugo, como uno de los pensadores de la vertiente romántica, y a Wolfgang Kayser, cuyo trabajo considera deficiente por no profundizar en la raigambre carnavalesca y cómica popular de este tipo de arte. Sorprende la ausencia absoluta de Baudelaire, porque incluso hay más de una alusión a la caricatura como ejemplo de lo grotesco. En esta revisión, el autor enfatiza la idea de que sólo existe una metodología apropiada para analizar el fenómeno: aquella en la que se toma como eje el principio del carnaval y el humorismo popular de la Edad Media y el Renacimiento, ya que, según Bajtín, después de tales periodos lo grotesco se desvirtúa, pierde su esencia y su complejidad ideológica. Aunque es irrefutable que dicho fenómeno estético está indisolublemente ligado a los ritos carnavalescos, ello no implica que otras vías de interpretación sean erróneas, ya que se trata de una categoría viva que cambia conforme lo hace el mundo y que ofrece tantas aristas como posibles rutas de comprensión.

imágenes de la comicidad popular que resultan incomprensibles para la razón y repugnantes para los sentidos.

En relación con las imágenes predilectas del grotesco, Mijaíl Bajtín propone un matiz interesante, debido a que no sólo se trata de exaltar lo obsceno, sino de rebajar lo sublime, porque: “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto.” (20). Las categorías que organizan la realidad adquieren una apariencia quimérica en el grotesco; lo elevado, lo espiritual, lo ideal y lo abstracto no desaparecen, pero se muestran concretados en una situación o imagen de la vida diaria, por tanto, pierden importancia como asuntos abstractos o filosóficos, y a su vez se transforman en materia inspiradora del humor popular. En el realismo grotesco lo que era excelso se torna ordinario; lo serio, gracioso; lo más etéreo se corporeiza, ya que:

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es *ambivalente*, es a la vez negación y afirmación. (21).

Aunque como parte de su propuesta el autor circunscribe este fenómeno en el imaginario carnavalesco de la Edad Media y el Renacimiento, resulta innegable que tal descripción coincide con las imágenes que el grotesco adquiere durante periodos posteriores. Lo que quizá se pierde con el paso del tiempo es el principio regenerador, porque el grotesco de los siglos XIX y XX tiende a profundizar en la degradación, e incluso a mostrarla como un proceso inconcluso, revelando con ello que el movimiento y la imperfección son circunstancias inherentes a la vida y al cuerpo. Desde sus manifestaciones más antiguas, lo grotesco se presenta como un fragmento, una escena perteneciente a un discurso mayor, que tal vez no se muestra pero se infiere, que se solaza en su carácter transitorio y muchas veces anodino. Encarnado en asuntos de la

fisiología humana, el arte grotesco hace del cuerpo un templo de inspiración, porque siguiendo a Bajtín:

En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro. (25).

Lo grotesco recorre todo el trayecto entre la vida y la muerte, captando y amplificando escenas íntimas o que rompen con las normas sociales, y cuyo protagonista es el cuerpo liberado de la razón, de la idea de un estado equilibrado y perfecto. Tomando en cuenta estas características, por supuesto que hay choques y contradicciones, debido a que la imperfección absoluta en la que el grotesco se sumerge destierra cualquier normativa, pero al mismo tiempo necesita de ella para demostrar su alteridad. Otro tanto ocurre en el caso del cuerpo, el ideal de belleza física no es el objetivo, pero funciona como referente opuesto, permitiendo que el grotesco sea un fenómeno excéntrico. La corporalidad deforme y grotesca es resultado de ese proceso siempre incompleto, de una anomalía fisiológica que, siguiendo los planteamientos de Frida Gorbach en su artículo “El cuerpo del monstruo, espejo de la ley” (2008), da origen a “seres poseedores de una morfología con la que no se puede vivir pero que no obstante se sobrevive.” (223). Al respecto y en relación con el pensamiento bajtiniano, Beatriz Fernández Ruiz, en su estudio *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo* (2004), apunta que: “La concepción grotesca del cuerpo es una visión de la vida como un proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto.” (160).

A partir de este panorama, resulta claro que desde aquella ornamentación hallada en las grutas hasta nuestros días, la estética de lo grotesco se fundamenta en el principio del desorden y el razonamiento dominado por el caos, rasgos permanentes dentro de su

historia y transformación. Respecto a la presencia del grotesco en diversas épocas del arte, Beatriz Fernández Ruíz señala que incluso “sería posible ligar el Romanticismo del siglo XIX, con el Surrealismo y el teatro del absurdo del XX, reconociendo en los tres un elemento irracional que les acerca a lo grotesco. Los tres forman una secuencia de maduración del hombre contemporáneo que se podría medir por la desconfianza frente a la razón.” (161). Sin importar la perspectiva que se adopte para reflexionar en torno a lo grotesco, la capacidad que éste tiene de revertir cualquier concepto, límite o imposición constituye el rasgo que lo ha dotado de una clara permanencia en la historia del arte y la literatura. Esto se debe a que, tanto a nivel superficial como profundo, lo grotesco es una burla descarada hacia el juicio y los convencionalismos, hacia las organizaciones artificiales con que el ser humano va erigiendo su restringido mundo cotidiano. Pero al mismo tiempo es una llamada de atención, pone en evidencia el hecho de que nada, incluyéndolo por supuesto, es definitivo. Problemático en su definición así como en su estudio, lo grotesco constituye una categoría de naturaleza abstracta pero que se materializa en una gama particular de imágenes, que se contraponen a la razón pero la emplea para construir sus paradojas, que se enfocan en el cuerpo pero comporta toda una cosmovisión.

3.2. PALABRAS Y DIBUJOS

Las primeras manifestaciones de plástica moderna llegaron a Chile con las *Notas de Arte* que, entre 1923 y 1927, Emar y otros colaboradores publicaron en *La Nación*. Respecto a la importancia ideológica de dichos textos, Patricio Lizama, en su estudio “Jean Emar/ Juan Emar: la vanguardia en Chile” (1994), afirma que gracias a ellos “se vieron por primera vez en Chile pinturas fauvistas, cubistas, futuristas y varios grabados, bocetos y dibujos de pintores chilenos y extranjeros.” (951). En una carta a Vicente Huidobro, fechada el 12 de marzo de 1924, Emar menciona: “He hecho en *La Nación* una página de arte quincenal (martes por medio) con gran estupor de la gente seria y gran indignación de los artistas nativos. Se las remito todas aparte para que vea ud. nuestra pequeña labor, que pequeña e incolora como es, cuesta realizarla...”⁴¹. Ignacio Valente, en el artículo “Juan Emar, nuestro genio desconocido” (1991), reproduce un testimonio del autor respecto a la lamentable acogida de las novedades vanguardistas: “Con toda buena fe y buena lógica creímos que los recibidores de esas 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, casi nos matan.”(6).

Notas de Arte (Jean Emar en La Nación 1923-1927) (2003) es una edición facsimilar de todos los textos del autor publicados en el diario de su padre, mismos que dan cuenta del abismo cultural que se abría entre Chile y Europa, ya que mientras el arte santiaguino continuaba apegado a los dogmas de la academia decimonónica y al folklorismo, las vanguardias inundaban la escena artística del Viejo Continente. En este sentido, las notas que Emar escribió durante esos años cumplieron varias funciones:

⁴¹ Correspondencia inédita, Fundación Vicente Huidobro.

fueron un puente ideológico-estético entre ambas latitudes, también documentos de crítica ante las prácticas anquilosadas del arte nacional y escritos en los que el autor manifiesta con claridad cuáles son sus intereses estéticos; los pilares de lo que más tarde sería su universo pictórico y literario. El índice general de las *Notas de Arte* agrupa un total de 106 textos, la mayoría escritos por Emar, y en los que se tocan diversos temas relativos a las vanguardias: “Cubismo”, “Críticos y crítica”, “«Arte nuevo»”, “Espíritu viejo y espíritu nuevo”, “Al arte lo que es del arte”, “Sobre la enseñanza de la pintura” y “Arte suramericano”, por citar algunos títulos cuya perspectiva se ocupa de asuntos más generales. Por otra parte, las notas emarianas también se concentran en la crítica y difusión de obras contemporáneas, tanto de artistas chilenos como europeos. En la serie “Pintores Modernos” existen textos sobre “Maurice de Vlaminck” y “Henri Matisse”, mientras que “Luis Vargas Rosas” y “Julio Ortiz de Zárate” son incluidos en la serie sobre el “Grupo «Montparnasse»”. También hay otros escritos que lo mismo se refieren al trabajo de la bailarina chilena “Andrée Hass” o reproducen fragmentos de una charla “Con Vicente Huidobro”. La diversidad de artistas y temas expuestos en las *Notas de Arte* evidencia el hecho de que tales textos provocaron una apertura y transgresión del campo cultural chileno.

En la nota inaugural, titulada “Algo sobre pintura moderna” (1923), Emar se refiere a las transformaciones que, para creadores y receptores, trajeron consigo las novedosas tendencias de la plástica: “¡Han concluido los santos tiempos en que el artista amaba lo bello y lo trasponía en la tela para dulce gozo y reposo del hombre atareado! Hoy parece que el artista ha roto el pacto con el hombre atareado y éste asegura que aquél, en vez de agradarle y mecerle en gratas ensoñaciones, le exaspera con sus cotidianos cánticos a la fealdad endiosada. El arte moderno es el caos, la locura.” (49). Desde joven, Emar se sintió fuertemente atraído por lo que podría denominarse una

“estética del desorden”, pues tanto en sus reflexiones estéticas, como en sus dibujos y en su escritura salta a la vista la ruptura de los límites impuestos por el academicismo artístico. Para dicho autor, el arte moderno debía ser desconcertante, remover los pilares que soportan el pensamiento, insertarse en una dinámica de cambio perpetuo, dirigirse hacia lo desacostumbrado y mostrar que la locura es un revestimiento alternativo de la razón. Por estar lejos de los territorios de la normalidad, las nuevas manifestaciones artísticas a menudo se identificaban con la falsedad, con lo grotesco y con una imperdonable ausencia de rasgos claramente humanos, debido a que, como escribe Emar en la nota mencionada:

El arte, para el público, debe ser un cómplice de sus deseos y sobre todo asegurarle que puede seguir tranquilo en la existencia, pues como él es, así todo es y nada va a cambiar y nada hay más cierto ni más profundo.

Y de pronto, he ahí que aparecen pintores que no retratan la visión acostumbrada y que lanzanle, por lo tanto, un desmentido a su vista; músicos que no se emocionan con sus amores pasados y ante tales sensaciones que por tan grandes se tenían, permanecen indiferentes; escritores que parecen arrancar inspiración de otros mundos desconocidos. Ello es intolerable, es un atropello. El público no ve su rostro por ninguna parte, luego todo eso es falso. El artista está loco. ¡Pobre loco! Sólo merece una carcajada. (49).

Valiéndose de un tono irónico, Emar manifiesta que lo excéntrico ha llegado a dominar las artes, porque la pintura, la música y la literatura ya no son expresiones armónicas cuyo propósito consiste en solazar al receptor, sino manifestaciones anormales, discursos que rompen con el pacto mimético que durante siglos el arte tuvo con la realidad. Emar emparenta el arte moderno, es decir vanguardista, con la risa, el desconcierto y la locura, categorías que, como se ha visto, están estrechamente ligadas a lo grotesco, fenómeno estético que el autor exploró con notable interés tanto en la escritura como en la plástica y que incluso consideraba consustancial a la verdadera expresión estética, aquella que se opone a lo solemne y a lo determinado por el gusto conservador: “El burgués ríe porque el artista es un loco aún consciente, fatuo y grotesco.” (49). Haciendo gala de su anormalidad, los nuevos artistas construyen sus obras a partir del caos y de lo irracional, fundamentos que les permiten revertir el orden

del mundo y presentar universos signados por todo lo que antes estaba fuera del espacio estético: la desproporción, lo ilógico, lo desagradable...

El 1 de enero de 1925, Emar publica "Axiomas", nota en la que pone en evidencia las desventajas que, en el plano artístico, desencadena la tendencia a ordenar y explicar los elementos de una obra. Para el autor, el arte debe permanecer, hasta cierto punto, en el terreno de lo ignoto, debe conservar aspectos inefables para la razón pero de impacto perdurable en los sentidos; huellas estilísticas que se alejen de cualquier explicación y que aporten algo inédito y misterioso al mundo, ya que, "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 los demás." (159). Aunque dicho ejercicio cumple a la perfección con la exégesis y el academicismo, también es cierto que opaca, e incluso pasa por alto, lo que Emar consideraba fundamental de la expresión estética, pues como apunta más adelante: "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. Es como quien quita la vida que anima a un cuerpo". (159).

Las ideas que Emar desarrolló en las *Notas de arte* fungen como una suerte de poética embrionaria que, en las décadas del treinta y del cuarenta, se materializaría en su escritura literaria y en su expresión plástica, debido a que la narrativa y los dibujos que el autor creó después de su labor como crítico de arte ofrecen una interpretación propia, tardía y excéntrica de las novedades y desórdenes que el arte vanguardista había traído hasta la zona austral del continente. Aunque desde joven tomó varias clases de dibujo, tanto en Santiago como en París, y dedicó mucho tiempo a perfeccionar sus técnicas pictóricas, lo cierto es que Emar nunca destacó en el ejercicio de la plástica porque, como apunta Braulio Arenas en el "Prólogo" a la edición argentina de *Umbral...*

(1977), “él había hecho algunas incursiones por los dominios de la pintura, aunque tenemos que confesar que en materia de óleos, acuarelas y lápices, lo hacía casi tan mal como Kafka.” (VII). Sin embargo, y como parte del proceso de rescate y revaloración del autor, se han publicado varios de sus dibujos que dan cuenta de un estilo en el que predomina la deformidad, lo incompleto, la mezcla de reinos y demás elementos relacionados con la categoría de lo grotesco y con la libertad imaginativa de la plástica vanguardista⁴².

Tan aburrido de la vida estaba Juan Emar que hasta realizó una caricatura de sí mismo, a través de un personaje cuyas situaciones grotescas y fantásticas lo perfilan como un sujeto solitario, de sombrero rojo y gabardina azul, que está inmerso en la irrealidad de su entorno citadino. Las ilustraciones que conforman la historia de *Don Urbano*⁴³ dan cuenta de un mundo desordenado en el que diversas categorías se



mezclan: lo animal con lo humano, lo real con lo onírico, la palabra con el dibujo...

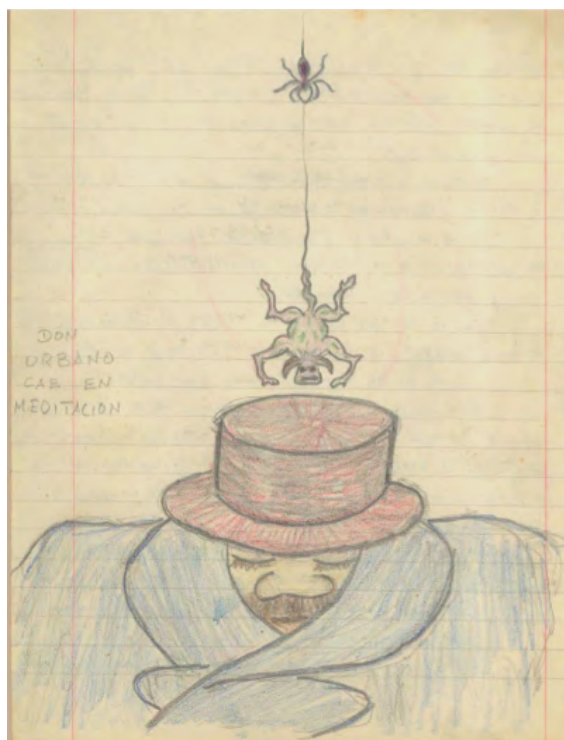
Aunque no hay muchos elementos que delimiten el contexto en el que se llevan a cabo

⁴² Algunos dibujos de Emar fueron recopilados bajo el título *Don Urbano*, volumen publicado en Chile durante el 2011, que contiene dieciséis reproducciones a color y que actualmente está fuera de circulación. Las imágenes de *Don Urbano* que aquí aparecen corresponden a fotografías de los originales, material que se encuentra en el Archivo del escritor de la Biblioteca Nacional de Chile. También existe una edición facsimilar de ilustraciones titulada *Armonía: eso es todo...*, la cual incluye diez dibujos realizados por Emar en 1947. Tanto los dibujos de *Don Urbano* como los de *Armonía...* corresponden al género de la caricatura y tienen evidentes resonancias con la estética de lo grotesco.

⁴³ Aunque la datación de estos dibujos es imprecisa, Cecilia Rubio, en el texto “Vida, escritura y pintura. Preguntas sobre Juan Emar” (2011), menciona que: “Puestos a interrogar el pensamiento emariano, podemos recurrir a las cartas que Emar escribe entre la década del cincuenta y del sesenta, tanto a su hija Carmen como a su amada Pèpèche (Tomba), cartas donde encontramos referencias a la pintura, tal como a él se le daba en el contexto de su vivencia en el campo, en Quintrilpe, que es el contexto de sus últimos años de vida. Estos escritos son importantes en relación a los dibujos que hoy presentamos, si suponemos, como lo hacemos, que corresponden a la misma etapa en la vida de Emar.” (10).

las escenas, las ilustraciones contienen los detalles precisos para saber con claridad qué hace el personaje. Sin embargo, cada episodio de esta historia gráfica parece incompleto, se suspende en el vacío y sólo acude a la realidad para deformarla. A pesar de estas características, los dibujos de Emar no son esbozos, más bien expresan la obsesión del artista por lo inacabado, por lo que queda abierto a la imaginación del receptor, elemento imprescindible de su estilo tanto pictórico como literario.

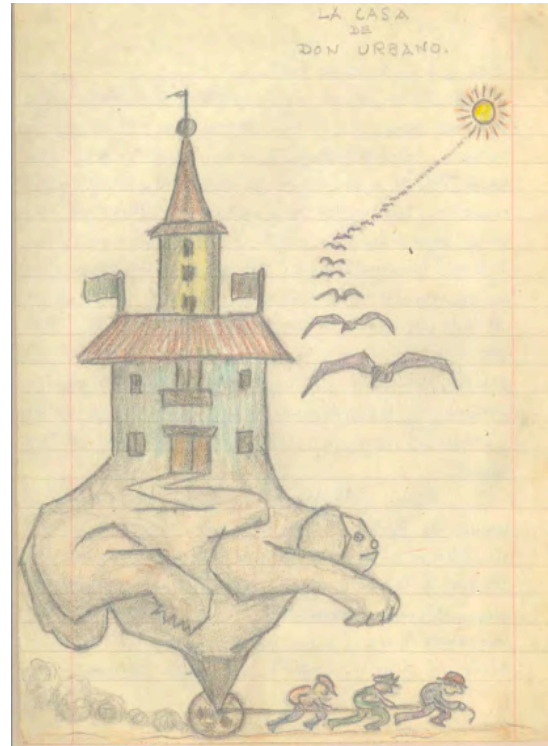
No se sabe por qué a Don Urbano lo asedian seres monstruosos y animales fantásticos, menos aún cuál es el objetivo de sus andanzas, pero a pesar de tanta indeterminación y misterio, resulta imposible no establecer más de un vínculo entre dicho personaje y su creador incomprendido. Juan Emar también paseaba con sombrero y gabardina, prefería estar solo antes que formar parte de las multitudes, se sumergía en profundas meditaciones, imaginaba personajes extraños y situaciones desconcertantes que luego materializaba por medio de los trazos o de la escritura. Cada una de las láminas en las que Emar



da vida a este personaje bien puede ser vista como el capítulo de un inconexo relato visual en clave autobiográfica, sin importar que se carezca del dato certero, de la afirmación cabal por parte del autor.

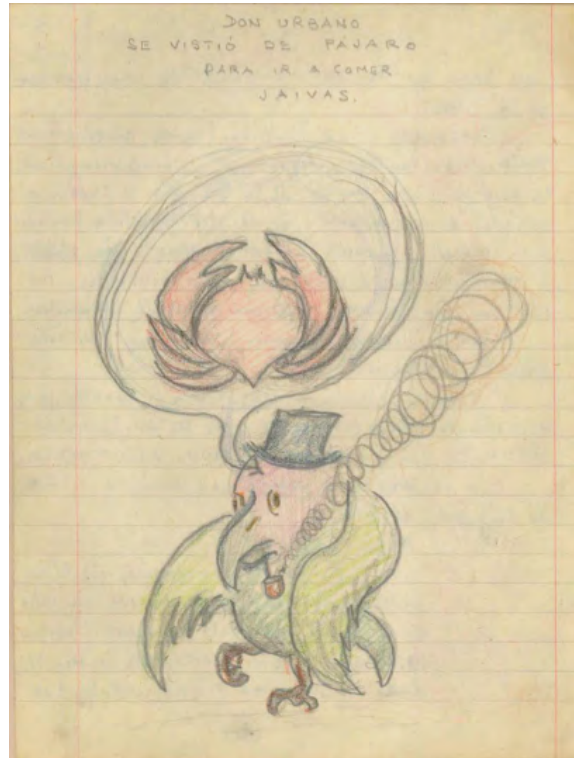
El mundo de Don Urbano es fragmentario, en él no hay mucha preocupación por generar un efecto de realidad, al contrario, las situaciones en las que aparece el meditabundo caballero de sombrero y gabardina, aunque cotidianas para un burgués

ciudadino, son de una irrealidad notable. Hay una perspectiva deformadora que abarca desde los espacios por los que deambula el personaje, hasta sus acciones ordinarias y en la que se privilegia la mezcla de los paradigmas ordenadores de la realidad. En *Don Urbano* son más los momentos de ruptura que los de afinidad, y eso se nota incluso antes de entrar a su casa: un colorido castillo, dibujado con trazo pueril, que va rodando por el mundo, gracias al perro-carreta que tiene en la base, mismo que se mueve porque tres pequeños hombres tiran de él. La parvada que parece visitarlo cada tarde nunca vuela sobre el mismo cielo, porque la casa de Don Urbano cambia de dirección constantemente. Sólo un personaje estrafalario como él podría habitar un lugar tan inestable y construido en un confuso territorio en el que lo animal se fusiona con lo mecánico, lo inerte con lo vivo y lúgubre con lo colorido. En el difuso microuniverso de Don Urbano lo grotesco, más que un principio de construcción, es una consecuencia de la visión de mundo que Emar exploró, ya como incipiente pintor, ya como obsesivo escritor.



Además de tan inusual vivienda, el personaje hace de lo anodino un episodio carnavalesco, ya que para salir a comer mariscos se disfraza de pájaro. Lo único que asoma de humano su atuendo es el sombrero, ahora negro, una pipa y el pensamiento. Aunque la proyección que hace Don Urbano del manjar a degustar es muy concreta, su identidad humana se desvanece tal como lo hacen las volutas de la pipa. El distinguido personaje se transforma en el hombre pájaro verde, un ser peculiar, más animal que

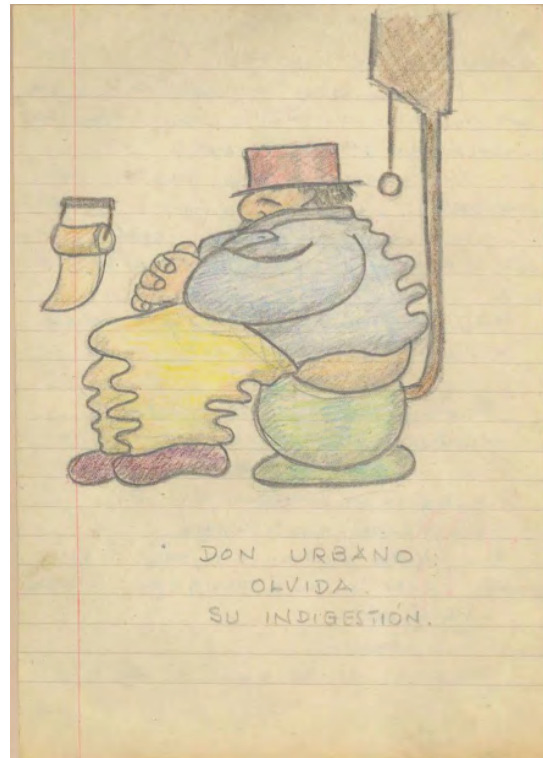
humano pero con una actitud más humana que animal. Sólo piensa en una colorida y carnosa jaiba, su mirada delata un estado de trance y todo sugiere que se dirige automáticamente hacia ella. Los detalles de la posterior comida, que bien pudo ser una bacanal, corresponden a cada receptor, porque el dibujo de Emar es sólo un momento que captura la extraña cotidianeidad de Don Urbano. El hilo conductor en esta obra se entreteje mediante una narrativa instantánea, presentando algunos fragmentos, en apariencia comunes, de la vida del personaje, mismos que sugieren tanto un pasado como un porvenir. Sin embargo, no resulta nada fácil imaginar una



historia para el hombre pájaro verde, debido a que las relaciones que se tiendan entre una y otra ilustración deben respetar la fusión de reinos, el desorden y la arbitrariedad —innegables rasgos de lo grotesco—, primero, para no contravenir la estética de la obra, y segundo, porque el pensamiento lógico no puede ofrecer posibilidad alguna.

Como sucede cualquier día, Don Urbano pide una tregua, debido a que extrañas experiencias, su metamorfosis y los sendos manjares han terminado con toda su energía, así que llegó el momento de atender las necesidades del cuerpo. Es quizá en el dibujo que muestra al personaje defecando donde se explicita de manera absoluta el gusto emariano por lo grotesco. Sin disimulo alguno, Emar trazó la figura de Don Urbano cómodamente sentado en un inodoro verde, con suficiente papel higiénico y mostrando toda la parsimonia del mundo para que las cosas sucedan. Parecería que el personaje ha

caído en otra profunda meditación a no ser por el notorio movimiento que hay en sus piernas y espalda, así que su cuerpo está activo; todo él se concentra en el olvido de su indigestión. En este espacio íntimo y cotidiano el personaje recupera la identidad perdida, ya que ha dejado de ser ese hombre pájaro verde para volver a su estado “normal”. Pero cuando la realidad se restituye en la estética de Emar, saltan a la vista los elementos grotescos que el pudor prefiere ocultar, desordenando los límites entre lo que se muestra y lo que no. Una nueva ruptura del orden, materializada en la representación de necesidades fisiológicas —evidentemente



relacionadas con la parte baja del cuerpo, esa zona que casi no se muestra—, delatan a Emar como un artista seducido por lo grotesco, un observador morboso de lo cotidiano que mediante palabras y dibujos edificó un universo estético en el que el humor, lo extravagante y lo corporal ayudan a desarticular la visión común tanto del sujeto como de la realidad.

Empleando una técnica diferente, pero en el mismo género de la caricatura, Emar también realizó otros dibujos, en el año 1947 y usando sólo tinta negra. Bajo un título paradójico e irónico, *Armonía: eso es todo* contiene diez facsimilares que rompen con la visión ordinaria de la realidad, que exaltan lo imperfecto y lo deforme. He aquí algunos de los casos más llamativos: un huaso desfigurado por el carnaval, un señor bajito y bufonesco cuyas piernas nacen de su hombro izquierdo, un personaje con atuendo de burgués y cuerpo en forma de alguna flor exótica, la estatua voluptuosa e

incompleta de un cuerpo femenino, un antropoide con el miembro enorme y rasgos faciales que se asemejan al rostro maduro de Juan Emar. En el ejercicio ilustrativo del autor se vuelve a mostrar un marcado interés por lo grotesco, categoría compleja y múltiple que le ofrece plena libertad para crear, sin las imposiciones que dictan la estética tradicional, la racionalidad y los preceptos morales. Es quizá por esta razón que las expresiones artísticas de Emar hacen de la deformidad una técnica privilegiada para representar el tiempo, el espacio, el volumen, las situaciones, los personajes y las imágenes, sea por medio del dibujo o la palabra. A diferencia de *Don Urbano*, en esta obra no hay un personaje que recorra todas las ilustraciones, sino un grotesco catálogo en el que los más diversos e inusuales seres instauran un mundo irracional, desconcertante e irónico.

Desde las *Notas de Arte* hasta *Umbral*, Juan Emar expresó un rotundo rechazo hacia la idea de que lo esencial del arte chileno radicaba en el nacionalismo y el folklorismo, es decir, en la representación de paisajes andinos, ponchos araucanos y personajes criollos que exaltaban un ideal identitario forjado durante el siglo XIX. El dibujo del huaso manifiesta claramente la disolución de tal constructo, debido a que la flor y la serpiente que brotan de los puños de su camisa revelan la oquedad y la artimaña que es su cuerpo, por más que tenga resquicios de realidad. El movimiento de sus piernas bien puede insinuar un baile —típica



situación en la que aparece la figura del huaso—, o mejor aún que se trata de un

monigote relleno de diversos elementos que poco a poco saldrán de aquella camisa sin brazos. De esta forma, uno de los íconos masculinos de la identidad chilena es carnavalizado por Emar al grado de transformarlo en un fantoche, un ser grotesco que en absoluto remite a su origen costumbrista. No conforme con rebatir la idea de que los rasgos esenciales del arte nacional se hallaban en las escenas y personajes campestres, Juan Emar también cuestiona el hecho de que éstos se encuentren en la modernidad, la burguesía y el entorno citadino, debido a que la simple adopción de la estética y de los modelos de vida europeos tampoco puede ser vista como solución a dicho problema. La mirada burlona de Emar se dirige entonces a los elegantes sujetos que recorren las calles de la ciudad, a los hombres que, en lugar de vestimentas típicas, usan traje y sombrero para hacer gala de su refinamiento.

En la opulencia de la élite santiaguina, en las apariencias y la frivolidad del sujeto citadino, Juan Emar encontró otra fuente de inspiración para sus dibujos grotescos, tal como lo demuestran las ilustraciones en las que dos personajes elegantemente ataviados no pueden encubrir su deformidad. El primero es por completo humano, ostenta un traje, un sombrero, un



monóculo, un guante y un bastón que denotan su seriedad y su exquisitez en el vestir. Al parecer no importa que su cuerpo se aleje en gran medida de la normalidad, siempre y cuando se muestre como un hombre presentable y listo para una ocasión especial. El segundo es más alegre pero menos humano, su vientre voluptuoso y sus extremidades bien pueden remitir a alguna planta exótica y frondosa. El rostro del personaje emerge

como una flor desde su cuello, se dirige hacia arriba en busca del sol que le da vida. Aunque su constitución es extraña e incluso desagradable, está cubierta por un traje de vistosas solapas y lleva muy bien acomodado un pañuelo en la bolsa izquierda del saco. Su elegancia es tan evidente como su desproporción, su sonrisa tan notoria como macabra y sus rasgos humanos parecen los residuos de un proceso de transformación que inició por

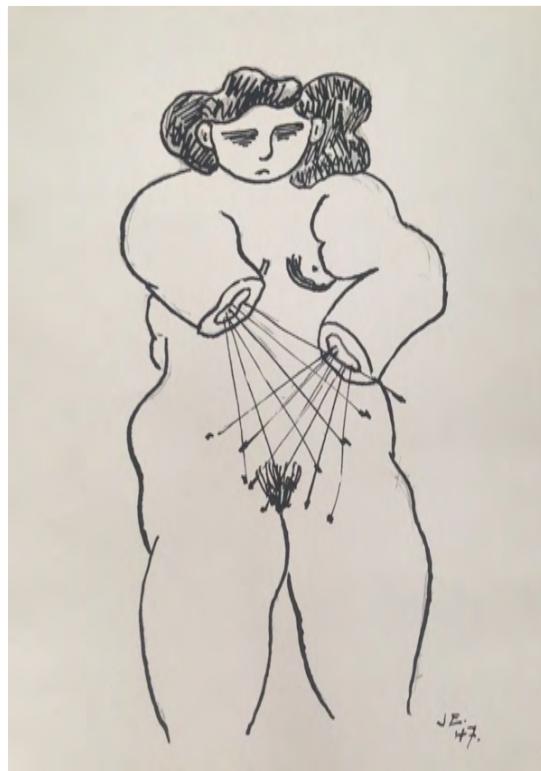


los pies y es muy probable que termine en la cabeza. Este personaje emariano, al igual que su colega ciudadano, encarna lo defectuoso, se viste de gala para resaltar su deformidad y demostrar con ello que la elegancia no excluye a lo feo, ni el arreglo al desorden.

A partir del siglo XIX, los maniqués, las estatuas y los autómatas se convierten en elementos predilectos de lo grotesco que representan la cosificación del ser humano, la pérdida de voluntad y de conciencia, el tránsito entre lo animado y lo inerte. Además de que el dibujo de la estatua femenina coincide con estas implicaciones, Juan Emar enfatiza el contenido grotesco evidenciando lo incompleto del cuerpo, delimitando su forma por medio de la voluptuosidad y atrayendo la atención del receptor hacia la zona genital a través de diversas flechas que salen de ambos brazos e interceptan a la altura del pubis. En dicha ilustración —que bien puede ser vista como el boceto de una estatua, como apunte previo a una obra—, contrastan las dimensiones del cuerpo con el tamaño de los senos y la cabeza, los rasgos faciales son esbozados por medio de líneas

que sugieren cierta profundidad en los ojos, un gesto de tristeza en la boca y abundante cabello despeinado. La cintura se desvanece a través de líneas curvas que indican una complexión flácida y rolliza muy alejada de la corporalidad “ideal” de la mujer. Además de las dimensiones y deformidades del cuerpo femenino representado por Emar, la irrealidad de dicho dibujo también se manifiesta en el corte de ambos brazos, elemento que revela el hecho de que se trata de una estatua inacabada, de un modelo que remite a la constitución humana pero sólo para ofrecer una imagen grotesca de la misma.

Otro aspecto estilístico que se presenta tanto en la escritura como en los dibujos de Juan Emar es el constante juego entre realidad y artificio generado por la



intromisión recurrente del creador en su obra. Además del innegable contenido autobiográfico que hay en varios de sus textos y de los paralelismos que se pueden establecer entre Emar y Don Urbano, *Armonía: eso es todo* contiene la ilustración de un peculiar personaje cuya rígida expresión y gruesas facciones son parecidas a los rasgos faciales del autor. Diversas fotografías de madurez muestran a Juan Emar con un físico poco agraciado, un rostro imberbe, labios prominentes y una notoria calvicie, aspectos que coinciden con la cara de aquel personaje que oscila entre el reino animal y el humano. El dibujo muestra el perfil izquierdo de un fornido cuerpo del que pende una cola, elemento zoomorfo que pone en crisis la naturaleza humana de la imagen representada, del mismo modo que lo hace el volumen del pecho, la forma del trasero, la

ausencia de cuello e incluso la extensión del brazo. El observador se encuentra con una suerte de hombre simiesco, un ejemplar macho cuya fuerza se deduce tanto de su constitución física como de su actitud, pues las seis flechas que hieren su cuerpo no parecen inmutarlo, ni siquiera logran que mane un poco de su sangre; todo indica que seguirá su marcha hacia delante superando cualquier agresión u obstáculo. Sus pies enormes se asemejan a los de un humano, aunque sólo tengan cuatro dedos, lo mismo podría decirse de su puño cerrado, listo para defenderse de los cazadores que lo asechan, y del gran miembro que con flacidez cuelga en la parte delantera. Aunque esta ilustración corresponde en mayor medida al campo semántico de lo animal, también es cierto que la constitución del personaje no es absolutamente bestial como para prescindir del referente humano, ya que la perspectiva pictórica de Emar se ubica en un dudoso punto que oscila entre ambos reinos, presentando a un ejemplar simiesco con actitudes y expresiones humanas o, si se prefiere, a un hombre parcialmente transformado en mono. Respecto a las similitudes entre el dibujo y el dibujante, Carlos Piña, en el texto “Ausencia-Presencia de Juan Emar” (1990), incluye el siguiente fragmento epistolar: “Nací feliz pero feo. La felicidad que me rodeaba tenía la forma de dos alas inmensas que envolvían y acariciaban con sus plumas blancas. Mi rostro tenía la apariencia de un macaco. Con el tiempo mi rostro mejoraba. Pasando por todas las etapas del simio en demanda de la belleza, mi rostro mejoraba. Trepano por ellas logré adquirir el rostro del orangután



que es, como bien usted lo sabe, el que ostento tanto de día como de noche, esté lloviendo o brille el sol.” (7). En este dibujo emariano, así como en los otros a los que se ha hecho referencia, la incoherencia, la confusión y lo deforme demuestran que para dicho autor lo grotesco constituye no sólo una forma de representación sino una obsesiva y recurrente manera de concebir tanto el universo como a sí mismo.

En el quehacer narrativo de Juan Emar se desarrolla de manera notable ese marcado interés por crear personajes deformes, seres extraños que fluctúan entre la vida y la muerte y situaciones desconcertantes en las que se desvanece el orden común de la realidad. Aunque esta búsqueda permanente se manifiesta en todos los cuentos de *Diez*, adquiere un revestimiento particularmente grotesco en “El pájaro verde”, “El unicornio” y “Papusa”. En los dos primeros textos, lo grotesco se articula dentro del reino animal, presentando al lector singulares ejemplares del bestiario emariano; mientras que en el tercero, lo hace a partir de la corporalidad femenina, la sexualidad, la violencia y la necrofilia. Tomando en cuenta estas características, la siguiente interpretación de tales cuentos permite observar a detalle algunos pilares de la excéntrica y grotesca cosmogonía que identifica a este autor.

La historia de “El pájaro verde” se remonta a 1847, año en el que treinta y seis sabios franceses inician sus exploraciones por lo largo y ancho del Amazonas. Durante tres años siguen el cauce amazónico hasta que levantan un campamento en la aldea Tabatinga⁴⁴. El autor ficticio del relato comenta que, a pesar de conocer los talentos de cada sabio explorador, a él sólo le importa uno: Monsieur le Docteur Guy de la Crotale⁴⁵, personaje que experimenta una creciente sentimentalidad por todos los pájaros, en particular por los loros. Durante una de las noches en el campamento de

⁴⁴ “Puerto fluvial brasileño a orillas del río Solimaes (tributario del Amazonas), en el lugar de unión con las fronteras con Perú y Colombia.” (490).

⁴⁵ “Su apellido evoca la venenosa serpiente cascabel de América (*vipéridés*) que tiene en la cola unos anillos óseos con los cuales hace ruido.” (444).

Tabatinga, Guy de la Crotale abandona su carpa en busca de un loro que pueda acompañarlo de regreso a casa y encuentra un hermoso ejemplar que “era totalmente verde salvo bajo el pico donde se ornaba con dos rayas de plumillas negro-azuladas.” (292).

Cuando termina la expedición científica, junto con el equipaje de su dueño, el pájaro verde cruza el Atlántico hasta llegar a Montpellier, lugar donde vive muy bien atendido hasta 1872, año en el que muere el doctor de la Crotale y el loro pasa a manos de su sobrina Marguerite. Ella lo cuidó hasta el 1° de agosto de 1906, fecha en que su hijo, un joven llamado Henry-Guy que estudiaba pintura, decide tomar al loro como modelo para uno de sus cuadros, “Mas las emanaciones de la pintura y la inmovilidad de la pose empezaron pronto a debilitar la salud del pajarito, y así es cómo el 16 de ese mes lanzó un suspiro y falleció en el mismo instante en que el más espantoso de los terremotos azotaba a la ciudad de Valparaíso y castigaba duramente a la ciudad de Santiago de Chile donde hoy, 12 de junio de 1934, escribo yo en el silencio de mi biblioteca.” (292-293). El loro de Tabatinga “había vivido 85 años, 3 meses y 11 días.” (293), tiempo suficiente para transformarse en un ser entrañable, así que el joven pintor decide embalsamarlo y fijarlo a un pedestal de ébano. Todo fue tranquilidad para el más rígido y verde de los pájaros hasta 1915, año en que muere el joven pintor y su madre vende todas sus pertenencias para viajar al Nuevo Mundo. El loro embalsamado fue adquirido por Serpentaire⁴⁶, un viejo comerciante que tenía una tienda de antigüedades en París.

Una vez establecidas todas estas fechas, latitudes y personajes, en los que se lleva a cabo una evidente parodia de los discursos histórico, biográfico y científico, el autor ficticio narrara cómo el loro de Tabatinga llegó hasta sus manos gracias a las

⁴⁶ “Su apellido refiere a un pájaro rapaz diurno de África (*serpentarius*) que se alimenta de reptiles.” (466).

interminables noches de juerga parisina que compartía con sus amigos. Una noche, el barítono de un bar llamado el Palermo cantó un tango que obsesionó por completo al autor ficticio: “*Yo he visto un pájaro verde/ Bañarse en agua de rosas/ Y en un vaso cristalino/ Un clavelcito que se deshoja.*” (294). El primer verso se quedó clavado en la mente del personaje, de hecho se convirtió en una frase clave para comprender y comunicar su experiencia de mundo: “La usaba yo para toda cosa y para toda cosa sentía que calzaba con admirable justeza. [...]. Y como además dicha frase encerraba una especie de santo y seña en nuestras complicidades nocturnas, tendió sobre nosotros un hilo de flexible entendimiento con cabida para cualquier posibilidad.” (294).

Cierta ocasión, cuando los amigos del protagonista regresaban de una juerga, vieron al anticuario Serpentaire abrir su tienda y se quedan atónitos al percatarse de que en un escaparte estaba el loro de Tabatinga, la materialización de aquel verso que habían transformado en frase significativa de sus trajines nocturnos. Sin pensarlo demasiado, adquieren dicho trofeo y corren efusivamente hasta la casa del autor ficticio para entregarle ese regalo tan especial. El pájaro embalsamado lo acompaña durante su estancia en París y vuelve a cruzar el Atlántico cuando el autor ficticio regresa a Santiago de Chile. El 1º de enero de 1931 inicia un nuevo pasaje de su historia, fragmento final en el que aparece el tío José Pedro, personaje que se convertirá en víctima de un grotesco y fantástico homicidio. José Pedro pregunta al autor ficticio cómo llegó a sus manos el vistoso pájaro verde, éste le explica que dicha reliquia es resultado de una noche de desenfreno, motivo por el que el tío le reclama haberse entregado al París bohemio y no al de la Sorbona. El rechazo ante las debilidades juveniles del autor ficticio recae sobre el ave momificada y se reduce a la expresión “¡Infame bicho!” (296), palabras que bastan para que el pájaro recobre vida y ataque al tío:

el loro clavaba en su calva un violento picotazo. Crujió el frontal, cedió, se abrió y de la abertura, tal cual sale, crece, se infla y derrama la lava de un volcán, salió, creció, se infló y derramó gruesa masa gris de su cerebro y varios hilillos de sangre resbalaron por la frente y por la sien izquierda. Entonces el silencio que se había producido al empezar el ave el vuelo, fue llenado por el más horrible grito de espanto, dejándome paralizado, helado, petrificado, pues nunca había podido imaginar que un hombre lograra gritar en tal forma y menos el buen tío de hablar lento y cadencioso. (297).

Aunque en este punto la escritura del personaje se concentra en aspectos relacionados con las entrañas, la violencia y la sangre, su manera de narrar, en lugar de producir un efecto terrorífico, despierta el interés, el asombro e incluso la risa del lector, quien seguramente se siente intrigado por saber cómo continuará y de qué manera terminará el ataque. Durante la segunda embestida, el loro hace un hueco en el cráneo de José Pedro provocando que brote su materia gris y se multipliquen los hilos de sangre, mas la tercera agresión es descrita de manera minuciosa y absolutamente grotesca, debido a que el autor ficticio adopta una mirada clínica y de precisión naturalista que se regocija en pormenores repugnantes:

Tercer picotazo. Mi viejo tío perdió un ojo. Como quien usa una cucharilla especial, el loro con su pico se lo vació y luego lo escupió a mis pies.

El ojo de mi viejo tío era de una redondez perfecta salvo en el punto opuesto a la pupila donde crecía una como pequeña colita que me recordó inmediatamente los ágiles guarisapos que pueblan los pantanos. De esta colita salía un hilo escarlata delgadísimo que, desde el suelo, iba a internarse en la cavidad vacía del ojo y que, con los desesperados movimientos del anciano, se alargaba, se acortaba, temblaba, mas no se rompía ni tampoco movía al ojo quedado como adherido al suelo. Este ojo era, repito —hechas las salvedades que anoto— perfectamente esférico. Era blanco, blanco cual una bolita de marfil. Yo siempre había imaginado que los ojos, atrás —y sobre todo de los ancianos—, eran ligeramente tostados. Mas no: blanco, blanco cual una bolita de marfil. (297).

Los últimos comentarios del autor ficticio manifiestan que sus reflexiones sobre la composición humana son más extravagantes que científicas, ya que las alusiones respecto al color y la forma del ojo, así como al hilo de sangre que lo conecta con los párpados vacíos del tío, más allá de constituir un discurso realista, se enfocan en minucias grotescas que enfatizan, todavía más, lo desorbitante de la escena. En relación con esta técnica narrativa, Guillermo Gotschlich, en su estudio ««Pájaro verde» de Juan Emar, proposición de una poética» (1998), comenta que: “El texto presenta un discurso estructurado en torno a representaciones que integró

profusamente la tradición realista en el género narrativo. La precisión documental de los relatos naturalistas reaparece aquí en fragmentos de discurso, pero exentos del tratamiento serio que éstos dieron al mundo” (96).

Otra cualidad de lo grotesco que se presenta en el relato de Emar tiene que ver con la exhibición, con evidenciar algunos elementos que la mesura, la belleza y el equilibrio preferirían esconder. Además de la mirada hiperbólica que emplea el personaje para describir la extravagante muerte de su tío, el mismo José Pedro encarna la realización de lo grotesco, ya que funge como materia prima que permite al pájaro verde provocar una situación en la que lo estético se alcanza a través de lo horrible y lo desagradable. En la recta final del relato, el autor ficticio sólo funge como escriba, como testigo ocular de un suceso extraordinario en el que la sangre, las vísceras y los órganos mutilados constituyen una representación humana por demás deforme, repugnante e incompleta: “Mi tío, después de esto, quedó hecho un espectáculo pasmoso. Bullía en lo alto de su cabeza, en dos cráteres, la lava de sus pensamientos; vibraba el hilito escarlata desde la cuenca de su ojo; y en el triángulo dejado en medio de la cara por la desaparición de la nariz, aparecía y desaparecía, se inflaba y se chupaba, a impulsos de su respiración agitada, una masa de sangre espesa.” (298). En la espectacular muerte de José Pedro, confluyen diversas situaciones que se refieren a una visión desarticulada de la realidad: el carácter móvil del pensamiento, manifiesto en la lava que fluye de su cabeza; la visión dislocada que con un frágil hilo se aferra a su funcionamiento; la agonía del cuerpo, es decir, del medio que permite una experiencia de mundo. Toda esta puesta en crisis de lo que dicta la lógica, la belleza y la razón tuvo lugar en un momento específico, como precisa el autor ficticio: “El reloj marcaba las 10 y 3 y 56. La escena había durado 1 minuto y 8 segundos.” (299).

Así como lo grotesco busca la emergencia de nuevos mundos posibles a través de la mezcla, el desequilibrio y lo escatológico, este texto de Emar cumple dicho cometido gracias a la detallada descripción de la violenta muerte de José Pedro, representante de la realidad, y a la agresiva resurrección del loro de Tabatinga, estruendoso despertar de lo surreal. En relación con este choque de lo racional con lo absurdo y de la belleza con lo horripilante, Soledad Traverso, en su estudio “«Pájaro verde» de Juan Emar. Un manifiesto vanguardista” (2001), plantea una atinada interpretación en la que propone que el cuento emariano: “puede leerse como un manifiesto vanguardista en contra del arte como copia de la realidad, para adherir a un arte no representacional y autónomo.” (1). Con su seriedad y rectitud, el tío encarna el academicismo y logocentrismo del arte tradicional, motivo suficiente para que el pájaro, símbolo del espíritu vanguardista, lo destruya de tan llamativa e inusual manera.

Otro ser quimérico del que se vale Juan Emar para desarrollar su cosmovisión grotesca es “El unicornio”, relato en el que aparecen diversos motivos relacionados con lo insólito, lo escatológico y la falta de armonía que caracteriza a dicha tendencia estética. La historia comienza con una inusual pérdida: Desiderio Longotoma, “el hombre más distraído de esta ciudad” (340), ha extraviado su identidad, por lo que se ve obligado a publicar en diferentes diarios el siguiente aviso: “«Ayer, entre las 4 y las 5 de la tarde, en el sector comprendido al N. por la calle de los Perales, al S. por Tajamar, al E. por la calle del Rey y al O. por la del Macetero Blanco, perdí mis mejores ideas y mis más puras intenciones, es decir, mi personalidad de hombre. Daré magnífica gratificación a quien la encuentre y la traiga a mi domicilio, calle de la Nevada, 101.»” (340). El autor ficticio, al igual que otras once personas, recorren el sector indicado y llevan hasta la casa de Desiderio las más heteróclitas propuestas: un frasco de arena, un

lagarto, un paraguas, un par de criadillas, una flor, una barba postiza, un microscopio, una pluma de gallina, un perfume, una mariposa, un hijo y un molar de vaca.

Esta extraña historia de Desiderio se suspende por la irrupción de otro discurso que, sin preámbulo o relación alguna, ofrece al lector los principales rasgos del unicornio, ser legendario en el que Emar se inspiró para (con)fundir lo mítico con lo terrenal y lo excelso con lo repulsivo. Dicho fragmento cuenta con un tono que remite a los bestiarios de la Edad Media y a los textos enciclopédicos, registros de escritura que son parodiados por el autor ficticio debido a esa pretensión de capturar un discurso plenamente objetivo:

El unicornio habita en las selvas de los confines de la Etiopía.

El unicornio se alimenta únicamente de los pétalos fragantes de los nenúfares dormidos.

Ello no quita que su excremento sea extremadamente fétido.

El unicornio, para sus horas de reposo, fabrica con su cuerno único vastas grutas en tierra muelle de los pantanos. De lo alto de estas grutas cuelgan estalactitas de ámbar y arañas velludas de un hilo de plata.

El unicornio no se domestica. Cuando divisa al hombre se volatiliza todo él, salvo su cuerno que cae a tierra y queda recto sobre ella. Luego echa hojas dentadas y frutos encarnados. Se le conoce entonces con el nombre de «El Árbol de la Quietud».

Sus frutos, mezclados a la leche, son el más violento veneno para las muchachas en flor. (342).

La presentación del animal fantástico abre un espacio en el texto a diversos elementos relacionados con la estética de lo grotesco: el exotismo manifiesto en el origen del unicornio, la alusión explícita a sus pestilentes desechos y la descripción de un paisaje llamativo por su excepcional belleza. Por otro lado, el cuerno, elemento que lo diferencia de otros equinos y lo transforma en un ser mitológico, aparece en el relato como fuente vital de un mundo tan excepcional y hermoso. Respecto a estos aspectos del estilo emariano, el crítico Niall Binns, en su texto “En torno a Juan Emar” (1997), afirma que: “Como los naturalistas, Emar se adentra con regocijo en las partes más feas [de la naturaleza y] de la sociedad humana, pero la suya es una visión hiperbólica, tan grotesca como desrealizada” (479). Binns considera que una de las estrategias discursivas más exploradas en la literatura emariana es la parodia, mecanismo que

permite lanzar una crítica mordaz hacia el discurso científico, al tiempo que abre un espacio para la manifestación de lo absurdo, ya que: “La parodia vuelve así contra la vacuidad de las fórmulas realistas en todas sus manifestaciones. Es una crítica que existe en el detallismo exagerado con que Emar describe la «realidad», y en su frecuente uso de científicismos gratuitos o excesivamente elaborados” (478).

Una vez que el lector conoce las principales características del unicornio, la narración vuelve a enfocarse en Desiderio, quien “ha contraído matrimonio con Matilde Atacama⁴⁷. Matilde Atacama ha tomado a un amante que ha hecho crecer sobre la nuca de Desiderio Longotoma dos cuernos de ciervo. El hombre puede, pues, meditar en paz.” (342). Como resultado de sus reflexiones, el personaje decide comprar una máquina trituradora para pulverizar los objetos en los que probablemente se encuentra su personalidad perdida: “Los trituró y los molió hasta dejarlos convertidos en un finísimo polvo homogéneo. Este polvo lo guardó en una retorta que cerró herméticamente y que expuso cinco minutos a la luz de la Luna.” (342). Mientras esto ocurría, Matilde estaba en brazos de otro hombre y el autor ficticio terminaba los preparativos de su expedición en busca del unicornio, motivo que fragmenta nuevamente el discurso, debido a que ahora se intercala un breve pero detallado relato de viaje que inicia en el puerto de Valparaíso, pasa por Alejandría, el Cairo y continúa en las riveras del Nilo hasta llegar a los confines de Etiopía. Luego de tan ardua travesía, el autor ficticio tiene el privilegio de ver por un instante al unicornio justo cuando deja caer su cuerno sobre la tierra: “Cayó el cuerno y enterró su base. Minutos más tarde echaba hojas dentadas; horas más tarde echaba un hermoso fruto encarnado. Con unas largas tijeras lo corté, lo envolví en la casulla y, terminada mi misión, a grandes pasos me dirigí hacia el Mar Rojo” (343).

⁴⁷ “Personaje de *Ayer* y de *Diez*. Su apellido *Atacama* es topónimo de desierto, salar, lago, puna, río y, hoy, de la Tercera Región administrativa del Norte de Chile. Emar sugiere a través de la referencia al desierto en su apellido «el hábito del amor cerebral.»” (438).

Ya de regreso en Santiago, al autor ficticio lo asalta un deseo exorbitante: “abrir mi puerta con otra llave, entrar en puntillas en el más absoluto silencio, aguardar largo rato tras cada paso, temblar con el ruido de las ratas y robar, robar cuanto pudiera en mi propia casa.” (346). El personaje entra a robar, pero instantes después comienza a jugar el rol de víctima, ya que sospecha que hay un intruso en su casa, así que toma unas tijeras para defenderse y grita: “«¿Quién vive?»” (346). Al no obtener respuesta, se le crispan los nervios, agarra un revolver que hay en su velador y se dispone a atacar. Enciende la luz y cae en la cuenta de que nadie más se encuentra ahí, sin embargo, el robo es un hecho indiscutible y hay que castigar al culpable. En este punto del relato tiene lugar otra irrupción de lo grotesco en la que, si bien no hay una referencia tan puntual a elementos desagradables, se lleva a cabo una conjunción del humor, con el absurdo y la muerte, ya que el autor ficticio no sólo se suicida, sino que describe tal acontecimiento e incluso termina de narrar los hechos:

Al ver la boca del revólver hice un rápido gesto para esquivar. La bala me rozó la sien derecha y fue a incrustarse en el espejo de enfrente. Entonces pegué con las tijeras con toda la fuerza de mi brazo, hundiéndolas en el vientre.

Herido, tajeando así, el revólver se me escapó y caí cuan largo soy.

Fue lo que aproveché para ajustar un segundo tizeretazo y, esta vez, escogí el corazón.

Con el corazón perforado, fallecí.

Eran las 2 y 37 de la madrugada.

Ante mi cuerpo muerto y sanguinolento, retrocedí con paso cauteloso. (347).

De manera semejante a lo sufrido por Desiderio Longotoma, el autor ficticio pierde el sentido unitario de su existencia, se bifurca en víctima y verdugo, fusiona la vida con la muerte y es protagonista de una violenta escena que provoca risa y desconcierto. En el fragmento citado es posible observar que lo grotesco no sólo tiene que ver con alusiones escatológicas, sino que se relaciona con aquella tendencia más general que consiste en fracturar los preceptos del pensamiento racional y de la naturaleza. Pero la muerte del autor ficticio no está exenta de referencias al cuerpo, a los fluidos y a las entrañas, razón por la que dicho pasaje también puede asumirse como ejemplo de lo grotesco.

Conforme la narración se acerca a su fin, esa mezcla emariana entre lo irracional

y lo desagradable incrementa y ofrece al lector más imágenes signadas por lo grotesco, como aquella alusión que el autor ficticio hace de su propia tumba: “Ya una vez sepultado, largo a largo bajo el pasto, las cucarachas y las hormigas, volvió a resonar en mi cabeza vacía el nombre idolatrado de Camila, Camila, Camila” (347), mujer de la que está enamorado y que ignora todo lo relacionado con su muerte. Aprovechando la falta de información, el autor ficticio visita la casa de Camila y juntos comen el fruto encarnado; a él no le ocurre nada, pero “ella era una muchacha en flor” (348), así que no puede escapar de su fatal destino. El personaje queda seducido por el cuerpo inerte de su amada, lo cubre con una tela negra y lo lleva hasta la casa de Desiderio Longotoma, quien lo acompaña al cementerio en el que está sepultado. Llegan al lugar indicado y el autor ficticio precisa que “Diez minutos después hallábamos mi tumba y adivinábamos a través de la lápida la sórdida descomposición de mis vísceras.” (349). Juntos arrancan la cruz que se alzaba sobre la sepultura y entierran en su lugar los pies de Camila, dando origen a un nuevo decorado que despierta la atención de numerosos artistas: “Hubo quienes hallaron aquello de un naturalismo demasiado osado, hubo quienes, de una estilización exagerada. Hubo quienes la emparentaron a Atenas; quienes, a Bizancio; quienes, a Florencia; quienes, a París. Hubo quienes consideraron ultrajante hacer brillar el cuerpo púber de una virgen sobre los que ya no son” (349).

El último discurso que se intercala en el cuento, y que funge como antesala para la consagración de lo grotesco, es la historia de Cirilo Collico⁴⁸, un pintor de refinada sensibilidad que “Pasa largas horas contemplando las tonalidades esfumadas que dejan sobre los guijarros el tiempo y la lluvia.” (351). Aunado a su dotes artísticos, “Cirilo Collico es detective. Es un detective agudo, sagaz, de ojos de lince y velocidad de liebre. Durante estos últimos años casi no hay escándalo ni crimen en cuya dilucidación

⁴⁸ “Collico, de origen mapudungun, viene de *kollüi*= rojo y *ko*=agua, agua rojiza. Rico topónimo de cerros y quebrada en Chile (IV Región). También lugar y comunidad indígena en las proximidades de Cañete. Cerros, lago y caserío cerca de Villarrica, comunidad indígena a 12 km de Puerto Saavedra.” (443).

no haya intervenido” (351). El autor ficticio conversa con dos personajes sobre la singular versatilidad de Cirilo; para uno es sólo un pintor, para el otro sólo un detective, pero ambos coinciden en que su desempeño es notable. Cierta día, Cirilo envía un peculiar mensaje al autor ficticio que hace aún más complejo el entramado narrativo: “«CIRILO COLLICO saluda atentamente a su amigo Juan Emar y le suplica ir, sin tardanza, a casa de su señor padre, tomar su sombrero de copa y ver lo que hay en su interior. »”(353). Aunque tan extraña petición no está acompañada de más explicaciones, el breve mensaje permite percatarse de que el autor ficticio y el autor real comparten el nombre, artificio recurrente en la escritura emariana que pone en crisis las ya de por sí endebles fronteras entre realidad y ficción. Minutos más tarde, Juan Emar va a casa de su padre, toma el sombrero y se percata de que está vacío, sin embargo observa con calma que al fondo, en el forro, hay un grabado que lo deja atónito: “El escudo de Gran Bretaña tiene a un lado un león coronado; al otro...¡un magnifico y altivo ejemplar de unicornio!” (353). Si bien el vínculo entre dicha imagen y la generalidad del relato es evidente, no existe comentario o dilucidación alguna, motivo por el que tal referencia puede asumirse como un aspecto que refuerza el sentido simbólico, más que racional, de la materia narrada. Al otro día Cirilo visita la casa de Emar y le recomienda que: “Lea usted las desdichas de Dragoberto II, príncipe soberano de la Carpadonia, allá por los años de 1261.” (353). En la página cuarenta de aquel libro aparecerá por última vez el mítico equino, pero ni siquiera como presencia efectiva sino como denominación de un grupo de monjes que se hacía llamar la “Santa Hermandad del Unicornio” (354).

Después de haberse encontrado al unicornio de maneras tan singulares, Juan Emar se dirige al cementerio, pues está listo para regresar al mundo de los muertos y reencontrarse en definitiva con su amada: “Alcé la lápida. Y dulcemente me recosté

sobre mis entrañas en putrefacción.” (354). Aunque Emar realiza un viaje semejante al de Orfeo, no le interesa recuperar a su musa del mundo de los muertos, sino permanecer ahí perpetuamente junto a Camila. Por otra parte, resulta paradójico que el cuerpo descompuesto se postule como vehículo para la experiencia amorosa e incluso que la unión carnal de los amantes se logre mediante la muerte, recursos que evidencian el contenido grotesco del imaginario emariano y que constituyen el punto medular del escatológico desenlace. El desagradable olor que despide el cadáver atraviesa la tapa del féretro, cruza la tierra y comienza a invadir la hermosa estatua femenina que corona la tumba, situación en la que se lleva a cabo una mezcla de la fetidez con la belleza:

Las putrefacciones tienen tendencia a subir hacia los cielos.
Suben las mías con ritmo de siglos. Suben incontinentemente. Suben llenándolos, por los intersticios intraatómicos.
Ya han pasado ataúd arriba. Ya han pasado la lápida. Ya tocan las plantas de los piecitos de Camila.
Y suben siempre.
Inundan a Camila.
Camila se cubre, de dentro hacia fuera, de las putrefacciones mías.
Camila cubre su cuerpecito idolatrado de una pátina de suave y límpida fetidez.
Los artistas de la ciudad entera la contemplan arrobados. (354).

La capa de putrefacción que se posa sobre el marmóreo cuerpo de Camilia es extraordinaria, inclasificable y despierta múltiples interpretaciones; sin embargo, todos los artistas que la observan afirman que se trata de pátina, aunque uno piensa que proviene de París, mientras que otros creen que de Florencia, de Bizancio o de Atenas. Este incorpóreo encuentro de los amantes constituye un paradójico desenlace en el que lo grotesco se postula como la única certeza del relato, debido a que resulta imposible para el lector desarrollar una correlación lógica de las historias entrelazadas, interpretar con claridad la imagen del unicornio y explicar los vínculos entre dicho ser fantástico y los personajes.

“Papusa” es otro de los textos en los que Juan Emar despliega de manera notable una estética de lo grotesco, valiéndose principalmente de tres aspectos muy socorridos dentro de dicha tendencia: la corporalidad, el erotismo y la violencia. La trama se

desarrolla dentro de una piedra de ópalo que llega a manos del autor ficticio de una forma extraordinaria: “Cuando mi padre desde su ataúd me lo alargó, estiré mi mano izquierda por entre los cirios que lo rodeaban y, apenas sentí que lo depositaba en ella, lo cubrí con mi derecha para que nada de la atmósfera de las flores y del cadáver fuese a guardarse en sus reflejos tornasoles y marcharse a casa junto a mí.” (357). Durante varios años el ópalo permanece casi olvidado en el cajón de su escritorio, pero llega un día en el que “fatigado de lecturas y meditaciones, lo saqué de su glauca ociosidad y, dirigiendo mi vista sobre él, púseme a contemplar su profunda y misteriosa vida interior.” (357). Dentro del trozo de mineral habita el Zar Palemón junto con toda su corte y sus riquezas:

Tronó el Zar Palemón, y la plata de su voz me hirió los tímpanos, mientras allí dentro, todos callaron palideciendo. Rasgó el aire la cimitarra de Trabucodonosor⁴⁹, y un hilo de viento helado me tocó el rostro mientras, allí dentro, los cortesanos rojos y negros se replegaron y disimularon temerosos el oro añejo de las altas tapicerías, mientras las hembras temblaron sus mármoles cálidos, y las alabardas se inclinaron, y las gacelas huyeron sobrecogidas de terror más allá de las posibilidades de mis ojos. Sólo los espectros no vacilaron. Quedaron esbeltos junto a su Amo y Señor y clavaron al frente sus órbitas huecas sobre el cortinaje de armiño bordado de topacios y carbunclos. (357-358).

Las referencias puntuales a la decoración y a la extravagancia, tanto del lugar como de sus habitantes, insertan de nueva cuenta al lector en un microcosmos gobernado por el choque constante entre lo hermoso y lo desagradable, la vida y la muerte, el orden y el caos, categorías antagónicas que, como se ha mostrado, posibilitan la articulación de lo grotesco y delimitan el espacio en el que tendrá lugar una serie de acontecimientos tan sórdidos como burlescos. Todo está listo para la inusual aparición de la protagonista, Palemón da la orden de soltarla y entonces “El obispo alzó sus hábitos que subieron desde el suelo crujiendo, hundió su mano por entre las sedas de su vientre y sacó y remeció y echó a tierra y mostró a todos los ojos, el cuerpo suave de Papusa⁵⁰, su

⁴⁹ Nombre “irónicamente compuesto del prefijo *trabuco* (arma de fuego corta, máquina de guerra o tiratacos) y del sufijo *donosor* (que connota Nabucodonosor II rey de Babilonia (605-562 a.C.))” (469).

⁵⁰ “Designación familiar de una mujer hermosa. Nombre hipocorístico que se usa en forma infantil, como designación cariñosa o eufemística.” (461).

cabellera de bronce, su mirar desatento, sus senos, su sexo y una sonrisa imprecisa que por largo rato se meció.” (358). Acto continuo, el obispo pateo a la hermosa mujer y ésta llega hasta el centro de una alfombra, su postura, su actitud y su docilidad inundan el ambiente de un exacerbado erotismo que raya en el delirio colectivo: “Papusa sobre la alfombra se tiende y se abre. Sobre la alfombra y bajo mi cabeza caída y pesada por encima de la gema y de mi mesa de trabajo.” (359). Todos están absortos ante su cuerpo desnudo cuando aparece un cortesano rubio y hermoso que se dispone a poseerla, pero súbitamente “El Zar Palemón se inquieta, se agita, haciendo entrechocar las perlas y las flores que cuelgan de su trono” (359) e interrumpe el encuentro amoroso para indicar que un bufón enclenque y jorobado será el primero en poseerla. El autor ficticio menciona que el afortunado y caricaturesco amante es un polichinela, personaje nacido en la comedia del arte cuya filiación con el imaginario grotesco resulta innegable⁵¹:

Hay una voluta de humo gris carbón que rodea y gira por frente, nuca y sienes de aquel polichinela; hay un pequeño rodaje de ensoñaciones de nácar que empieza a elevarse dulcemente por entre los cabellos de bronce de Papusa.

[...]

Veo entrelazarse con el humo gris carbón el máximo placer que al hombre le es dado. El placer del cuerpo entero. El placer de venganza, de reivindicación ... cuando se es deforme, monstruoso y yace bajo sí la belleza, la adolescencia, ¡Papusa! Veo cómo algunos de esos relámpagos de luz granate se desprenden del humo de carbón y pegan sobre los espectadores encendiéndoles el hambre, la furia de la posesión. Veo cómo todos los miles de seres de allí dentro, cómo forman un solo monstruo, uno, nada más, monstruo de cien mil cabezas, mas un solo pensamiento; de cien mil corazones, mas un solo sentimiento; de cien mil sexos; mas una sola lascivia... ¡Papusa! (360).

Después de tan sórdido acontecimiento, la hermosa mujer se muestra indiferente, en su expresión no hay nada que indique placer o rechazo, actitud que desconcierta al autor

⁵¹ Esta tendencia teatral, que tuvo su origen en Italia durante el siglo XVI y continuó su desarrollo por varios países europeos hasta el siglo XIX, constituye un verdadero caldo de cultivo para la estética de lo grotesco, ya que su carácter fársico y carnavalesco permitió la creación de diversos personajes paradigmáticos —como es el caso del polichinela, representante de los siervos que había en las cortes—, extraídos de la cultura popular y que se caracterizaban por lo llamativo de sus máscaras y vestimentas. Claudia Kaiser-Lenoir, en su estudio *El grotesco criollo* (1977), apunta otros elementos que vinculan este género dramático con el universo de lo extraño y lo deforme: “Dentro del teatro, la *Commedia dell’arte* ha sido una de las manifestaciones más tempranas del grotesco. Sobre el tablado se crea un universo «perfecto en sí mismo», es decir, fuera del alcance de las leyes que rigen el mundo concreto y por lo tanto exento de toda necesidad de responder a cualquier norma determinante de lo bello o lo real.” (31). El humor, el malentendido y la broma serán las situaciones predilectas posibilitan dicha liberación de lo sublime y de la racionalidad.

ficticio, quien se pregunta “¿Es Papusa la frigidez total? Ni un estremecimiento de goce...; entiendo, sí. *¡Ni un estremecimiento de horror!*” (360). Instantes después, uno de los espectros inicia un discurso que, si bien esclarece en gran medida las intenciones del repugnante espectáculo montado por el Zar, también enfatiza el contenido grotesco del relato. El espectro expone ante el autor ficticio la teoría de que “Los seres humanos vinieron sin sexo. Luego los sexos cayeron en ellos, se incrustaron e incrustados vivieron su propia vida nutriéndose de la sangre y las ideas de los humanos.” (360). Por tanto, el género humano no ejerce su sexualidad, es ésta la que se sobrepone a sus ideas: “Dicen por soberbia: «Es nuestra voluntad». ¡Error! Van arrastrados.” (360).

La única que está libre de aquella esclavitud carnal es Papusa, cuyo sexo vive fuera de su cuerpo, situación que incomoda enormemente a Palemón, quien busca someterla a una experiencia perniciosa que vuelva a conectarla con su sexualidad, motivo por el cual fue el deforme bufón, y no el galante cortesano, quien la poseyó a la vista de todos, ya que: “El Zar Palemón cifra todas sus esperanzas en un formidable traumatismo que reintegre el sexo en la personalidad liberada de Papusa. Y de este modo, ya reintegrado, hundir su mano, manejar, doblegar, esclavizar, para gloria eterna y excelsa de su poderoso imperio.” (362). Pero como el primer intento fue infructuoso, Palemón pone en marcha una nueva estrategia. El siguiente encuentro sexual, aunque carece de una descripción tan cruda y precisa como el primero, alcanza un alto grado de inmundicia y de crueldad que hace de lo grotesco una expresión definida por la ausencia de conmiseración y el exceso de violencia:

Grita el Zar Palemón:

—¡Tú!

Da dos pasos un lacayo. Ordena el Zar:

—¡¡Los perros!!

Un silencio de expectación.

Oigo lejos, remotamente lejos, galopar. Oigo acercarse. Ladran. Son ellos. ¡Allí están!

Grandes mastines blancos manchados de negro.

La misma escena.

La corte entera se estremece. Mi lupa tiembla a tal punto que todo aquello se nubla y dejo de ver.

Cae la lupa. Caigo y me duermo.
 Queda solo sobre la mesa de trabajo el ópalo que, rodando, ha venido desde Belcebú hasta mí. (363).

Tras ser testigo de tan indolente acontecimiento, el autor ficticio manda a hacer un anillo con aquel microcosmos mineral y lo lleva en su anular mientras recorre algunas calles y plazas. Justo cuando cae la noche, decide salvar a Papusa y la exhorta a abandonar al despiadado Zar que la violenta; sin embargo, su respuesta es sorprendente: “—No. Soy toda fidelidad y sobre todo obediencia. Si quieres que vaya, que Él me lo diga, mi Señor, el Santo Zar Palemón.” (363). Soledad Traverso, en su estudio “«Tres mujeres» en *Diez* de Juan Emar...” (2005), afirma que el autor ficticio “no tiene acceso a la muchacha libre y pura, porque El Zar Palemón se la ha robado y, por lo tanto, de nada le sirve a él llevar el ópalo engastado en un anillo en su dedo anular. Como decíamos, en este cuento se desarrolla el concepto de libertad interior, el que consiste en la capacidad de desconectar el sexo de la mente” (169).

Sea a través del trazo o la palabra, Juan Emar creó diversos microuniversos cuyas piedras angulares corresponden, en más de un punto, con el fenómeno de lo grotesco, debido a que en varias de sus obras se observa que lo sórdido, lo obscuro, la corporalidad y lo desagradable son sólo algunos de los motivos que le permitieron subvertir el orden del mundo y ofrecer una imagen tan caricaturesca como repugnante de la realidad. El aparente caos y la mezcla de reinos, rasgo indiscutible del mundo grotesco, constituye un mecanismo privilegiado en su quehacer artístico que posibilita la construcción de personajes y situaciones más gobernados por lo onírico que por lo causal, ya que, como afirma Ignacio Valente en su texto “Juan Emar: nuestro gran narrador surrealista” (2006), “Pocas veces la atmósfera de los sueños ha encontrado una expresión más pura y lograda que en el autor de *Diez*.” (1). El caso de Juan Emar es complejo y contradictorio; nunca se asumió como pintor aunque pintaba, con el paso del

tiempo se transformó en un obsesivo narrador que jamás cultivó la poesía, sin embargo, el sentido profundo de sus relatos se manifiesta como una insinuación poética, pues siguiendo a Valente: “La escritura de esta prosa narrativa, seca y a ratos de una objetividad casi científica, como de inventario o de análisis físico, esconde a un inadvertido «poeta» de las mejores vanguardias del siglo XX.” (1). Hallar la poesía en los escombros de lo sublime y con ello erigir un mundo de alta elaboración estética aunque desagradable, hacer del caos una estructura y detener la mirada en lo que casi nadie quiere ver son sólo algunos motivos que convierten a Juan Emar en un verdadero artista de lo grotesco.

Capítulo IV

**Visiones desacostumbradas, descripciones precisas: el
realismo delirante en la narrativa Juan Emar**

**4.1. “AL BORDE DEL MIRAR JUSTO Y PENETRANTE”:
EL OJO ABSOLUTO EN LA ESCRITURA EMARIANA**

Álvaro Yáñez comenzó a escribir porque quería elaborar un minucioso relato de su existencia. Eso lo tuvo claro desde sus textos de juventud hasta la creación de *Umbral*, obra cuyas (des)proporciones rozan aquel afán de escritura totalizante. La obsesión de capturar todo a través de la palabra —sin distinguir entre pensamientos y acciones, acontecimientos e imaginaciones—, ya se observa en sus primeros escritos, porque como afirma en *M[i] V[ida]* (2006): “¡Eran tantos los hechos que me habían sucedido, tanto lo que había visto, tantas las ideas sobre todas las cosas, ideas que deberían ser expuestas en el relato de una vida, tanto lo que había pensado y sentido, tanto lo que se aglomeraba en mi cerebro cuando tomaba la pluma, que, muy a pesar mío, me veía en la forzosa necesidad de renunciar a mi obra!” (131). El joven Yáñez sabía perfectamente que aquella pormenorizada historia de sus sensaciones e ideas era imposible, debido a la magnitud del proyecto literario y a la incapacidad de incluir absolutamente todos los detalles, las sugerencias y evocaciones que trajera consigo su paso por el mundo. Sin embargo, lo más desbordante de esta situación creativa es que antes de iniciar, muchos asuntos ya se habían quedado en el tintero, pues lo escrito, tal como señala el autor emergente, “no era nada en comparación al sinnúmero de pensamientos que me asaltaban y que no podía definir, al sinnúmero de recuerdos que apenas vislumbrándose escapaban.” (131). A pesar de lo mucho que pudo escapársele a esa joven pluma, Álvaro Yáñez inició en sus diarios, sin darse cuenta, la gestación de un estilo narrativo que se caracteriza por ser pletórico en detalles, complejo en planteamientos y desacostumbrado en situaciones.

Aquella tentativa de autobiografía infinita, al igual que muchos otros de sus proyectos, siempre estuvo acompañada por la misantropía, la distracción y la desidia, rasgos de carácter que, sumados a sus irrefrenables ímpetus creativos y a la complejidad

de su pensamiento, hacían de Yáñez un joven bastante fuera de lo común: “No sé por qué, desde hace algún tiempo tengo algo así como un débil presentimiento de que voy a concluir loco. Pienso en cuáles son mis ideas, cuáles mis tendencias y mis gustos, cómo y en qué sentido voy evolucionando y llego, muy a mi pesar, a ver que ese débil presentimiento, es una indiscutible realidad.” (66). Se consideraba demente porque sabía que su forma de ver el mundo, de aprehender la realidad, no era convencional. De hecho, la mirada, entendida como un proceso sensitivo estrechamente ligado tanto a la generación de conocimiento como a la representación discursiva del mismo, se convierte en uno de los motivos al que Emar dedica diversas reflexiones en sus grandes etapas de escritura: la primera, comprendida por los diarios y *Cavilaciones*; la segunda, que incluye toda la obra publicada en vida; y la tercera, cuando se retira para escribir *Umbral*. Este interés permanente por los mecanismos de la observación persigue la finalidad de erigir una mirada totalizante, poliédrica y descentrada que se oponga a la perspectiva unidireccional y progresiva de la prosa tradicional. Pero dicha visión exacerbada tiene sus desventajas, debido a que al captar infinidad de datos y relaciones, se suma tanta información al discurso que sobrepasa las posibilidades de su concreción, motivo por el que, una y otra vez, se queja el joven escritor: “Todo me distrae y me aleja del ideal soñado, la bulla, la luz, los amigos, el cielo y, sobre todo, la extrema clarividencia con que contemplo y entiendo todo el universo.” (66-67).

Más allá de una actitud petulante o de precoz erudición, lo cierto es que el joven Yáñez tenía diversas experiencias, relativas al orden visual, que (des)articulaban su comprensión de la realidad: “De pronto, como si se descorriera un velo que cubría al universo, todo cambia de aspecto ante mis ojos, y siento que el verdadero yo reaparece. Entonces las ideas más extrañas me asaltan, pienso absorto sobre el mundo, su principio, su fin, sus evoluciones, medito sobre el alma humana, sobre misterios que no

llego a definir pero que alcanzo a vislumbrar.” (67). Una vez corrido el velo, el autor entrevé lo que se encuentra tras la materialidad, hecho que le permite erigir una perspectiva inusual para desarrollar las más estafalarias reflexiones sobre el mundo y la existencia. Al respecto, Patricio Lizama, en su artículo “Emar y el deseo de otra esencia para la vida” (2001), afirma que: “La certeza de una realidad distinta que convive con el mundo fenoménico, de una vida oculta que posee leyes extrañas que la gobiernan, fue una convicción que apareció en la infancia emariana.” (30). Desde su primer diario de 1913, así como también en sus obras de madurez, Yáñez manifiesta el obsesivo interés de alcanzar una percepción profunda de la realidad, misma que le permita vislumbrar y comprender la red de relaciones que hay en el universo. A pesar de su juventud, y de su hasta entonces incipiente exploración en el campo de la escritura, siempre supo cuáles eran sus capacidades:

Yo no soy tonto ni tampoco genio; entre las personas que conozco hay muchas clasificadas de genio. ¿Cómo es posible entonces que nada vean, que sus miradas se detengan con la materia de las cosas y el alma se les escape? Yo, veo mucho más lejos, lo que no veo lo comprendo, lo que no comprendo lo presento; el universo, el hombre, todo, me parece, no como un accidente cualquiera, sino como el efecto de una voluntad superior, que lleva su misión, que sigue una evolución. A todos los actos humanos y no humanos les veo el “por qué” y, en fin, he llegado a un punto en que nada aparece porque sí, sino que todo formando parte de un conjunto sublime, obedeciendo a una sublime voluntad, y que marcha, se desarrolla y crece. (68).

A través de una aprehensión privilegiada, Yáñez pudo ver y comprender que lo sensible es sólo una manifestación del misterio y de la voluntad superior que pone en marcha al universo. De esta forma, en aquella temprana escritura se gesta uno de los intereses que recorrerá la totalidad de su obra, ya que tanto en sus relatos como en sus diarios, cartas y dibujos se percibe un marcado interés por romper con el empirismo convencional y mostrar una posibilidad tan extraña como sorprendente de la realidad. Aquella penetrante mirada posibilitó el desarrollo de dos inteligencias en Álvaro, una racional y otra intuitiva; la primera se manifiesta en esa perspectiva clínica, escudriñadora, que con frecuencia se articula en la prosa emariana; mientras que la segunda, le permite que los

planteamientos desarrollados en sus discursos se ocupen de categorías abstractas, de absurdos, paradojas y ocultismos que dispersan el sentido causal de su escritura.

“Nuestra estulticia no tiene límites. A pesar del par de ojos que Dios nos puso en la cara no vemos nada” (199), escribió en su diario de 1915, refiriéndose al hecho de que todo lo que observamos y comprendemos se debe a que alguien más —artistas, científicos, intelectuales, sabios o gurús—, nos lo muestra. Aunque podía pasar mucho tiempo llevando como único atuendo un pijama de paño grueso y color azul ultramar, lo cierto es que Álvaro Yáñez aprovechaba la pereza dedicándose con meditado ahínco a construir una mirada propia, una manera de ver el mundo en la que más que comprensión hubiera revelación. Pero dicho objetivo no fue alcanzado en esta primera etapa de escritura: “¿Qué de cosas no habrá todavía que no vemos porque no nos las han mostrado? Y me esfuerzo por verlas. Me esfuerzo y me esfuerzo. ¡Y nada! Sólo veo lo que otros han visto.” (199). Aquello que los demás señalaban podía ser profundo e interesante, pero Yáñez sabía que cada quien, en función de sus aptitudes e inclinaciones, era capaz de ver, crear o descubrir, por sí mismo, innumerables realidades a partir de la que se postula como definitiva: “Y todos verán según la capacidad interior que tengan en sí” (217). Antes de convertirse en escritor y pintor, ya se había percatado de que la percepción del mundo no es un proceso tan determinado por los estímulos externos como por la interpretación que se hace de éstos, porque como afirma en el mismo diario: “vemos según el camino que sigamos; si el de la razón: tal cosa; si el del sentimiento: tal otra” (218).

La poética germinal que puede hallarse en los diarios de Álvaro Yáñez germinaría favorablemente en la primera obra de Juan Emar: *Cavilaciones*⁵². Alejandro

⁵² Aunque *Diario de Torcuato* (1911) es anterior a *Cavilaciones*, el primero se considera “obra embrionaria” porque forma parte de un conjunto de diarios y constituye un ejercicio escritural de Álvaro Yáñez previo al proyecto literario que supone Juan Emar, seudónimo que indica el hecho de que ya se había asumido, de cierta forma, como escritor. Al contrario, *Cavilaciones* se desarrolla en un manuscrito

Canseco-Jerez, refiriéndose a las actividades realizadas por Emar en dicho año, menciona que: “Durante su estadía en la ciudad luz su labor literaria permanece secreta, volcada en sus diarios y cuadernos que servirán de esbozos a su obra posterior. [...] Emar sigue frecuentando la academia *de la Grande Chaumière*, participando activamente de la vida parisina y llenando cuadernos.” (504). La obra que se desprende de tales cuadernos constituye un discurso híbrido en el que Emar expone su pensamiento literario valiéndose tanto del relato como de la reflexión, una escritura compleja y a ratos tediosa debido a la profundidad y abstracción de las ideas que contiene. Aunque resulta innegable que los planteamientos de Emar dan como resultado un texto hermético y disperso, éste no es un desacierto sino un rasgo de estilo, una forma de pensar y de escribir que se resiste a la claridad: “Para mí hay problemas, hay conjeturas, hay cosas vagas que flotan en el espacio y creo, por lo tanto, a fuerza de hacerme pesado e ilegible, que debo escribir todo aquello que en algo siquiera pueda aclarar mi pensamiento nebuloso” (17), confiesa casi al inicio de sus *Cavilaciones*. Al captar tantos datos, comprender el porqué de los acontecimientos y entrever los misterios del universo, la mente de Emar se desborda de información y de preguntas, no teniendo más remedio que liberarse a través de una escritura que, por supuesto, resulta confusa: “Contentándome con solo sugerir interrogaciones he producido el caos dentro de mi cerebro y hoy quiero hacer un inventario de ese caos.” (30). Seguramente dicho recuento no fue tan preciso como a él le hubiera gustado, pero lo cierto es que *Cavilaciones* supone un documento poético de capital importancia para comprender los microcosmos narrativos que este autor erigiría con posterioridad.

independiente a los diarios, además de que cuenta con constantes temáticas, índices y borradores que permiten identificarla como la obra en que Álvaro Yáñez se transforma en Juan Emar. David Wallace, quien fuera el primer crítico en rescatar y transcribir algunos fragmentos de dicha obra en su trabajo “*Cavilaciones de Juan Emar*” (1998), asegura que aunque ésta “exhibe las limitaciones de un proyecto escritural incompleto, creo que su interés reside en el hecho de que es el primer intento documentado que realiza Juan Emar por 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.”(1).

Juan Emar siempre quiso ver más allá, buscar una perspectiva alterna que le permitiera vislumbrar el lado oculto de la realidad; para ello trataba de sintonizarse con el universo, porque consideraba que éste era un transmisor y él un receptor: “No creí en una revelación o en una iluminación, en que un ser superior vendría a indicarme la senda de la verdad. Creí tan solo que nosotros mismos y la naturaleza entera guardábamos un significado oculto, un significado mayor del que mostramos 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.” (32). Pese a que estar en sintonía con la existencia absoluta no puede ser una experiencia ni esclarecedora ni duradera, Emar emprendió la compleja tarea de profundizar en dicho estado y tratar de relatarlo, debido a que nunca le importaron los límites entre lo asequible y lo imposible, así como tampoco distinguía entre la escritura y la vida. Respecto a su paradójica postura de crear una obra imposible, Alejandro Zambra Infantas, en su texto “Páginas de Juan Emar” (1998), señala que: “*Cavilaciones* es una de las formas que adquiere el esfuerzo de Juan Emar por decir algo, aun cuando siempre está demasiado claro que las palabras no lo permiten, que sólo es posible rodear un objeto huidizo y agresivo en su opacidad.” (1). Pero como dicho objeto es su propia experiencia vital, y ésta supone innumerables sensaciones, ideas, personajes y acontecimientos, la escritura de Emar naufraga muchas veces debido a la desmedida información que hay en ella. Al igual que Sísifo, el autor está condenado a la realización de un trabajo inútil, ya que sabe que su amplitud de visión y conocimiento derivará en una espiral de dudas e incertidumbres: “Existen seres predestinados a ver en cada hecho, por insignificante que sea, la boca de una caverna sin fin. Y lo que es peor, ver al fondo de la caverna una luz. Y por más que la experiencia y el instinto advierten el peligro, la curiosidad triunfa y el martirio de las cavilaciones ha vuelto a empezar.” (55-56).

Desde joven, Emar asumió que tenía una aguda percepción, algunos sentidos ocultos que le permitían entrar en contacto con otros planos de conciencia y obtener revelaciones que no muchos eran capaces de comprender: “me he descentrado 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” (71-72). A pesar de que Emar reconoce tener un punto de vista extravagante y descentrado, también es consciente de que su manera de percibir y representar la realidad no resulta completamente extraña ni desvinculada de lo que otros han dicho sobre el mundo, el arte y la escritura. Sabe que esa mirada absoluta y trascendental sólo puede conseguirse “a medias”, debido a que siempre es necesario un correlato con la realidad consensuada para que su discurso tenga sentido. Sin embargo, las peculiaridades estéticas de la escritura emariana son consecuencia de esa extraña forma de mirar y comprender el mundo, porque como él mismo asegura: “de esa visión mal enfocada, de ese vivir desafinadamente en dos planos a la vez ha surgido a mi vista un mundo abigarrado, deforme y tenebroso” (72), calificativos que sin duda corresponden con los rasgos más notables del estilo narrativo que Emar desarrollaría en su segunda etapa creativa.

Si bien dicho periodo de escritura es identificado por la publicación de *Un año*, *Ayer* y *Miltín*, también a él corresponde un fragmento titulado “Frente a los objetos (Del libro «Miltín 1935» por aparecer)”, breve texto narrativo en el que Emar lleva a cabo una representación bastante cercana a lo que él considera ojo absoluto, al tiempo que expone los fundamentos de su pensamiento literario, mismos que están estrechamente ligados con el fenómeno de aprehensión de la realidad, es decir, con la manera en que el sujeto observa e interpreta su entorno. Al igual que *Cavilaciones*, este fragmento resulta esencial para comprender la poética de Emar, debido a que en él se ejecuta y se

reflexiona sobre el doble proceso que supone observar la realidad y luego representarla discursivamente. Respecto al origen de “Frente a los objetos”, Patricio Lizama, en las notas críticas que lo anteceden, menciona que “El fragmento fue identificado por el propio autor como un adelanto de «la novela *Miltín 1935*, por aparecer», pero Emar nunca publicó una obra con ese título. Tampoco lo incluyó en la novela *Miltín 1934*, pues ésta había aparecido en junio de 1935” (137) y el fragmento se publicó en agosto como parte de una revista fugaz llamada *Todo el mundo en síntesis*. Por tanto, “Frente a los objetos” constituye una de las tantas páginas sueltas que hay en la obra de Juan Emar, sin embargo, tal marginalidad no le resta valor ni importancia; al contrario, la inserta en esa serie de complejidades, vaivenes y extrañezas que caracterizan tanto la creación como la publicación de la escritura emariana. Pero más allá de situaciones contingentes, su verdadero valor reside en que “Los planteamientos expuestos en «Frente a los objetos» y el encadenamiento invisible que los articula, no sólo aparecen en *Umbral* sino que en el conjunto de la creación emariana. Los encontraremos en las primeras producciones de Emar recogidas en cuadernos y libretas y en las novelas y cuentos publicados en los años treinta” (138), tal como señala Lizama en sus notas.

Dicho fragmento inicia aludiendo a una trilogía de novelas históricas escritas por el ruso Dmitri Merejkowsky: *La muerte de los dioses* (1896), *El romance de Leonardo...* (1900) y *Peter y Alexis* (1905), obras cuyos diálogos y escenas, a pesar de la grandilocuencia y de corresponder con la representación mimética, no despiertan en el autor ficticio ningún efecto de realidad, ya que como afirma: “Después de cada palabra de Juliano el Apóstata, de Leonardo de Vinci o de Pedro el Grande, me he dicho: «Seguramente ninguno de ellos habló así». Ante cada descripción de una escena: «Seguramente la escena fue diferente».” (139). Para el personaje, la verdad no se encuentra en ese tipo de obras sino en novelas surrealistas: “He preferido releer algunas

páginas de «Nadja», de André Bretón, con la certeza de que todo cuanto escribe ha sido así.” (139). Esta distinción entre los paradigmas de la literatura realista y la surrealista se hace extensiva al arte pictórico, pues para el autor ficticio la pintura figurativa no resulta tan interesante ni tan verdadera como la surrealista: “He vuelto contra el muro una reproducción de «Las Sabinas», de David, seguro de que aquello jamás ha sido así; y he preferido hojear un libro con estampas de Max Ernst, Joan Miró, André Masson, Salvador Dalí y demás, seguro de que todo aquello no ha podido ser sino así.” (139). Desde el principio, el personaje deja muy en claro que para él todo reflejo fiel de la realidad constituye una falacia estética, mientras que en la distorsión del arte vanguardista encuentra la más pura manifestación de lo verdadero, de aquella perspectiva inusual y desconcertante que, en lugar de copiar, muestra algo inédito.

Estas reflexiones sobre lo verídico en el arte y sus mecanismos representacionales están encaminadas a delimitar una perspectiva desde la cual el autor ficticio revisará su propia escritura: “Y luego..., luego me he vuelto a hojear a mí mismo, por un momento. Para ver si, como estoy ahora, soy o no soy así.” (139). El personaje se preocupa por la fidelidad y las correspondencias que pueda haber entre él y su discurso, entre su forma de ver el mundo y lo que expresa mediante la escritura, postura que sorprende si se piensa en su evidente rechazo del arte como pretendido reflejo de la realidad. Sin embargo, el autor ficticio sabe que para llevar a cabo la relectura de sus escritos es necesario escindir-se: “Hay muchos modos de hojearse, mas todos han de pasar por el desdoblamiento inicial: uno mismo que actúa; uno mismo que observa al que actúa. Al primero échesele a meditar (y al segundo que vea cómo medita), échesele a estrellarse contra los afanes cotidianos, échesele a amar, échesele a odiar. Y el segundo, inmóvil.” (139). Aunque la labor del crítico y la del escritor se conjuntan en él, hay una escisión que permite a la primera parte de su yo actuar,

reflexionar, escribir, mientras que la segunda sólo contempla desde la quietud. Este desdoblamiento implica una mirada crítica que el autor dirige hacia sí mismo con la finalidad de desentrañar los mecanismos que hay tanto en su percepción de la realidad, como en la representación escrita que hace de la misma.

Las novelas, los cuadros y los papeles que hojea el autor ficticio lo llevan a desarrollar algunas meditaciones sobre la mirada, asumida como un acto estrechamente ligado al proceso cognitivo. Además de que gracias a la observación el ser humano articula una imagen visual de la realidad externa, ésta también puede volverse introspectiva y realizar un examen sobre la manera en que se construye dicha percepción: “Creo que ya van corridos largos meses que no me detenía a ver cómo miraba ahora. Una mente activa mira diferentemente a una mente desatenta. La desatención, incubada por la pereza, fija los ojos en cada objeto aisladamente, lo mira como único en el universo, sin relaciones, sin prolongaciones, sin compromisos.” (139-140). Mientras la mente desatenta concentra su atención en un solo aspecto y lo separa del resto para entenderlo, la mente activa es más dispersa y tiende al establecimiento de varias relaciones, característica que en nada demerita la comprensión que pueda alcanzar sobre el objeto observado. En la prosa de Emar, esa mente activa constituye la perspectiva desde la que los autores ficticios desarrollan sus relatos, de manera que gran parte de la extrañeza que los caracteriza se debe a ese pensamiento que diluye los límites y prolonga las relaciones.

La obsesión de alcanzar una visión integradora que revele la unidad del universo, borrando las fronteras entre los seres y objetos con el fin de conglomerar todo en una sola fuerza vibrante, constituye una ruta de pensamiento que aparece con mucha frecuencia en los textos de Juan Emar⁵³. El autor ficticio de “Frente a los objetos” tiene

⁵³ Aunque son varias las interrogantes sobre el universo que Emar expone en sus textos, la relación de todos los elementos que lo constituyen es un aspecto esotérico de capital importancia dentro de su

muy claro que para lograr tal objetivo es imprescindible abandonar la mirada convencional, aquella que se contenta con el fragmentarismo impuesto por los límites que organizan y dan sentido al mundo, debido a que sabe que existen otras nomenclaturas capaces de revertir la concepción racionalista y unívoca del mundo. En relación con el interés emariano por acceder a una perspectiva trascendente, Patricio Lizama, en su texto “Emar y el deseo de otra esencia para la vida”, menciona que el autor tenía claro que: “Para lograr el acceso a la región, para poder conectarse, primero hay que replegarse, hacer silencio y acallar al yo, poner en suspenso los sentidos, desligarse de la percepción usual y acceder a un estado de clarividencia para captar, al menos por un instante, la unidad que subyace a la fragmentación de la realidad inmediata.” (30). Sin embargo, y como es de suponerse, tal enfoque implica más una experiencia mental que un cambio fáctico en el modo de mirar, ya que, a pesar de que los ojos sólo capten lo concreto, la mente puede desmaterializar tal percepción y así vislumbrar la realidad como un todo latente, como una interminable red de relaciones que a menudo se oculta ante la mirada convencional. De esta forma, la realidad implica dos mundos: el conocido, en el que todo está separado y definido, y otro misterioso, en el que es posible vislumbrar la integración del universo. El autor ficticio sabe que la percepción ordinaria del entorno:

Es el mundo del tiempo fraccionado por los objetos. El mundo de la separatividad. Junto a él —mas precisando un fuerte esfuerzo mental—, el mundo de la unidad, perceptible para nosotros únicamente por las relaciones, las prolongaciones, los “compromisos” de los objetos; cuando cada objeto, borrando un tanto su identidad propia y delimitada, pasa a ser un punto de apoyo para nuestro pensar total, un signo simbólico antes que una realidad sola en el espacio. (140).

concepción del arte y del mundo. Al respecto, escribe en su *Diario. Año de 1913*: “Otra vez he vuelto a pensar en eso de «todo es, las cosas son», y también en eso de que los hombres pueden variar sus pensamientos dentro de un radio pero sin salir de él. No sé qué diera por tener la calma para pensar en ello y las inspiración para traducirlo” (82). Por otro lado, en *Cavilaciones* afirma: “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 equilibrado y que este total tenga, además de un equilibrio con la persona que observa, tenga, pues, una razón de ser.” (46).

Aquella escritura totalizante que Emar buscó desde sus primeros textos hasta *Umbral*, lejos de ser un soberbio y ocioso proyecto literario, constituye el vehículo perfecto para comunicar su visión de un mundo unitario cuya lógica es integradora antes que excluyente, al tiempo que posibilita la construcción de absurdas, grotescas y graciosas relaciones que desconciertan a la razón pero abren nuevos horizontes a la percepción. Justo antes de que el autor ficticio recuerde la experiencia visionaria que lo llevaría a escribir y reflexionar sobre su forma de aprehender el mundo, en el panorama no hay nada sorprendente: “Tengo frente a mí un huaco peruano. Tras él corre una hilera de libros de lomo amarillento y azul.” (140). El personaje asumía que, más allá de compartir un estante en el librero, no había relación alguna entre el huaco y los libros; sin embargo, “alguien colocó hace días tras él, apoyado en los lomos amarillentos, un retrato de mi padre.” (140). Esta pequeña variante en el acomodo habitual lo llevará a la revelación de la unidad que subyace en el universo: “Veo desde aquí el conjunto formado por tres aislamientos absolutos: huaco, libros, retrato. Mas algo empieza a inquietarme en él. Algo ronda por él. Algo que, ya no dudo, va de pronto a absorber cada parte para comprometerla en un nuevo significado, tal vez de eternidad.” (140).

Mientras aquello sucede, el autor ficticio espera hojeando el libro con estampas de Ernst, Miró, Masson y Dalí. Al parecer no ocurre nada tras haber percibido el conjunto formado por el huaco, los libros y el retrato, tres aislamientos absolutos. Pero instantes después el personaje recuerda: “Hace tiempo, meses antes de estos últimos meses de mirar desatento, aguardaba yo en la sala de espera de un médico. Varios cuadros oscuros colgaban de los muros. Fui hacia uno de ellos: pequeña naturaleza muerta, realista; firmada: Luis Vargas Rosas; fechada: 1919.” (140). Luego de tan ordinaria experiencia, el personaje regresa a casa para escribirle al pintor, amigo suyo que se encuentra en París desarrollando “otros modos de visión” (140), acerca del

hallazgo. Lo sorprendente no es el cuadro ni lo que representa, sino la descripción que hace el autor ficticio del complejo y discordante medio en el que se encuentra, mismo que sólo puede ser captado y escudriñado por una mirada activa como la suya:

Tu tela está en Compañía entre Ahumada y Bandera, piso 8°, de una especie de edificio moderno. La ventana de la sala mira sobre el tejado del Arzobispado y sobre el trasero de las torres de la Catedral. El cielo estaba azul con algunas nubes blancas. La cordillera apenas se veía. Adentro, esperaba una vieja en charla con una mocosa morena de nariz puntuda. Se oía una radio que cantaba “Los tres chanchitos”. Había un vago olor a sándalo. Así es que durante no menos de media hora viví a saltos entre el Arzobispado, torres, cielo, nubes, vieja, mocosa, chanchitos, sándalo y visiones del año 19. (141).

La ubicación exacta, lo que se alcanza a vislumbrar a través de la ventana, el aspecto del cielo y de la cordillera son apenas algunos detalles del exterior que circunda al lugar donde se encuentra el cuadro, objeto que propició la escritura del personaje aunque ésta se refiera muy poco a aquél. Tras la caracterización del afuera, la perspectiva del autor ficticio se enfoca en más aspectos contingentes a la naturaleza muerta pintada por Vargas Rosas: dos mujeres que esperan junto con él, una canción que suena por ahí y el tenue aroma que hay en la sala se suman a los detalles externos para conformar un panorama plagado de información, paralelismos, circunstancias y relaciones que desbordan aquella intención hiperbólica de plasmar la realidad mediante la escritura. Selena Millares, en *La revolución secreta: prosas visionarias de vanguardia* (2010), afirma que en la narrativa de Emar hay una marcada tendencia que “hace que el autor se empeñe en especificar con énfasis los datos empíricos que lo ayudan a aferrarse a la rutina, la estabilidad y el orden racional, pero que extremados se convierten en motor de efecto cómico y absurdo.” (183). En la breve carta, el autor ficticio comparte con su amigo un discurso cercano a ese mirar activo en el que tanto se empeña; una perspectiva que finca su atención en lo contingente y lo periférico con la finalidad de mostrar una combinatoria inusual de una situación común. Mientras que la descripción proveniente de una mirada convencional se hubiera enfocado en cada aspecto de la naturaleza muerta, el ojo absoluto del autor ficticio capta tantos aspectos que toda centralidad se

desvanece. Valiéndose de esa ironía tan característica de la prosa emariana, el autor ficticio niega contar con una percepción totalizante, porque como confiesa tras su evocación: “Hoy día habría descrito objeto por objeto de la tela. Aquella vez estuve al borde del mirar justo y penetrante.” (141). Pero el mundo de la separatividad termina por imponerse y la percepción del entorno como una sola fuerza, en la que confluyen infinitos elementos, se desdibuja tras los límites y convenciones que racionalizan la realidad. Mas gracias al instante visionario que tuvo, en la sala de espera y meses después frente a su librero, el autor ficticio es consciente de que existen otras posibilidades de ver y experimentar el mundo, aunque como asegura al final del fragmento “Es menester un esfuerzo mayor para pasar del borde [de ese mirar justo y penetrante] más allá, para que se borren todas las identidades y comiencen a surgir las unidades englobándose, como mudas apariciones, como fantasmas.” (141).

Aunque en “Frente a los objetos” están contenidos los pilares poéticos del universo narrativo que Emar desarrollaría en el resto de su obra, la atención que la crítica presta a dicho fragmento continúa siendo marginal, no obstante constituye una valiosa herramienta interpretativa de la prosa emariana. Si bien las primeras exploraciones del autor se concentran en los aspectos físicos y mentales que supone el sentido de la vista, en su última fase de escritura se refiere a una mirada superior, concentrada en el entrecejo y reveladora de mundos sublimes. Las influencias ocultistas, numerológicas y esotéricas de Juan Emar, pese a que pueden advertirse en toda su obra, aumentan de manera considerable durante el periodo en que se retiró de la vida pública, es decir, desde de la década de los cuarenta hasta su muerte. Aquella época, consagrada a la escritura de *Umbral* y a la pintura, estuvo marcada por ciertos autores y corrientes espirituales que incidieron definitivamente en la visión que Emar tenía tanto del arte como de la existencia. Al respecto, Pablo Brodsky, en el “Prólogo” (1998) a las *Cartas*

a *Carmen*, apunta que: “Krishnamurti y el budismo zen se suman a Ouspensky, Steiner y Heindel, lecturas nuevas que ayudan a cristalizar aquello que comúnmente se intuía.” (12). En febrero de 1959, Emar escribe a su hija Carmen para manifestarle un rotundo interés por las doctrinas espirituales que llegaban de oriente: “Ayer 15 recibí su carta de fecha 7 de este mes en la que usted me habla y me cita párrafos del Budismo zen (entendiendo que así es la palabra, con «n» y no con «u»). Para qué decirle, Moroñenta, cuánto me gustó y cuántas veces las he leído.” (53). La pluma de Emar siempre estuvo acompañada por la intuición de que la realidad es una falacia consensuada y de que la razón sólo un camino del pensamiento, de ahí su constante interés por mirar más allá. Esta tendencia encontró en las doctrinas de filósofos orientales y pensadores ocultistas, en boga durante aquella época, un terreno que favoreció su desarrollo y que constituye uno de los tantos asuntos tratados en *Umbral*.

En dicha obra descomunal, Juan Emar se hace pasar por Onofre Borneo⁵⁴, un sujeto solitario que odia la dialéctica: “Cuanto voy a escribir —yo, Onofre Borneo, ciudadano chileno, nacido en Santiago el 13 de noviembre de 1893, a las 9 de la mañana⁵⁵— no debe tener el carácter de una «obra» si por obra entiendo el planteamiento de un problema, su desarrollo y su solución.” (6). Pese a que Onofre rechaza la idea de una obra, tiene bastante claro el objetivo de su escritura, porque al igual que otros autores ficticios creados por Emar, pretende realizar “una narración fiel y tranquila de los hechos por mi presenciados, una narración de una verdad y nada más y, claro está salpicada con mis propias cavilaciones.” (5). Una de aquellas salpicaduras se relacionada con el interés místico por la mirada, por desarrollar una visión que,

⁵⁴ El nombre de este personaje no figura en el índice onomástico de la edición de Archivos, debido a que sólo aparece en *Umbral*, texto que, por evidentes razones, quedó fuera de las obras completas. Sin embargo, el apellido es un término que se relaciona directamente con el estilo discursivo de Emar, debido a que bornear significa “Dar vuelta, revolver, torcer o ladear algo.” Fuente: Diccionario de la Real Academia Española, versión digital: <http://dle.rae.es>.

⁵⁵ Misma fecha de nacimiento que Juan Emar.

trascendiendo la materialidad, revele significados ocultos del mundo y del ser humano. Y aunque Onofre Borneo sabe que puede alcanzarla mediante la escritura, también le interesa guardar su distancia con la finalidad de no ejercer influencia alguna sobre lo escrito: “nada quiero de microscopios ni menos de escalpelos con personaje alguno; es decir, nada quiero de presión mía sobre nadie. Quiero dejar libre el vivir de todos, que el ignoto soplo de vida los lleve, nos lleve a uno de los mil caminos de imprevistos eternos.” (130).

En el capítulo 26 del *Primer pilar...*, Lorenzo Angol⁵⁶ hurga en un baúl y encuentra, entre otros objetos, un globo de cristal que perteneció al tío José Pedro⁵⁷. Tanto Onofre como él quedan sorprendidos ante el hallazgo, ya que, como el primero afirma: “Hay que ver lo que es un globo de cristal cuando no es un adorno.” (135), y a ambos les sorprende el hecho de que el tío, tan estricto y racional, se interesara por un objeto predilecto de las artes esotéricas. En este punto, Florencio Naltagua⁵⁸ será quien exponga una interesante explicación sobre la importancia que adquiere el sentido de la vista en el pensamiento esotérico, apoyando sus planteamientos en textos de Paul Sédir⁵⁹ y Papus⁶⁰, para quien la existencia se divide en tres sectores, pues “Entre este plano

⁵⁶ Este personaje también aparece en *Miltín*, así que el índice onomástico de la edición de Archivos señala: “El patronímico Angol proviene del mapudungun *enkoln* = subir gateando o atropellando. Por otra parte, Angol es una ciudad fundada por Pedro de Valdivia a comienzos del siglo XVI en la actual provincia de Malleco.” (437).

⁵⁷ El mismo que fuera asesinado por “El pájaro verde”; de hecho, el capítulo 25 del *Primer pilar...* constituye una reescritura de dicho relato.

⁵⁸ El apellido de este personaje “viene del mapudungun *nal*=aseveración y *tawa*=pato [...]. Topónimo de un lugar al SE de Melipilla y canal que riega la orilla sur del río Maipo en la Región Metropolitana de Chile.” (459).

⁵⁹ Yvon Le Loup (1871-1926), conocido por el seudónimo Paul Sédir, fue un joven francés que estudió ocultismo de manera autodidacta hasta que conoció a Papus, con quien desarrolló una gran amistad que le permitió profundizar en las doctrinas herméticas y esotéricas. Con el paso del tiempo, se convirtió en un referente del ocultismo en Francia tan importante como Papus. Paul Sédir dirigió la Logia Martinista “Hermanubis”, dedicada a la tradición oriental, fue integrante de la Orden Kabalística de la Rosacruz, masón y miembro de la Hermandad Hermética de Luxor. También trabajó en la Facultad de Ciencias Herméticas y en el Grupo Independiente de Estudios Esotéricos de Papus. Entre sus obras destaca la novela *Iniciaciones* (1897), *La creación. Teorías esotéricas*, (1898) y *Las plantas mágicas* (1902), por mencionar algunas.

Fuente: <http://www.editorialdilema.com/autor.asp?aut=1007>, fecha de consulta: 05/11/2015.

⁶⁰ Seudónimo de Gérard Anaclét Vincent Encausse (1865-1916), médico y ocultista francés, de origen español, quien durante su juventud estudió con ahínco la Cábala y el Tarot en la Biblioteca Nacional de

superior y nuestro mundo físico visible, existe un plano intermediario encargado de recibir impresiones del plano superior y de realizarlas obrando sobre la materia” (135). Justo aquello que se esconde tras la materialidad del mundo, aquel plano intermedio entre lo trascendente y lo físico puede ser visto como el punto no fijo al cual se dirige la escritura emariana, siempre en busca de una visión desacostumbrada, de una perspectiva que trascienda la realidad y cuestione las limitaciones de lo racional. La clarividencia constituye una de las vías para lograrlo, porque como Naltagua comenta:

Habréis oído mil veces la palabra ‘clarividencia’. Significa ver más allá de nuestros dos soportes de Tiempo y Espacio. Es ver, no sólo la pequeña estatua, es ver al creador. Es ver su origen, sea el pasado; es ver su finalidad, sea el futuro. Resumen: la visión sobre el tiempo. Y es además, ver esa pequeña estatua y a su creador en donde se hallen. Resumen: visión sobre el Espacio. Si así ocurre, infiérese que junto al ojo físico, o tras el ojo físico, si preferís, hay un ojo psíquico. Dos órganos de percepción al servicio de lo que percibe. ¿Cómo llamar a lo que percibe? ¿Os parece bien ‘el Yo’? Vaya, entonces, por el yo. (135).

Juan Emar siempre aspiró a sobrepasar aquellos dos soportes de la existencia mediante su prosa, desarrollando un estilo en el que múltiples planos discursivos y una perspectiva poliédrica permiten, tanto en el caso de *Umbral* como en sus textos anteriores, la distorsión de la temporalidad y una morbosa caracterización del espacio. La clarividencia referida por Naltagua supone la facultad de conocer el pasado y el porvenir de objetos, sujetos o acontecimientos, es decir, una supravisión que deviene en omnisciencia. Pero aquella facultad visionaria, aunque relacionada con los mecanismos del mirar, no se obtiene mediante el ojo físico sino gracias al ojo psíquico, aquel que otorga al sujeto que lo desarrolle una visión trascendental de la realidad. Lo más curioso

Francia, iniciando así su incansable interés por las ciencias ocultas. En 1887, escribe su primera obra titulada *El Ocultismo contemporáneo*, al año siguiente aparece su *Tratado elemental de Ciencia Oculta*, texto que alcanzó una gran popularidad internacional y proporcionó a su autor bastante reconocimiento dentro del ocultismo parisino. En 1889, fundó el Grupo Independiente de Estudios Esotéricos, mismo que se convertiría en la Escuela Hermética, institución destinada a difundir la espiritualidad y aminorar el materialismo. Aunque Papus reconocía al misterioso mago y sanador Philippe Nizier como su "maestro espiritual", su primer y verdadero maestro en los aspectos intelectuales del ocultismo fue el marqués Alexandre Saint-Yves d'Alveydre, quien heredara los documentos de Antoine Fabre d'Olivet, uno de los fundadores de dicha corriente en Francia. En 1888, Papus y Saint-Yves se asocian para fundar la Orden Cabalística de la Rosacruz, encargada de extender los conocimientos de la cábala y del ocultismo entre sus integrantes.

Fuente: http://eruizf.com/martinismo/papus/gerard_encausse_papus.html, fecha de consulta: 06/11/2015.

de todo es que el clarividente tiende a perder sus cualidades humanas y se convierte en el ojo absoluto que captura una imagen oculta para la razón y la mirada ordinaria. Naltagua supone que así como hay dos tipos de ojos en el ser humano, la realidad debe proyectar dos tipos de imágenes necesariamente, porque “hemos dicho que existe el ojo físico y el ojo psíquico, o sea dos órganos de percepción. Luego han de ser también dos las imágenes posibles de ser percibidas por el Yo. Y si dos órganos dan dos imágenes de un objeto, es que el objeto lleva en sí también dos... digamos aspectos: el que ve el ojo físico, el que ve el ojo psíquico.” (135). Desde su fase temprana hasta *Umbral*, en los relatos de Emar se percibe un marcado interés por manifestar ambas miradas: la del ojo físico, que da origen a aquellas descripciones grotescas, absurdas, pletóricas en detalles y de un efecto visual perdurable, y la del ojo psíquico, que permite distorsionar el tiempo, superponer espacios y desarticular la percepción unilateral de la realidad. Sin embargo, el ojo psíquico produce una visión mental antes que física, ya que como explica Florencio Naltagua, citando a Paul Sédir:

Por otra parte, el sentido de la vida psíquica está localizado en el plexo cavernoso; para llevar a la conciencia las impresiones de este órgano, basta —para hablar de los Upanishads⁶¹— con hacer pasar a Kundalini⁶² por el Agneya Chakram⁶³, es decir en lengua vulgar, con concentrar gracias a un acto voluntario toda la fuerza nerviosa del cuerpo en medio de las cejas, punto en que se encuentra el asiento de la visión mental (el ojo de Siva); lo que tanto mejor se conseguirá cuanto de mayor fuerza nerviosa dispongamos, aboliendo toda otra percepción. (136).

⁶¹ Teresa E. Rohde, en *La india literaria* (1984), afirma lo siguiente respecto a este género: “La palabra *upanishad* implica la idea de sentarse cerca de alguien, de la manera en que el alumno se instala cerca del maestro que lo instruye. Se trata, nuevamente, de un tipo de literatura tardía relacionada con los Vedas, a la cual se le denomina, en este caso, Vedanta [...]. Este tipo de literatura se divide tradicionalmente en las siguientes categorías: 1) Los upanishads que contienen la doctrina vedanta. 2) Aquellos que instruyen respecto a algunos puntos de la disciplina del yoga. 3) Los textos que dan las reglas para la vida ascética. 4) Los fragmentos textuales que glorifican a Vishnú. 5) Aquellos que conceden la primacía al dios Shiva en vez de Vishnú. 6) Los upanishads que se relacionan con los cultos especiales” (51).

⁶² En el hinduismo, el kundalini es un tipo de energía interna simbolizada por una serpiente que, cuando está activa, asciende desde Muladhara, el primer chakra ubicado en el piso pélvico, hasta Sahasrara, último chakra que se encuentra sobre la cabeza. Se dice que el despertar de esta fuerza permite al individuo controlar tanto su existencia como su trascendencia y dicho estado se alcanza mediante la persistente realización de prácticas yóguicas y tántricas.

⁶³ También conocido como el tercer ojo, es el sexto chakra y se encuentra en el entrecejo, a la altura de la glándula pineal.

Juan Emar no fue un escritor místico ni ocultista, tampoco entraba en estado de trance para crear sus relatos, debido a que éstos son producto de un discurso pensado y de una reescritura permanente; sin embargo, encontró en el esoterismo y las corrientes espirituales de Oriente, ampliamente exploradas por los creadores surrealistas, una ruta alterna a la razón, una forma de captar la realidad y la existencia que es trascendental porque rebasa las limitaciones espacio-temporales, se desliga del pensamiento lógico-lingüístico y abre la mente a otro tipo de percepciones. César Nicolás, en su estudio “La navaja en el ojo...” (1999), menciona que “Para los surrealistas, la creación artística cambia al mundo y anticipa y transforma la vida, guarda con ella sutiles vasos comunicantes. Al igual que el sueño, es un hecho artístico-*biológico*, fortuito y objetivo, una casualidad necesaria [...]. Como los mecanismos oníricos, entraña el don profético de la visión.” (36). Acceder a esta forma de observación sólo requiere de un esfuerzo mental, de un proceso en apariencia sencillo pero cuya complejidad reside en silenciar lo externo, porque como Naltagua asegura: “Amigos, este es el punto que debe importarnos: «abolir toda otra percepción». Tenemos, pues, que hay primeramente un acto voluntario; luego un acallamiento del mundo circundante. Los sentidos todos deben, diría, vaciarse. No hay vacío que se mantenga. Se vacía de algo para reemplazarlo por otro algo.” (136). En la escritura emariana, tal hueco es ocupado por una facultad visionaria que detecta lo inaudito en lo cotidiano, lo absurdo de la razón y la integración del todo en una sola fuerza vibrante.

Pero la originalidad de Emar no reside en referirse a una mirada psíquica, debido a que ésta ha sido tema de interés desde el origen de la humanidad y Onofre Borneo lo tiene muy claro: “Así, más o menos, nos habló Naltagua. ¿Algo muy curioso? No, por cierto. Creo que desde que hay hombres en la Tierra se va tras de esta visión mayor y, para conseguirla, se usan globos, espejos, luces, etcétera.” (136). Al respecto, César

Nicolás afirma que ese tipo de mirada es tan antigua como la literatura misma y cuenta con un claro antecedente en la figura mítica de Edipo, quien “Ciega en apariencia sus ojos. Pero, en realidad, los abre a lo profundo: ha penetrado en la visión *interior*. Visión que luego el surrealismo —Bataille entre otros— asociaría con el «tercer ojo»—con el ojo pineal. Al abrir ese ojo, penetrando en lo oscuro, Edipo alcanza a ver lo invisible, a decir lo indecible; ha comprendido lo irracional.” (18). Entonces, la peculiaridad de la prosa emariana consiste en buscar y emplear esa ceguera edípica o visión interior como perspectiva para interpretar el mundo y, por tanto, escribir los discursos que a él se refieren. Aunadas a las evidentes influencias del surrealismo, el pensamiento esotérico, la filosofía oriental y el ocultismo, además de temas, son herramientas de conocimiento que Emar empleó sobre todo en su último periodo de escritura, justo cuando, a decir de Pablo Brodsky en el artículo “Los últimos años” (1998), “encontró su verdadero hogar en una cosmogonía textual que se iba construyendo en íntima relación con la vida de su autor” (126), cuyo conocimiento del orientalismo transformó tanto su concepción de mundo como su escritura.

Soledad Traverso, en su estudio *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca* (1999), deslinda de la obra cinematográfica *Entr'acte*, que René Clair, Francis Picabia y Erik Satie realizaron en 1924, una categoría para analizar la percepción de la realidad que se (de)construye en la prosa emariana, ya que como afirma: “De esta imagen del entreacto como la suspensión del continuum surge una dualidad que está siempre presente en la obra de Emar manifestándose en distintos niveles: el estado permanente de una realidad fragmentada, sin sentido y absurda, frente a otra realidad oculta a los sentidos y a la cual se accede solamente cuando se detiene el continuum.” (48-49). Justo el tipo de visión que Naltagua describe a Onofre y Lorenzo, el tercer ojo u ojo de Shiva, implica dicha suspensión del devenir ordinario, es decir, un

entreacto que desmantela la percepción automática de lo real y que encuentra en lo cotidiano un misterio tan profundo como el que subyace en el esoterismo, la espiritualidad y las ciencias ocultas. Pero además de claras influencias del hinduismo y del pensamiento zen, este rasgo de estilo en la escritura de Emar cuenta con claros referentes literarios si se piensa que, como apunta Traverso, “Baudelaire tomó del conocimiento esotérico el concepto de una realidad oculta, donde tienen origen las conexiones que para el hombre común son inexistentes. Baudelaire fue el escritor de esta época que más influyó en Emar, especialmente en lo que se refiere a la imaginación del artista.” (86). Además de la clara inspiración que representa Baudelaire en la escritura de Emar⁶⁴, lo que resulta interesante es que el tema de una visión superior constituye una búsqueda constante de los que se dedican al arte, de aquellos inconformes con el mirar plano y unidireccional, como Onofre Borneo, quien comenta a Guni Pirque que el problema está en que: “Miramos en vertical. Miramos el pavimento o, allá al frente, la perspectiva interminable de la calle. Y no podemos tornar a la mirada horizontal. ¿O tal vez nuestros ojos horizontales no tengan el mismo mirar? Lo he pensado, por cierto. ¿Qué no se piensa, por desgracia? Mas contra el pensamiento están las alas, blancas o de cualquier color. ¡Vuele!” (141).

La obsesión de Emar por desarrollar una mirada atenta, superior o totalizante — para emplear sus propios términos—, es tan fuerte que atraviesa toda su obra y deja profundas huellas sobre lo escrito. Una de ellas, y que es la principal responsable del estrafalario estilo que lo distingue, tienen que ver con la manera en que los autores ficticios se aproximan a la realidad para describirla, llevando los códigos del realismo al delirio. Dicha tendencia discursiva está firmemente apoyada en sus reflexiones sobre la

⁶⁴ Aunado a la noción de lo nuevo en el arte y a un evidente gusto por lo grotesco, otros aspectos que Emar comparte con Baudelaire son la hibridación genérica del discurso, la presentación de un sujeto inadaptado y observador de su espacio, el hartazgo ante la automatización del hombre en el mundo moderno, la búsqueda de libertad plena en la imaginación y en el arte, elementos que se observan particularmente en el *Spleen de París (Pequeños poemas en prosa)*, aparecido en 1869.

visión y se manifiestan de manera contundente en *Un año, Ayer y Miltín...*, triada que contiene casi la totalidad del macrocosmos narrativo que Emar escribiría y reescribiría desde 1935 hasta su muerte, ya que de tales novelas surgen varios temas, motivos y personajes que aparecen tanto en *Diez* como en *Umbral*. Sin duda alguna, esta revisión de la prosa emariana, a partir del tema de la mirada y de la representación escritural de lo captado, arrojará algo de luz para interpretar sus tres novelas más ignoradas.

4.2. TRES IGNORADAS NOVELAS EN LAS QUE EL REALISMO SE TORNA DELIRANTE

Desde muy joven, Juan Emar sintió un especial interés por la creación literaria, sin embargo, decidió profundizar en ella casi a los cuarenta años, cuando dejó París para volver a Santiago. Al respecto, Gonzalo Figueroa afirma que por aquella época, “Entre 1932 y 1935, Emar trabajó febrilmente, día a día, con constancia casi obsesiva, sin darse descanso ni tregua, en los textos que quería publicar, y que, esperaba, serían fuente de una revolución intelectual literaria en Chile, como fueron los textos de Bretón en Francia” (180). Para julio de 1935 da a conocer, con pocas semanas de diferencia, *Un año*, *Ayer* y *Miltín 1934*, novelas aparecidas en modestas ediciones que incluían dibujos de Gabriela Rivadeneira, y en las que se advierte una experimentación radical con el género narrativo. Aunque el autor financió las publicaciones, lo cierto es que fueron un rotundo fracaso editorial, ya que, como señala Leopoldo Castedo, en *Contramemorias de un transterrado* (1997), en la casa de Emar “al fondo, largos estantes contenían las ediciones completas, unos tres mil ejemplares cada uno, de las tres obras hasta entonces publicadas por Pilo, que ningún librero se había interesado en recibir ni siquiera «en consignación», ni menos exponer en sus vitrinas.” (20). ¡Y cómo iban a hacerlo!, sabían que no se vendería ninguno, pues la prosa emariana, al estar plagada de situaciones excéntricas, humor negro, críticas mordaces, abstracciones filosóficas e interminables disparates, les parecía incomprensible.

Respecto a la nula recepción y al mutismo de la crítica, la explicación más extendida entre los estudiosos de la obra emariana es que se debió a un fenómeno de incomprensión generalizada, ya que, como apunta Alejandro Canseco-Jerez, en *Juan Emar. Estudio* (1980), “La escritura de Emar posee una dimensión metafísica y una propuesta de descomposición de la estructura narrativa que escapa de la tradición literaria chilena, y por ende, al «horizonte de espera» de lectores y críticos. De allí

entonces que nuestro autor sea visto como un anacrónico, un extraño sin pasado ni herencia” (90). Aquella peculiaridad estilística, misma que hizo de Juan Emar un escritor incomprendido cuya obra permanecería por varios años en el olvido, es resultado tanto de su formación en París, periodo donde conoció y se impresionó con el arte de vanguardia, como de la escisión deliberada entre su proceso de escritura y el campo literario de la época, pues mientras la narrativa chilena permanecía anclada en el problema de la tierra, la identidad nacional y el paisajismo, los relatos emarianos ofrecen al lector mundos trastocados, interpretaciones sobre la chilenidad, reflexiones filosóficas y extraordinarios sucesos nunca antes referidos en las letras nacionales. Pero al margen de esta consecuencia iconoclasta, basta leer algunas líneas de *Miltín...* para percatarse de otro posible factor involucrado en la apatía que suscitó la prosa emariana. El autor ficticio de esta novela se refiere a un volumen titulado *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX*, libro real, escrito por Alone, y sobre el que opina lo siguiente: “Puede ser, pues, que este panorama sea muy bueno y ojalá así sea. Pero todo lo del señor Alone me aburre. Es como una planicie interminable, sin árboles, sin arroyos, sin seres, sin ondulaciones, sin cielo. ¿Está mal tal cosa? Lo ignoro. Puede ser que en crítica literaria haya que hacerlo así” (149). Aunada a la dificultad que implica toda escritura rupturista, quizá esta irónica referencia al trabajo de Alone fue motivo suficiente para dejar en el olvido por varios años los absurdos, grotescos y excéntricos relatos de Juan Emar.

Si bien las novelas de 1935 no constituyen propiamente una trilogía, entre ellas se tienden un sinnúmero de vínculos, tanto a nivel temático como formal, sobre los que se articula el singular estilo de su autor. A parte de personajes y lugares compartidos, en *Un año*, *Ayer* y *Miltín...* Emar desarrolla un mecanismo escritural por demás notable y que está relacionado con la manera en que los autores ficticios elaboran una

representación de la realidad. Tal procedimiento consiste en un tipo de caracterización que, por un lado, se vale de técnicas que remiten a la novela decimonónica o la literatura de corte científico, mientras que por otro, remarca tanto las tintas en el detalle que la precisión llega a niveles de irrealidad. En estas tres novelas, así como en su narrativa posterior, los autores ficticios adoptan un ojo clínico para especificar el tiempo, espacio, objetos, seres y personajes que intervienen en el relato; sin embargo, lejos de articular un reflejo fiel de la realidad, dichas enumeraciones, muchas veces paranoicas, dan origen a una serie de escenas desconcertantes que se oponen por completo al aspecto y funcionamiento del mundo real. Dicha modalidad descriptiva, que aquí se identifica a través del término realismo delirante⁶⁵, puede asumirse como la materialización textual

⁶⁵La relación entre el delirio y la literatura resulta tan antigua que difícilmente podría asegurarse cuándo se vincularon dichos términos y se sistematizó, por primera vez, una reflexión al respecto. Sin embargo, en el marco de referencia que supone el siglo XX, es bien sabido que Sigmund Freud, en su texto “El delirio y los sueños en *Gradiva* de W. Jensen” (1906-1907), ofrece un análisis pionero y detallado de cómo el factor delirante desencadena profundas consecuencias sobre el acabado formal y la interpretación de la obra, e incluso permite el desarrollo de una teoría del delirio, al margen de que se acepte o no la equivalencia entre la teoría literaria y la psicoanalítica propuesta por él. En el caso latinoamericano, esta mancuerna fue especialmente explotada por varios escritores a finales del siglo XIX y durante el desarrollo de las vanguardias históricas; basta recordar *Las memorias póstumas de Blas Cubas* (1881), obra en la que Machado de Assis dedica un capítulo al delirio, el tipo de reformas sociales descritas en *Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt o cualquier novela de Emar para percatarse de ese interés generalizado por los efectos de la locura sobre la representación literaria de la realidad. Recientemente, el escritor argentino Alberto Laiseca, autor de obras como *El jardín de las máquinas parlantes* (1993), *Los sorias* (1998) y *Beber en rojo* (2012), se autodefinió creador de un método narrativo denominado “realismo delirante”, fenómeno que, en su caso, tiende a la recuperación de elementos de la literatura fantástica, gótica y del cine de terror, debido a que, como señala María Celeste Achino, en su estudio “Teorías de lo fantástico y nuevos realismos...” (2014), en la prosa de Laiseca “podemos apreciar un [tipo de] fantástico que consiste sobre todo en la utilización de elementos, escenografías y personajes propios de dicho género (literario y cinematográfico). Esta apropiación es realizada de manera hiperbólica, humorística, y tiene como objetivo reeducar moralmente a sus lectores, a través de la proposición de una ética vitalista, laudatoria de los pequeños placeres y del sexo disfrutado sin prejuicios ni culpas” (13). En los últimos años, Laiseca se ha posicionado como un intelectual polémico y excéntrico, promotor del plagio y cuyas influencias más directas, según sus propias declaraciones, son Oscar Wilde y Stephen King. Al considerar estos datos, así como los principales rasgos de su estilo prosístico, es posible observar que su literatura está muy alejada de esa descomposición de la realidad que se lleva a cabo en los textos emarianos, misma que, como se demostrará en este apartado, queda muy bien definida a través de la noción “realismo delirante”. Tal término también figura en *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas* (2009), estudio en el que Juan Duchesne Winter muestra cómo en distintas épocas, todas pertenecientes al siglo XX, la literatura desarrolla una serie de “teorías deseantes” que manifiestan un interés de transformar la realidad establecida y en las que el delirio ocupa un lugar importante: “Podemos decir entonces que el tipo de texto que nos concierne, conjuga las figuras de lo real con el delirio, produciendo un agregado realista-delirante”(24), nomenclatura que es referida sin acotar ninguna relación con la obra de Laiseca. Pero más allá de profundizar respecto al origen del término, lo que interesa explicitar es que lo que aquí se propone como “realismo delirante” describe un añejo fenómeno literario, heredero de la literatura decimonónica, muy explorado en la prosa

de aquellas visiones desacostumbradas y totalizantes que ofrece el ojo absoluto, esa mirada libre y asociativa que con frecuencia aparece en los textos de Emar.

De manera consecuente con el estilo emariano, el realismo delirante es una noción que, a primera vista, conjunta ideas antípodas, mas la naturaleza paradójica de este planteamiento, lejos de constituir una aporía, se perfila como una ruta de comprensión adecuada para ingresar a los microcosmos narrativos del autor. Tal vez lo más contradictorio sea que el tipo de realismo desarrollado por Emar tiene poco que ver con la realidad, más bien se concentra en el proceso que supone percibirla, interpretarla y representarla mediante la escritura artística. Entonces el realismo delirante, aunque por supuesto está anclado en el mundo, se refiere más a una perspectiva hiperbólica que deforma casi todo lo empírico. En esta distorsión de la realidad también intervienen lo absurdo y lo grotesco, categorías que, como se ha visto, no sólo constituyen rasgos estilísticos predominantes en la prosa de Emar, sino dos fundamentos de su pensamiento literario. Pese a que en *Amor*, su novela de juventud, ya se advierten las semillas de esta modalidad descriptiva, será mucho tiempo y páginas después cuando verdaderamente germinen en las obras de 1935, narraciones cuyo marcado efecto visual se instala en la memoria del lector con la nitidez de una fotografía y la impresión que produce un cuadro surrealista.

De inicio, *Un año* parece un texto sencillo: en concordancia con su título, está integrado por doce breves capítulos, correspondientes a cada mes, y un epílogo con fecha Diciembre 31. Sin embargo, bajo esa estructura tradicional se desarrolla el diario de un excéntrico sujeto que gusta de la literatura y el arte, que vive en un mundo semejante al nuestro, aunque salpicado de irrealidad, y que narra de manera intermitente sus más extrañas experiencias. Al parecer, la escritura del diario no es una de sus

vanguardista y que tiene la finalidad de reelaborar, a niveles profundos, la visión consensuada de la realidad y no sólo ponerla en crisis, momentáneamente, a través de acontecimientos terroríficos.

prioridades, pues sólo consigna el primer día de cada mes: “Enero 1°. Hoy he amanecido apresurado. Todo lo he hecho con apresuramiento vertiginoso: bañarme, vestirme, desayunarme, todo. Y rápidamente también terminé la lectura de *Don Quijote* y empecé la de *La Divina Comedia*.” (5). Luego de referir tan inusual manera de comenzar el año, el autor ficticio experimenta una aguda prisa que lo incita a salir a la calle. Lleva consigo el libro que está leyendo y se le ocurre subir a una torre para mirar el paisaje y calmar su injustificado apresuramiento: “Pero a la altura del vigésimonono peldaño, di un trastabillón (¡qué linda palabra!) y *La Divina Comedia* se me soltó debajo el brazo y rodó.” (6). A diferencia de las prolijas descripciones del realismo decimonónico, el autor ficticio emplea pocas palabras, e incluso refiere su gusto por ellas, para ofrecer una acabada imagen que fusiona el movimiento —implícito tanto en la idea de la prisa, como en la misma acción que se relata—, con el estatismo asociado a la descripción. Dicho procedimiento permite articular secuencias narrativas tan concisas que sugieren una serie de instantáneas, en este caso, protagonizadas por la obra más reconocida de Dante: “Rodó escalera abajo. Llegó a la puerta, traspuso el umbral, dio de tumbos por la plaza. Se detuvo cerca del centro, se detuvo de espaldas, abierta, grandemente abierta: página 152, canto vigesimotercero.” (6).

Esta referencia puntual a la *Divina Comedia* (1321), así como la alusión a *Don Quijote de la Mancha* (1605), provoca que en el discurso emariano se articule un artificio de segundo grado, pues aunque ambos libros corresponden a materialidades concretas que pueden hallarse en la realidad, también son objetos ficcionales que en muchos momentos se alejan de lo empírico. Pero en la novela de Emar dicho recurso no se limita al plano intertextual, es decir, a la inclusión o comentario de un texto literario en otro, sino que implica un mecanismo que parodia y pone en crisis el contacto habitual entre el lector y dos obras cumbres de la literatura occidental. La prisa del autor

ficticio, la caída del libro por la torre y el hecho de que quede abierto en medio de una plaza son, a todas luces, situaciones poco usuales y completamente adversas para la comprensión de textos tan importantes. Si bien el autor ficticio en ningún momento lanza críticas negativas hacia ambos escritores consagrados, en la forma de referir sus obras puede verse una actitud paródica frente al canon, porque terminar con apresuramiento el *Quijote* para iniciar la *Divina Comedia* nada tiene que ver con la actitud analítica y reflexiva que ameritan dos grandes pilares de la literatura europea.

Paradójicamente, estas mismas alusiones librescas explicitan la indiscutible presencia de realidad que hay en los relatos emarianos, aspecto que se advierte, por ejemplo, en los datos puntuales sobre el ejemplar que deja caer el personaje, ya que, además de señalar el autor, el título, el canto y la página en que queda abierto, también menciona que se trata de una edición con ilustraciones de Doré, misma que amenaza con disolverse: “Empezó a llover. Cayó el agua despiadadamente. *La Divina Comedia* se mojaba, se filtraba. Sus palabras se iban a derretir sobre las piedras del pavimento. Bajé, llegué junto al libro, me agaché, estiré una mano y lo cogí, con el índice y el pulgar del borde superior del lomo de cuero. Entonces tiré hacia mí.” (6). Hasta aquí el relato, aunque desconcertante, no ha transgredido estrepitosamente las leyes de la lógica, sólo plantea situaciones muy poco probables y comportamientos que escapan de la normalidad. Sin embargo, la lluvia sobre el libro será detonante de un acontecimiento extraordinario: uno de los dibujos, en el que Doré representa a un hombre crucificado, se afloja y abandona el ejemplar, pues como asegura el personaje: “A pesar de sus tres clavos, resbalaba por sobre su página, mejor dicho dejaba resbalar la página, el libro todo bajo él.” (7). Un aspecto interesante de la escritura emariana, consiste en esa intención, tan paródica como contradictoria, de construir este tipo de imágenes con un efecto de realidad. Aquí, tal objetivo se logra haciendo acotaciones realistas, aunque

poco esclarecedoras e incluso prescindibles, hecho que resulta del todo evidente en la descripción de cómo el dibujo escurre por la página que lo contiene: “Al cabo de un momento sus pies salían fuera por la base. Sus piernas, su espalda, sus brazos en cruz, su nuca que, al dar contra el pavimento, sonó con un golpe seco.” (7). A partir de ese opaco sonido, semejante al que haría un cráneo humano caer en el suelo, Emar establece una relación entre su planteamiento y el mundo conocido por el lector. Pero tal vínculo es sólo un pequeño detalle dentro de su discurso.

Aunque la entrada correspondiente al mes de febrero es de las más breves, contiene una compleja imagen discursiva en la que se observa con claridad cómo la escritura emariana se vale del realismo para revestir el delirio. Antes de contar una experiencia extraordinaria, el autor ficticio hace una graciosa confesión: “mi mayor felicidad habría sido poseer una voz magnífica de tenor; demás decir que no canto y si canto lo hago como un cerdo.” (8). Luego de proporcionar este dato curioso, se dirige al lugar donde está su fonógrafo:

Me puse al centro de la habitación. Allí estiré, recto hacia arriba, recto, puntudo, el índice de mi mano izquierda, mientras los demás dedos quedaban empuñados. Bien. Con la derecha entonces, coloqué sobre ese índice un disco de modo a que su agujero central se adaptara exactamente con la uña. Bien. Con la misma derecha empecé luego a golpear velozmente, raspándolo, el borde del disco hasta que lo hice girar con pasmosa rapidez. Presto entonces cogí la aguja y con mi derecha, alzada y plegada como el cuello de un cisne, hice que rozara la primera canal del canto.

Y abrí la boca.

La abrí desmesuradamente.

Entonces, a través de ella, a través de mi garganta, bajo mi paladar, sobre mi lengua, atropellando dientes y labios, atronó, retumbó por los ámbitos la voz del Caruso. (8).

La transformación del personaje en artefacto musical es referida, paso a paso, por medio de una narrativa que se detiene en elementos muy concretos: un dedo estirado, recto y puntudo hacia arriba, el girar veloz del disco, la mano derecha que toma la aguja, el mismo brazo que se acomoda como cuello de cisne, aquella boca abierta y plagada de detalles. En esta secuencia, la escritura llega a la exactitud de las instrucciones y da la sensación de congelar los acontecimientos, pero al mismo tiempo cuenta con cierta

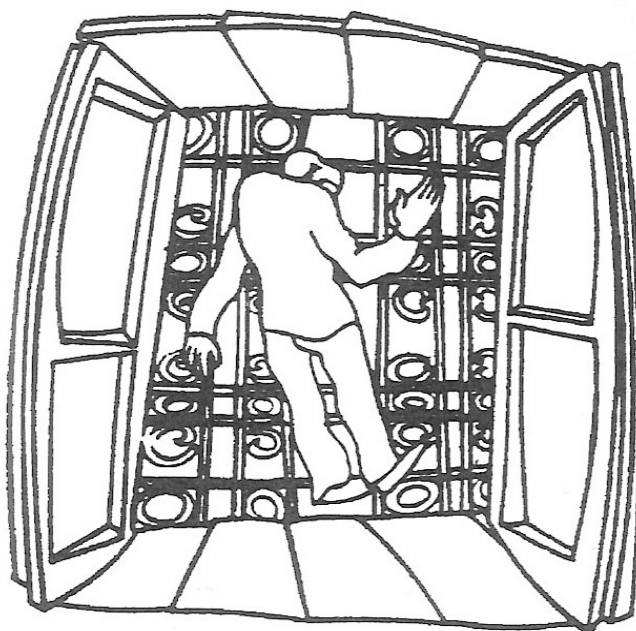
agilidad que podría recordar a las imágenes del cine mudo. Tal rasgo del estilo emariano provoca que en sus textos se confundan las de por sí opacas fronteras entre el relato y la descripción. Por otra parte, el contenido de este pasaje supone un acontecimiento que supera toda posibilidad de concreción, pues resulta completamente absurdo que el disco suene a través del personaje, sin embargo, el autor ficticio refiere con mucha claridad de qué manera ocurrió tan inverosímil suceso. En el mes de febrero toda explicación se anula, lo único que existe es aquella divertida y sorprende escena en la que un hombre-fonógrafo supera su frustración vocal gracias a un disco de Enrico Caruso.

El primero de marzo, el autor ficticio manifiesta su duelo por la muerte de un magnífico y viejo amigo y recuerda cómo aconteció el deceso. Había llegado a la casa del difunto, quien estaba en la sala con su mujer y un médico, esperando a que éste indicara el inicio de la agonía. Más de treinta minutos después, el doctor lanza la señal y “el buen amigo se puso a temblar” (9). El médico está tan preocupado por su agónico paciente que da una clara instrucción al autor ficticio: “Póngase usted en cuatro pies tras su amigo. En el momento de morir se va a ir de espaldas. No es posible que su primera impresión de muerto sea chocar contra el suelo por rica que sea la alfombra que lo cubre. En cambio usted... ¡Carne por carne, amigo mío! ¡Muerto con vivo! ¡Chaqueta por chaqueta!” (9). Pero nunca supo cuál fue la primera impresión de muerto que tuvo su amigo, ya que, ante la disparata indicación del doctor, salió huyendo de la sala. Esta representación de la muerte continúa su desarrollo, se hace todavía más ilógica y extraña cuando, al siguiente mes, el personaje escribe: “Abril 1°. Hoy he asistido a los funerales de mi irremplazable amigo.*” (9). Resulta sorprendente que haya transcurrido tanto tiempo entre la muerte y las exequias; el autor ficticio sabe que este anacronismo desconcertará por completo al lector, así que lo aclara inmediatamente en una inusual nota al pie:

*Causará extrañeza que los funerales del amigo inmejorable se hayan efectuado un mes después de acaecida su muerte, mas tal extrañeza se disipará cuando diga que ellos tuvieron efecto no un mes sino dos días después de su último suspiro. Causará extrañeza ahora que en vez de fechar marzo 3 haya fechado abril 1º, mas tal extrañeza se disipará cuando diga que así he fechado porque así lo requiere la organización y construcción de este mi dietario. (9).

En el margen inferior de la página y con tipografía más pequeña, el autor ficticio admite que su texto es una entelequia, que en él deforma el tiempo a partir de lo que requiere la secuencialidad y estructura de su discurso. Ahora queda claro que la intermitencia de las entradas responde a un género textual y no a la desidia del personaje. Aquí el realismo delirante se manifiesta en el hecho de que el autor ficticio emplea un recurso mayormente explotado en los textos académicos o científicos, la nota al pie, con el fin de justificar una alteración temporal sólo porque es imprescindible para su escritura. Este caprichoso argumento, aunque puede tacharse de inválido, es de vital importancia para la obra, pues permite que el dietario continúe con la extraña lógica temporal que lo estructura. Pero no todo en el mes de abril cuenta con curiosas justificaciones, el autor ficticio ignora por qué fue

incapaz de abandonar su casa para unirse al cortejo fúnebre de su amigo y prefirió verlo pasar pegado a los barrotes de una ventana “como una mariposa, como un insecto en el radiador de un auto veloz.” (10). Pese a que el personaje está consciente de su absurdo proceder, no cuenta con elementos para



Gabriela Emar

explicarlo: “¡Ah, queridos y viejos amigos que aún vivís! Si supiera por qué me

precipité hacia una ventana y no hacia la puerta, ¡ah!, podríais estar seguros que no me hallaría en estos momentos escribiendo sino que reposando y fumando en paz sin más ocuparme del amigo muerto, ni de vosotros, ni de mí mismo.” (10). Entonces, su discurso tiene como principal motor aquello que resulta misterioso, que carece de razones concretas y suspende el devenir ordinario de la existencia, porque, como él mismo indica, si todo contara con una prístina y perentoria explicación, no tendría ningún sentido seguir escribiendo.

Al siguiente mes, el autor ficticio regresa a uno de sus lugares predilectos: “Mayo 1°. Hoy he traspuesto el umbral de mi biblioteca. Hacía diez y siete años que no había penetrado ni una sola vez en ella.” (11). Sobre su polvorienta mesa de trabajo están los *Cantos de Maldoror*. Alrededor, todo es silencio: “Mas pronto mis oídos, habitúandose a él, percibieron un leve, levísimo rumor, un rumor de trituración menuda, casi microscópica, pero implacable.” (12). El personaje asegura que aquel sonido es realizado por “Esos bichitos bibliófilos que ignoro cómo se llaman, esos bichitos que hacen su pan de las bibliotecas abandonadas” (12). Si el lector se sorprende ante las capacidades auditivas del personaje, quedará todavía más asombrado por la forma tan exacta en que el insecto bibliófilo se comió los *Cantos de Maldoror*: “Había empezado por abrir un orificio en la tapa posterior del libro, justo al frente del sitio ocupado por la última letra de la última palabra de la última línea del último canto.” (12).

Tras citar un fragmento de Lautréamont, para precisar cuál fue la palabra, o mejor dicho la letra devorada, continúa con la descripción de la trayectoria que realizó la bestezuela: “Lo había seguido en plano inclinado, en plano oblicuo, trepando suavemente, en ángulo muy agudo, trepando segura, precisa, exacta, en su fino túnel de tinta y de papel, en demanda de la primera letra de la primera palabra de la primera línea del primer canto.” (12). La caricaturesca minuciosidad del discurso permite que un

diminuto y natural acontecimiento —como es que una polilla se alimente de papel viejo—, adquiera desmedidas proporciones, se presente amplificado y deformado por un irrisorio afán de exactitud. Este episodio, protagonizado por el único animal amante de los libros, constituye una excelente muestra de cómo Emar acude al discurso científico y a la escritura realista para elaborar imágenes narrativas que rayan en el desvarío. Por otra parte, el interés emariano de engrandecer lo diminuto e insignificante, así como su inclinación hacia la estética de lo grotesco, seguramente se derivan, entre otras fuentes, de una apasionada lectura de los *Cantos de Maldoror*.

Cabe señalar que dicha obra contiene un pasaje sobre los piojos que es citado por el autor ficticio y muy probablemente sirvió de inspiración para crear a la glotona polilla que “En su lúgubre peregrinaje sólo una vez vio brillar una esperanza: en el canto segundo, al atravesar, hoja por hoja, el himno al piojo.” (13). Durante el tránsito por aquellas páginas, la polilla se entera de lo insaciables que son los piojos, ya que, a decir de Lautréamont, si tuvieran dienteillos más afilados no se contentarían con absorber un poco del cuero cabelludo; terminarían con el cerebro y los ojos. Si bien la influencia de Lautréamont sobre el discurso emariano es bastante clara, resulta curioso que de todos los temas y personajes trascendentales que contiene su obra cumbre, Emar haya retomado uno de los elementos en apariencia más periféricos: la imagen de un diminuto insecto, misma que reelaboraría y a la que le otorgaría un lugar central en su texto. Al considerar el tipo de relación intertextual que en *Un año* se establece con la obra no sólo de Lautréamont sino también de Dante y Cervantes, resulta evidente que Emar no rechaza a los clásicos de la literatura occidental, antes bien, los retoma de manera irreverente para acentuar, todavía más, sus delirios narrativos. Por último, también hay que tener en cuenta que los *Cantos de Maldoror* fueron considerados por André Bretón y otros surrealistas como el libro precursor del movimiento, motivo por el

que los vínculos entre Lautremónt y Emar se revelan todavía más estrechos, pues ya se sabe la fascinación que en el chileno causó el surrealismo.

Otro aspecto de capital importancia en el realismo delirante es la perspectiva que se adopta para describir y enriquecer los referentes. Como hasta aquí se ha mostrado, el autor ficticio de *Un año* puede desarrollar una mirada asociativa y escudriñadora que da la sensación de retardar el curso del relato, tal como sucede en el fragmento del hombre-fonógrafo, pero también establece un punto de vista casi microscópico que le permite hablar de asuntos o detalles poco usuales, por ejemplo, el trayecto que sigue una polilla dentro de un libro. Sin embargo, durante el mes de junio, el personaje tiene una experiencia visionaria que repercute notablemente en su manera de percibir y comprender la realidad. Al salir de su casa, se percata de que “Frente a la Escuela de Altos Estudios Politécnicos había un grupo de viejas harapientas que hacían cola al lado de la puerta principal. Por cierto estaban en espera de algo, pero, ¿qué pueden esperar once viejas de la Escuela de Altos Estudios Politécnicos?” (13). Tal duda le provoca una gran furia porque se opone a sus deseos, ya que al despertar: “había decidido no formular a mi mente pregunta alguna.” (14). Con la ira a cuestas, el autor ficticio continúa su camino, se dirige a la casa de unos amigos que tiene nueve pisos, en cada piso hay un departamento, en cada departamento habita uno de ellos y la amistad que los une crece de manera proporcional al piso en el que se encuentran: “Cuando reina la paz total en mi espíritu, cuando en él no se percibe ni un oleaje, visito a los amigos del primer y segundo piso. Mas cuando alguna pasión empieza a removerse dentro de mí, voy trepando por las escaleras en proporción exacta de la potencia de tal pasión. Raras veces visito al entrañable amigo del noveno.”(14).

Una vez pesada y calculada la ira que le causó su mente indómita, decide visitar al amigo del quinto piso, quien para tranquilizarlo lo invita a salir al balcón; el día es

espléndido y muy soleado. El neurótico personaje contempla el panorama citadino, la calle está llena de peatones; de repente, lo asalta una segunda furia al percatarse, gracias a la perspectiva que le otorga su ubicación, de que hay: “Irremediablemente una sombra para cada hombre. Irremediablemente una imitación perfecta en la sombra, de cada movimiento de cada hombre.” (15). Cuando iba por la calle, que ahora observa desde arriba, nunca se detuvo a reflexionar sobre esto porque era parte del acontecimiento y transitaba con las miras estrechas de la cercanía; pero ahora que se ubica fuera y por encima del suceso, obtiene una visión inaudita de lo que antes daba por sentado. Es absurdo enfurecerse con las leyes de reflexión de la luz y el personaje lo sabe, pero su furia no se dirige contra éstas, sino hacia los cobardes que las aceptan sin cuestionamiento: “Por lo menos si uno, uno sólo durante el día, de pie en el centro de la calzada, protestara con voz en cuello, los puños alzados contra el cielo, protestara al desparramar sombra en el sol, protestara al no dibujar con brillo de ascuas su silueta sobre el pavimento sombrío. ¡Nada!” (16).

La cólera es tanta, que el amigo del quinto piso no basta, así que el autor ficticio abandona el departamento y sube hasta la puerta número nueve. El más entrañable de sus camaradas lo recibe. Al notar su rabia, no dice nada, sólo le indica el balcón, la vista no da a la calle sino a “La casa de enfrente. Apenas la vi, una idea me llenó entero, me fulminó: la idea de «un todo». Allí no había partes y, de haberlas, eran secundarias. Pisos, ventanas, muros y demás..., secundario. Una casa, un total, un ser.” (16). De nueva cuenta, en la escritura de Emar aparece esa visión integradora en la que prima la unidad sobre las partes, sin embargo aquí, más que una escena plagada de detalles —al estilo de “Frente a los objetos” o “El pájaro verde”—, el autor ficticio se hace consciente de la simultaneidad del mundo gracias al panorama que observa desde el balcón:

En un piso se afanan algunos vendedores extendiendo y balanceando sedas ante una dama que palpa y husmea. Encima, varias dactilógrafas escriben. Encima, justo a mi altura, se desayuna una familia: un señor, una dama gorda, una muchacha y un chiquilín. Y encima de éstos y ya de mí, cada medio minuto aparece tras el vidrio y sobre el alféizar la pelada de un vejete, a veces sus anteojos, rara vez su bigote cano, pero siempre —de medio en medio minuto— su calva que se detiene un instante, gira y desaparece en la ceniza de su habitación. (17).

Considerando el número de elementos que se acotan, la descripción resulta breve pero permite al lector imaginar con facilidad aquella singular escena en la que se aspira a representar la totalidad de unos minutos. La perspectiva del autor ficticio es privilegiada porque le permite, nuevamente, contemplar desde fuera un acontecimiento anodino y entender, gracias a dicha observación, asuntos relacionados con el universo, la existencia y la trascendencia: “hacía en pequeño, en miniatura, en piojo, el rol de ver en globo —aunque más no fuese el costado de una casa— lo que los de ese mismo globo veían seccionado. Un aspecto del rol de Dios.” (17). Justo a partir de esa mirada autoconsciente, que explora los mecanismos de la percepción, se articula el complejo y abigarrado estilo que aquí se identifica como realismo delirante, esa tendencia de la escritura emariana en la que hay un interés desmedido por el dato, la explicación y el detalle, por un sinnúmero de elementos reales, concretos y lógicos que, en lugar de esclarecer, ejercen un extrañamiento sobre lo descrito. En este sentido, el fragmento de la casa puede ser visto como una alegoría de la perspectiva poliédrica y totalizante que Emar construye en sus relatos, de aquel inusual punto de vista que emplea para enrarecer el mundo y mostrar que toda representación absolutamente realista es inasequible. El personaje se siente rebasado al entrever la sincronía del mundo en el edificio de enfrente porque, a diferencia de los otros, está consciente de la complejidad que encierra tal visión cotidiana y de la imposibilidad de reproducirla fielmente a través de la escritura. Este planteamiento pone en crisis tanto el pacto mimético como la pretendida omnisciencia del discurso realista, e incluso de toda escritura que se asuma objetiva. Sin embargo, lo peculiar de la narrativa emariana es que, en lugar de refutar

los procedimientos escriturales del realismo y volcarse sobre la experimentación con el lenguaje, desvirtúa los fundamentos de dicha estética al hipertrofiar sus propios elementos, hecho que disuelve cualquier efecto de verosimilitud.

Lo cierto es que después de vislumbrar lo simultáneo, el autor ficticio siente ira ya no contra él ni los otros, ahora contra Dios, porque le resultó absolutamente desquiciante tener, aunque sólo fue por un par de minutos, su visión. Para el siguiente mes, esa ira se transforma en angustia: “Julio 1º. Hoy he vagado sin rumbo. Tras de mí, paso a paso, el dedo de Dios. Lo he sentido a todo momento. Dos veces se me ha clavado en la nuca.” (19). Tal gesto supone el más terrible y sutil recordatorio de que, a pesar de la brevedad de su experiencia visionaria, el autor ficticio tuvo acceso al conocimiento absoluto, a la omnisciencia que sólo se obtiene gracias a una mirada divina. Entonces, su tarea consiste en representar narrativamente, ajustándose a las reglas del dietario, aquella totalidad percibida, hecho que explica ese permanente afán por las minucias, por la construcción de descripciones muy variables en extensión pero que articulan precisas y estrafalarias imágenes, como aquella, correspondiente al mes de agosto, en la que César Miró, amigo del autor ficticio, observa la desintegración del lenguaje escrito en la plana de un periódico: “Junto con alzarlas y quedar perpendiculares todas las letras de todas las palabras de la primera página, todas sin excepción alguna, se aflojaron, se desprendieron y cayeron con titilante ruido de cascabeles.” (22). Aunado al absurdo evidente, esta fragmentación de la escritura hasta sus elementos más mínimos y carentes de sentido recuerda tanto al último canto de *Altazor* (1931), como al proceso de descomposición de la materia expuesto en el discurso de la física. Lo interesante es que aquí, luego de la irrisoria caída del logocentrismo, el personaje se enfrenta ante un cúmulo de letras y a “la penosa tarea de

volver a hilvanarlas, unas tras otras las miles de miles, hasta que vuelvan a significar lo que ayer ocurría en todos los rincones del mundo.” (22).

Como sus visiones callejeras le han suscitado tantos enojos y preocupaciones, el personaje decide restablecer su equilibrio psíquico y emocional, así que durante el mes de septiembre deja la ciudad para ir a la costa. Una vez frente al océano, se queda absorto contemplando una ola que considera única, que se hace y deshace con el vaivén del mar: “Viene. Salpica. Llega a tres metros atrás de mi puesto. Alcanza una pequeña poza donde se hunde un instante, donde toca, palpa, escarba. Debe coger granitos de pátina violácea y salada. Debe sentir un placer dulce, aterciopelado, al pinchar con su último extremo la poza húmeda y perfumada.”(24). Además de que aquí aparece la ya conocida precisión emariana, esta referencia a la ola busca ser tan exacta que acude a la humanización, permitiendo que el autor establezca un vínculo estrecho entre el agua salada y las experiencias del lector, quien puede imaginar sin dificultad la trayectoria de aquella ola que toca, escarba, recoge granitos de pátina y siente un dulce placer al llegar a una poza. Aunque resulta innegable que la ola carece de corporalidad, el sentido erótico de la escena es muy evidente, debido a que en ella interviene el tacto, el olfato, la cadencia y el gozo, aspectos indiscutiblemente ligados a la sexualidad y a partir de los cuales el lector puede emparentar sus experiencias sensibles con un elemento insensible. Aquí sale a relucir otro mecanismo fundamental para el realismo delirante que consiste en la mezcla de categorías o campos semánticos, es decir, la adjudicación de ciertas características a un personaje o elemento que para nada le corresponden. En este caso, tal procedimiento permite que el lector sepa a detalle lo que siente una ola al romper, instante que es analizado por la mirada inquisitiva del autor ficticio y descrito bajo los siguientes términos:

Di de golpe con los ojos frente a la ola en su momento de estallar. Pocos minutos de contemplación a la pequeña poza habían cambiado totalmente el panorama de las aguas.

Cada trozo de ellas, cada uno en la ola, vivía por su parte. Cada sección abarcada por mis ojos, en cada fijación de ellos, era un ser aislado, con su voluntad y sus pasiones, en medio de millones de otros corriendo un destino paralelo..., paralelo, nada más. Entonces la ola única, como ser único en su monstruosa enormidad, no existía, no era. Era tan sólo un resumen de destinos diferentes unidos por un designio superior, designio sin cuerpo, sin materialidad, sin cabeza (25).

Gracias a su aguda percepción del mundo, el personaje puede revertir en poco tiempo la idea errónea que tenía de la ola, pues ahora está plenamente consciente de que no se trata de una masa uniforme y constante, sino de un inconmensurable conjunto de gotas que varía todo el tiempo. El problema radica en que cada una de ellas constituye un ser independiente que cuenta con destino y voluntad, de ahí que resulte absolutamente imposible, absurdo y reduccionista englobarlas. Emar muestra con su escritura que no existe la ola única, pero sí un concepto claro y establecido que nos hace asumirla como acontecimiento constante. Entonces, muchas veces, por agotar todo a la explicación lógica, a la comprensión prístina, las ideas preconcebidas se imponen sobre la realidad, reduciéndola a una serie de fenómenos cuyas causas y efectos siempre deben contar con alguna explicación. Por otra parte, la imagen de la ola es tan compleja y sugerente que puede verse como una metáfora del universo, en la que se alude a la relación entre lo macro y lo microscópico, o bien de la humanidad, donde se plantea la idea de lo colectivo y lo individual. Sin embargo, cualquiera de estas posibilidades implica un tema todavía más abstracto: la relación y coexistencia entre el fragmento y la totalidad, asunto que, como se ha visto, ocupa un lugar central tanto en la poética de Emar como en sus mundos narrados.

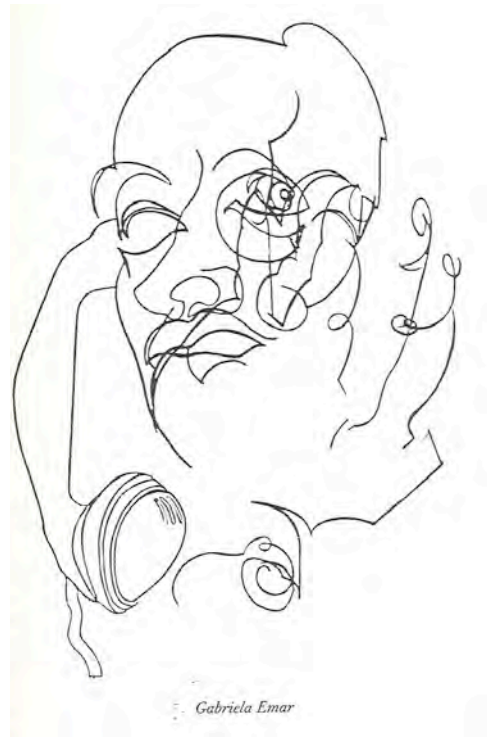
El autor ficticio permanece en la costa hasta octubre, pero ya no contemplando las olas sino tratando de alcanzarlas. Lo curioso es que el mar retrocede conforme él avanza, concentra todas sus aguas en un punto, mismas que adquieren la forma de un globo que se eleva y cubre el horizonte: “Creo difícil que alguien pueda imaginarlo si no lo ha visto con sus propios ojos. Un mar, un océano en lugar del cielo, rizos de

espuma en lugar de nubes, y uno que otro pez desprendido de las aguas reemplazando a gaviotas y alcatraces. ¡Magnífico espectáculo! Yo bajo él, estaba en éxtasis.” (29). No se puede pasar por alto el hecho de que esta imagen tiende más de un lazo con aquella inversión del mundo que promovió el arte de vanguardia, de manera particular el dadaísmo y el surrealismo, movimientos que marcaron profundamente a Juan Emar. De hecho, no sería descabellado afirmar que la oposición radical al concepto de razón instaurado por el positivismo, es quizá la impronta dadaísta más sobresaliente de la escritura emariana, pues resulta innegable que la totalidad de sus relatos constituyen una provocación abierta a todo lo establecido, actitud que Emar seguramente admiró y aprendió de artistas como Tristan Tzara.

Hasta este fragmento de *Un año*, lo extraño no era la naturaleza sino la percepción que el personaje tenía de ella, sin embargo, aquí se violenta por completo el acabado y funcionamiento de la realidad, se rompen las leyes elementales que colocan al mar abajo y a las nubes arriba. Frente a este inaudito espectáculo, el personaje cae en éxtasis y, a partir de tal estado, narra su experiencia. Aunque en el pasaje completo se observa con claridad el procedimiento del realismo delirante, lo que interesa resaltar es la mirada extasiada del autor ficticio, rasgo que redobla la ambigüedad del discurso, ya que, si el texto era de por sí insólito, ahora se muestra explícitamente como producto de alucinantes visiones. Su estancia en el mar no fue nada relajante, así que el autor ficticio regresa a casa en noviembre y llama por teléfono a Camila, una mujer que, según él: “me ama un día cada ocho y durante éstos, se ríe de mí con tanto desenfreno como desenfreno hay en mi amor desenfrenado.” (32). Más adelante, menciona que tiene el auricular adherido a su oreja, el cual reproduce sin cesar la risa estridente de su amada, y sólo logra liberarse de esa tortura cortando el cable del teléfono. Sin embargo, también pierde toda conexión auditiva con el mundo: “Del cordón cortado y colgante caía cada

minuto una gota de sangre. Pero ni un ruido ni un susurro, nada.” (34). Por suerte, este episodio tiene un final feliz, ya que, como afirma el sordo enamorado: “Hoy ha venido [el Doctor Hualañé⁶⁶], me ha cloroformado y me ha operado. Luego ha vuelto a colgar el auricular en el cordón que colgaba sanguinolento. Y yo, hoy, he vuelto a oír mi vida.” (36).

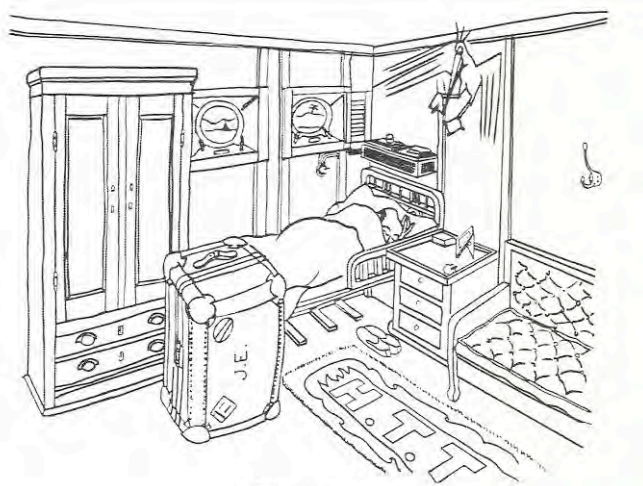
Para terminar el año, el personaje realiza un largo viaje a bordo de un pequeño camarote del Orangután. Sale de Valparaíso y pasa por



distintas ciudades de la costa chilena y peruana: Coquimbo, donde todo está lleno de cocos y guindos; Antofagasta, un lugar con casas, calles y árboles de lana; Iquique, cuna universal de cuantos pajaritos hay en la tierra; Mollendo, sitio en el que todo es redondo, algodónoso y color café; Huacho, un puerto formado por montañas de sal transparente, entre otros destinos. Pese a las notables diferencias de cada lugar, el autor ficticio inicia su caracterización mencionando que se trata de una “Alegre y pintoresca ciudad en medio de una vasta y plácida bahía.” (37). El empleo de frases constantes en el discurso, aunado a que consigna datos como el tipo de población, flora, fauna, principales actividades y accidentes geográficos, remite a la bitácora de viaje, ese género que pretende establecer aspectos concretos y objetivos de un tránsito, describir puntual y lógicamente el paso de un lugar a otro, pero que en este caso no cuenta con más ilación que la otorgada por el trayecto. Del mismo modo, el autor ficticio pone especial interés en elementos tan absurdos como prodigiosos, hecho que reduce al

⁶⁶ En el “Índice onomástico” que incluye la edición de Archivos, Pablo Berchenko precisa que el Doctor Hualañé es “Personaje de *Un año y Miltín 1934*. Apellido mapuche que significa ojo de pato [...]. También Hualañé es topónimo de un pueblo de la séptima región administrativa chilena” (451).

mínimo las posibilidades de la operación lógica, a pesar de que su estilo descriptivo sea tan nítido y preciso como el de aquellos discursos que se presumen copia de la realidad. Este juego emariano de llevar la lógica al



Gabriela Emar

límite y convertirla en algo ridículo, alcanza uno de sus puntos culminantes en la entrada extra del dietario, epílogo que el autor ficticio ocupa para vanagloriarse de su obra y burlarse con descaro tanto de los géneros escriturales como de las convenciones literarias:

DICIEMBRE 31

Hoy he releído este diario con lentitud y penetración. No lo dudo: tiene que estar bien por la muy simple razón que sigue:

Todos los días en él anotados empiezan diciendo: «Hoy he...», seguido de un participio.

«Hoy he amanecido, hecho, estado, asistido, traspuesto, vivido, vagado, pasado, venido, vuelto, sido, regresado, releído.»

Y diario que comienza siempre de tal modo —puedo asegurarlo—, roza la perfección, pues, cumple, al respecto, con la inviolable ley, ¡ley sagrada!, que han promulgado, desde que los siglos son siglos, todas las jovencitas que se desahogan en papel y tinta, y todos los sabios profesores de gramática y retórica.

Amén. (42-43).

El diario es casi perfecto, según su propio autor ficticio, por el empleo constante del término “Hoy” seguido de una perífrasis verbal, fórmula que, además de instaurar al discurso en una actualidad permanente, le otorga sentido, estilo y uniformidad. Poco importa que lo que siga a dicha frase sea un disparate, una improbable escena que transcurre en cámara lenta o que se deforma a través de la hipertrofia, este diario se acerca a la perfección porque sigue las leyes milenariamente establecidas y, al final, se presenta al lector como resultado de un proceso creativo invariable. Nada más irónico y alejado de la irrealidad que se encuentra en las páginas de *Un año*, relato novedoso, complejo, fragmentario, pletórico en información y delirios que fulminan casi por

completo toda idea preconcebida sobre la escritura de un diario. A pesar de todos los atropellos que el autor ficticio lleva a cabo, en relación con la vertiente tradicional de este género, todavía tiene el cinismo de asegurar que su texto se ciñe a un molde definido por cursis señoritas, admirables rétores y sabios gramáticos. Este ilógico y polémico razonamiento sólo puede culminar con un “Amén”, término que lo hace irrefutable, que irrumpe como garantía divina que consagra lo ilógico y justifica el acabado de la obra con base en elementos irrisorios. Aquí es preciso mencionar que en este desenlace sale a relucir una de las facetas del realismo delirante que será mucho más explotada en *Miltín...*: la inclusión del proceso creativo y los conceptos literarios —aspectos de evidente filiación con la realidad externa a las obras—, como temas de escarnio y reflexión a partir de los cuales interesa mostrar que los encasillamientos de la escritura artística son bastante arbitrarios. Esta tendencia revela otra línea de relación entre la estética de Juan Emar y los manejos metaficcionales de la narrativa latinoamericana de vanguardia, pues desde *Débora* de Pablo Palacio, hasta el *Museo de la novela de la eterna* de Macedonio Fernández, pasando por *El libro sin tapas* de Felisberto Hernández, es posible observar un interés permanente por reformular tanto la concepción como la ejecución del texto literario. Desde esta perspectiva, la escritura de Juan Emar, a pesar de que fue desarrollada al margen de toda tendencia o corriente bien definida, contiene diversos planteamientos y mecanismos que sin lugar a dudas corresponden al campo narrativo de la vanguardia hispanoamericana.

Al igual que *Un año, Ayer* consiste en la narración de las estafalarias visiones de un sujeto mientras pasea, pero aquí la temporalidad se reduce a un solo día: el previo al relato. En compañía de su esposa Isabel, el protagonista recorre diferentes sitios de San Agustín de Tango, cómica recreación de la capital chilena cuyo mapa, dibujado por Gabriela Rivadeneira, permite al lector situar con precisión cada uno de los

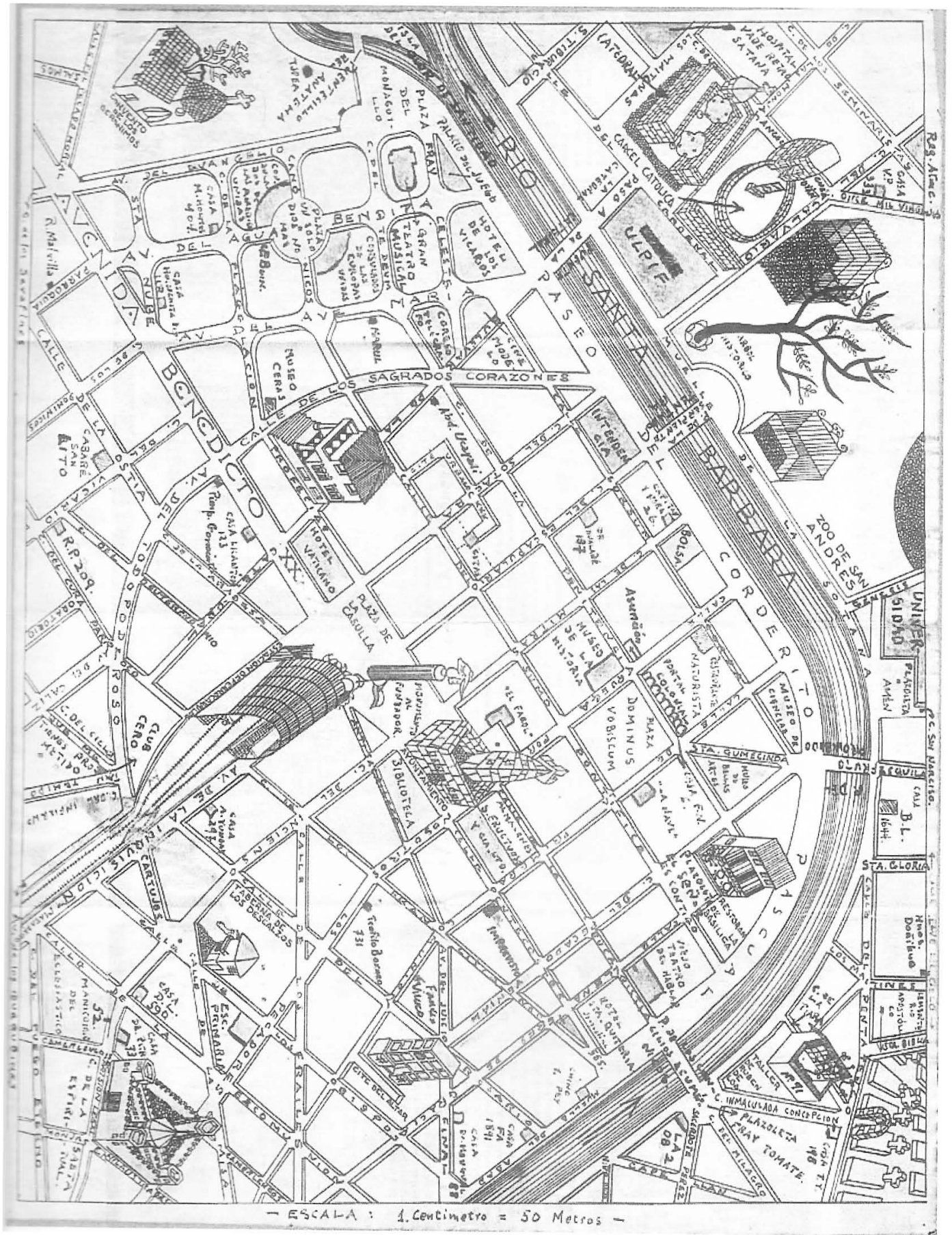
acontecimientos narrados⁶⁷. El primero de ellos consiste en el ajusticiamiento de Rudencindo Malleco⁶⁸, personaje casado con Matilde Atacama y al que la dicha sexual visita sólo dos días al mes: “Vino el 15. Su espera fue coronada por el éxito. Ambos cerebros colaboraron con desenfreno y Rudecindo y Matilde alcanzaron el punto máximo de todas las delicias.” (48). Más que referirse a los cuerpos, el autor ficticio menciona el cerebro porque Malleco descubre que en éste reside el mayor placer: “Con una ligereza excesiva empezó a contar a cuantos querían oírle que todo goce está en el cerebro y no fuera de él. ¡Mala cosa, mala cosa!” (48). A sus conciudadanos esta “cerebralización del amor” (49) les parece un hecho diabólico, una práctica contra natura, razón por la que Malleco es llevado a la Prisión Legal. Su abogado, Felipe Tarapacá⁶⁹, reclama: “¿Qué falta se le imputa? ¿Son acaso los pensamientos lúbricos faltas que deben castigarse? ¡Pido a la Honorable Corte me cite un solo artículo de nuestro código o del de cualquier nación civilizada que autorice a la justicia su intromisión en los pensamientos de un ciudadano durante sus legítimos coitos! La justicia ejerce su poder sobre los hechos.”(49).

El argumento de Tarapacá es más que suficiente para ponerlo en libertad, pero el señor Arzobispo, quien encabeza la parte acusadora, alega que: “Y es sabido por todos los que no se arrastran en el fango de la impiedad y la ignorancia, que no sólo los hechos son pecados, sino que también debe ser pura nuestra conciencia y puro nuestro

⁶⁷ En relación con este elemento gráfico, no como algo accesorio sino fundamental en la estructura y sentido de la novela, Patricio Lizama, en su artículo “El plano de San Agustín de Tango” (2005), afirma que el mapa “ofrece la visión objetivante de una ciudad ordenada y legible. La construcción geométrica permite «ver el conjunto» en tanto la distancia y la elevación transforman a la creadora del plano en alguien que posee una gran capacidad de visión, porque ella se erige en un gran Ojo de poder omnividente y así, puede leer la ciudad con una «mirada de Dios»” (122-123).

⁶⁸ En el índice onomástico citado anteriormente se acota que “*Malleco*, viene del mapudungun *malle*= río y *ko*=agua, agua de río, que simbólicamente significaría río importante. *¿Rudecindo* de rudo, de rudeza? Refiere, también, a una de las provincias, viaducto y río de la Novena Región chilena de la Araucanía.” (456).

⁶⁹ “Tarapacá, refiere a la región administrativa más septentrional de Chile y a un caserío. Del quechua *tara*, nombre de un árbol y de *pakay*, encubrir, ocultar, significa tara encubridora. ¿Por su profesión encubridora, protectora, el abogado es nombrado Tarapacá?” (467-468).



— ESCALA : 1 Centimetro = 50 Metros —

corazón.” (50). Este dogma impide al pobre Malleco recobrar su libertad, ya que: “Así fue como, cinco minutos después de haberse abierto ante él las puertas de la Prisión Legal de San Agustín de Tango, se cerraban tras él las puertas de la Prisión Católica de la misma ciudad.” (51). Su caso es turnado a distintos frailes para que lo consideren, sin embargo, después de analizarlo, no hay consenso sobre cuál es el castigo apropiado para el pensador amante. Tras varias horas de discusión, Fray Canuto-Que-Todo-Lo-Sabe concluye que “el pecador tenía que ser amputado del miembro que le fue ocasión de caer.” (51). Por tanto, perder la cabeza en una plaza pública es la condena adecuada, pues la pecaminosa conducta de Malleco no tiene que ver con la carnalidad sino con las ideas. Al enterarse de la ejecución, el autor ficticio no tarda en conseguir dos entradas y asiste con Isabel al primer espectáculo grotesco que contemplarán en el día. Con la plaza llena, aparecen el ajusticiado y el verdugo; el primero se coloca en el patíbulo, el segundo levanta una cuchilla entre las manos y da un golpe en el cuello:

Cayó el cuerpo de éste hacia el lado y, con gran estupefacción de mi parte, vi que seguía respirando fuertemente, como un atleta después de un violento ejercicio. Entre tanto, la cabeza había saltado lejos. El golpazo no había sido uno maestro; muy por el contrario, pues la cuchilla, si bien es cierto que había penetrado por la base del cráneo, había, en cambio, salido justo por encima de los ojos, los que, por lo tanto, habían quedado en poder del ajusticiado. O tal vez esto se deba al sentido mismo de la sentencia, que pedía la amputación de la parte pecaminosa no más, en este caso, de la materia pensante. Si así ha sido, deberíamos felicitar al verdugo por su extrema habilidad. (53-54).

Ayer inicia con esta tragicómica historia en la que se advierten diversos elementos vinculados con el realismo delirante. De inicio, la coexistencia del discurso jurídico y el eclesiástico, ambos encargados de establecer lo prohibido y lo permitido, tienen la finalidad de evidenciar que todo argumento es relativo, ya que su validez depende del contexto en el que se encuentra. Para el abogado, desde la perspectiva de lo terrenal, el encarcelamiento de Malleco es una estupidez; para el arzobispo y los frailes, quienes no sólo se preocupan por lo terreno sino también por lo espiritual, la pena de muerte es el castigo merecido. Tan válido un argumento como el otro, pues los dos son planteamientos lógicos y justificados desde sus respectivos códigos; sin embargo,

triunfa el segundo sólo porque en San Agustín de Tango es muy importante salvaguardar las leyes católicas, la moralidad y los buenos pensamientos. A través del litigio de Rudecindo Malleco, Emar demuestra que la lógica basada en dogmas incuestionables no siempre dirige a un planteamiento coherente, antes bien, puede construir su propio callejón sin salida y justificar una situación absurda. Por otro lado, el pasaje de Malleco cuenta con un marcado sentido erótico que, paradójicamente, no depende del cuerpo sino del pensamiento, hecho que ridiculiza aún más el encarnizado fin del personaje, un hombre condenado a muerte por su lascivia, aunque siempre fue fiel a su esposa y tenían muy poco sexo. La importancia de la corporalidad para el realismo delirante radica en llamar la atención del lector sobre asuntos ordinarios de la fisiología humana, en este caso el coito, pero para desautomatizarlos, para poner en tela de juicio tanto la concepción del cuerpo como las prácticas establecidas del mismo. Las múltiples referencias a la corporalidad del personaje durante el suplicio, además de la ironía y la puntualidad con que éste es descrito, articulan una de aquellas imágenes tan inconfundibles de la prosa emariana, de ese estilo que, como se ha visto, tiende hacia lo grotesco y se regodea en la vistosa fragmentación de los cuerpos.

La decapitación fue muy impresionante, así que la pareja de paseantes decide continuar su recorrido y van al Zoo de San Andrés, lugar donde se lleva a cabo el segundo espectáculo grotesco del día. El autor ficticio y su mujer son recibidos por catorce leonas cuyo mecanizado comportamiento los desconcierta: “Pasado un minuto, todas movieron la cola una vez no más. Pasó otro minuto y se estiraron bostezando y mostrando las garras, hecho lo cual se levantaron y se sacudieron como los perros hacen al salir del agua. Entonces bruscamente volvieron sus cabezas hacia nosotros y nos miraron con total, con petrificante fijeza.” (55). Los veintiocho ojos felinos posados sobre ellos resultan tan incómodos que se dirigen a otro lado. Llegan al espacio ocupado

por cientos de monos cinocéfalos, mitológicos ejemplares del bestiario emariano que también los sorprenden por un peculiar cántico que dedican al astro rey: “Entonces los monos, apoyados en sus patas, alzaban al Sol sus brazos. Luego, cuando esta nota bajaba a su punto máximo, el son producido era cavernoso, era un rodar de piedras subterráneas. Y los monos, en este instante, hallábanse en cuatro patas, las que movían como resortes haciendo temblar rápidamente el cuerpo.” (56). La conducta inusitada de las distintas especies del Zoo de San Andrés, permite al autor ficticio construir una serie de imágenes narrativas que, por un lado, sugieren esa (con)fusión entre lo animal y lo mecánico representativa del grotesco, y por otro, cumplen en pocas líneas con la absurda exactitud tan característica de la prosa emariana. Pero ambos episodios sólo constituyen el preámbulo para una de las manifestaciones más notables del realismo delirante, misma que ocurre cuando una leona escapa de su jaula, la multitud corre despavorida y ambos personajes pierden por un momento el conocimiento: “Ahora vino un punto oscuro del que nada sé. Mi mujer tampoco. Y apareció otra vez la nitidez de mis percepciones.” (59). El autor ficticio e Isabel se encuentran arriba de un olmo gigantesco, ninguno sabe qué fuerzas los empujaron hasta ahí, pero observan aterrados cómo la leona entra al sitio en el que picotea un avestruz. El triunfo de la primera es inminente, salta sobre el pajarraco y coloca el extremo de sus garras delanteras a escasa distancia del pico:

Los 37 centímetros se verificaron. Entonces, al primer contacto con la fiera, el avestruz abrió desmesuradamente el pico y nosotros, atónitos, con los ojos desorbitados, pudimos contemplar desde nuestro observatorio, el hecho más asombroso que hayamos nunca contemplado. El avestruz repito, abrió desmesuradamente el pico, como jamás yo hubiese pensado que un avestruz pudiese abrirlo y la leona, la terrible leona, precipitada como el destino, se precipitó dentro de él y en una milésima de segundo desapareció. (61).

Por suerte volvió a tiempo la nitidez de sus percepciones, pues el autor ficticio pudo captar y describir esta asombrosa escena incluyendo detalles mínimos e intrascendentes, pero tan realistas, como los pocos centímetros que separaban a los animales, además de

muchas otras minucias que se aprecian en el pasaje completo. El efecto visual de este fragmento se refuerza a través de referentes comunes para el lector pero con los que se articulan desacostumbradas analogías: “Junto a la garganta del avestruz formóse una gran bola. Permaneció inmóvil un minuto y luego, lentamente, empezó a descender a lo largo del cogote con repetidos sacudimientos. Estos sacudimientos me evocan los que haría un gato enfurecido debatiéndose en una bolsa de gelatina.” (61). Los personajes deciden esperar a que el avestruz haga digestión y su paciencia es recompensada, ya que adopta una curiosa postura y muestra su esfínter al par de espectadores: “Las plumas traseras se agitaron un momento y luego se abrieron cual magnífica flor. Entonces el círculo que apareció empezó a dilatarse y nosotros, con indescriptible alegría, vimos aparecer de dentro la punta del hocico de la leona. Y fue saliendo, resbalando hacia fuera.” (63). Mientras a Isabel le parece un hecho grandioso y aplaude con vehemencia, el autor ficticio considera que la expulsión de la leona sucede “como quien presionara la cáscara abierta de una banana madura y fuese expulsando su carne aromática. ¡Qué horror!” (63). Como se observa, en el Zoo de San Andrés tienen lugar una serie de situaciones absurdas que son revestidas con un discurso tendiente a lo grotesco, categorías estéticas que a menudo se conjugan en los universos narrativos de Emar, dando origen a ese peculiar estilo de narrar y describir que deforma la realidad a través de sus propios elementos concretos.

Para salvaguardar su integridad física y psíquica, los personajes dejan el Zoo de San Andrés y visitan el estudio de su amigo Rubén de Loa⁷⁰, un pintor cuyas telas, a decir del autor ficticio, “contenían todos los verdes. Los de todas las horas del día y de la noche; los de todos los años de la historia. Contenían cuantos la tierra ha dejado atrás en su marcha, cuantos la acompañan hoy, cuantos vendrán a pegarse a ella en su rodar

⁷⁰ “Loa, refiere al río chileno de la Región de Antofagasta que nace en el volcán Miño y desemboca en la caleta Loa. También nombre de la segunda provincia de la Segunda Región administrativa chilena.” (454).

futuro. [...] ¡Todos, todos! ¿Para qué insistir más? Su sola enumeración me llenaría diez volúmenes” (70). En dicho lugar tienen una larga charla sobre la pintura, el color y la percepción, además de que Rubén de Loa expresa su repudio a los burgueses creadores o consumidores de arte, aquellos que definen modelos sencillos y estables que sólo reproducen lo existente y nada suman al mundo. Luego de tan sesudas disquisiciones, el protagonista e Isabel salen del estudio del pintor con rumbo a una sala de espera que está en la Plaza de la Casulla, lugar donde el protagonista tendrá una experiencia visionaria también relacionada con ese delirio de totalidad que recorre la obra de Emar. Antes de ingresar en la sala, el autor ficticio propone a su compañera: “Tú planearas por donde se te dé la gana, en pensamiento, se entiende. Yo, mientras tanto, me dedicaré a hacer observaciones de cuanto nos rodea. Y verás qué de cosas sacaré en limpio.” (77). De hecho, irónicamente, tal es el objetivo tanto del paseo descrito en *Ayer* como de toda la escritura emariana: aclarar, en la medida de lo posible, aquellos puntos nebulosos tanto de la percepción como del pensamiento. La observación minuciosa que realizará el personaje puede asumirse como una alusión a la actitud de los narradores realistas del siglo XIX, de aquellas miradas omniscientes que captan todo el entorno y, con base en lo que sacan en limpio de sus observaciones, articulan un fiel retrato del mismo. Cuando entran, el ojo absoluto del personaje se posa sobre un hombre entrado en carnes que permanece sentado. Al principio, tal visión le resulta poco interesante, pues asegura que la literatura está plagada de historias tejidas detrás de algún barrigón, pero al concentrarse en el hecho mismo, es decir, en el sujeto al que observa, el pensamiento del autor ficticio se inserta en una espiral de abstracciones que parece no tener fin:

Se trata del hecho que esté allí, del hecho que un barrigón sea, del hecho que yo exista, del hecho que mi voluntad me haya ordenado «obsérvalo, delimitalo, sábelo». Del hecho que, al querer hacerlo, el barrigón se me diluya, pierda sus contornos junto con hacerse hermético y me suma en el mismo estupor que hace tiempo me sumió una tarde distraída, al mirar y darme cuenta que allí estaba, fijo, inmóvil, solo, un interruptor eléctrico, pegado a

la pared. Y cuando quise cerciorarme de su realidad, el interruptor me aisló del mundo y, por breves instantes, no comprendí más nada de esta vida ni de la otra. (78-79).

La voluntad racionalista del personaje no es suficiente para abarcar el fenómeno, ya que no sólo se trata del panzón y todas sus implicaciones, sino del proceso mismo de percepción y reflexión que éste suscita. Ante la complejidad de delimitar al obeso caballero, el autor ficticio establece una conocida estrategia: “hago una acabada descripción del barrigudo de pies a cabeza, peso, altura, estado social, pasado, presente, intenciones futuras, presión arterial, anhelos, dolores, cuenta corriente y ¡qué sé yo!” (79). Sin embargo, ese esfuerzo por definir con precisión el hecho observado no da ningún resultado, porque la aprehensión del gordo, más que acercarse a la totalidad, queda enganchada en cada una de las partes: “He tratado de empezar por lo inmenso, el barrigón mismo, y he visto que era también, una pendiente a lo minúsculo. Ahora, allí estoy en el extremo minúsculo, en la extrema punta de una pelusa del rincón del bolsillo del chaleco del panzón.” (82). Las dudas y tropiezos del autor ficticio durante su observación plantean el colapso tanto del pensamiento inductivo como del deductivo, hecho que ubica al lector en una situación limítrofe y contradictoria, debido a que dos vertientes del discurso lógico-científico no bastaron para definir al barrigón, entendido como un fenómeno real y concreto. Este aspecto evidencia el hecho de que ningún fragmento de realidad, por simple o complejo que sea, puede reproducirse mediante la escritura, como lo pretendía el realismo e incluso el discurso científico.

Si bien la visión del gordo establece cierta semejanza con otros fragmentos de la prosa emariana —como “Frente a los objetos” o el pasaje del edificio que aparece en *Un año*—, aquí la mirada del personaje vislumbra la totalidad en un solo elemento de su entorno y, a partir de éste, fragmenta su visión hasta grados microscópicos. A diferencia de otros casos, el ojo y la mente del autor ficticio no persiguen una perspectiva integradora, sino que desintegran su referente encontrando en él tantas piezas como las

que construyen el mundo. Gracias a este punto de vista, el lector puede percatarse de que cada fragmento constituye a su vez una totalidad conformada por otros muchos elementos, aunque sean pequeños, insignificantes y estén tan escondidos como aquella pelusa en el bolsillo chalequero. Sin importar que se trate de una visión de conjunto o individual, el problema de la totalidad, o mejor dicho de vislumbrarla y representarla escrituralmente, es tan frecuente en la prosa de Emar que puede asumirse como una piedra angular de su poética, de ese paradójico estilo, realista y delirante, que siempre aspiró expresar la integración del universo a través de la escritura, incluso sabiendo que tal objetivo era inalcanzable. Pero más que una situación que lamentar, el autor ficticio se burla de esta condena autoimpuesta: “¡Registra y registra el Cosmos Todo y volver a casa a sacarse los zapatos!” (86).

Antes de que eso ocurra, el protagonista siente deseos de visitar a su familia y le pide a Isabel que lo acompañe. Además del padre, la madre, el hermano y la hermana, en la casa se encuentra el Cónsul de Uruguay. Entre los cinco corren las apuestas sobre si el autor ficticio se atreverá o no a cumplir un desafío. La tensión en la sala crece notablemente, sin saber en qué consiste el reto, el personaje realiza una extensa digresión sobre la incertidumbre y los temores. Al final le es revelada la ridícula apuesta: “Hermano, se trata de lo siguiente: Papá y el señor cónsul aseguran que te atreverás, y nosotros que no te atreverás, a atravesar el salón, ir hasta ese rincón y mirar lo que hay detrás de aquel sofá esquinado. ¡Eso es! Y nada más. Ahora, veamos.” (92). El personaje queda estupefacto ante lo que le piden y, luego de otra larga cavilación acerca de las tensiones entre el consciente y el inconsciente, decide no arriesgarse, ya que sus nervios se han crispado demasiadas veces durante el día como para que una incertidumbre lo altere aún más. El rechazo del reto pone punto final a la absurda visita familiar y va con su esposa a la Taberna de los Descalzos, pues el día y el relato se

acercan a su fin. Luego de pedir un té de tila, el protagonista baja al urinario. Mientras vacía su vejiga, observa los cinco agujeros de la loza blanca y se imagina atravesándolos en el sentido que giran las manecillas del reloj, hasta que una mosca se interpone en su camino. Después de referir tan curiosa imagen, el autor ficticio siente que cae al vacío con un elástico atado a la cintura que lo salva de estrellarse contra el piso. Ese mismo elástico es el que ahora mantiene unidos a su cuerpo con la inaudita percepción que experimenta:

todas mis ideas, mis recuerdos, mis experiencias, mi vida entera, el total existente en mi cabeza, consciente y subconsciente, en fin, todo, al ser yo suspendido, no lo es simultáneamente. Sigue con el impulso cayendo un tanto. Lo que se suspende es sólo mi cuerpo con, además, mis facultades de percepción. Entonces, por un instante, veo, contemplo, considero, allí abajo, desparramado, pero sin embargo unido y simultáneo, mi total pasado. Lo veo allí, en un solo punto y de un solo golpe, lo veo, pues, sin la sucesión cronológica del tiempo. (106).

La experiencia en el urinario provoca una especie de suspensión temporal por medio de la que el protagonista comprende que su existencia, antes que un suceder cronológico, responde a lo simultáneo. El único problema radica en que, por el momento, la simultaneidad de su vida está desparramada y le resulta un tanto inaprehensible. Al regresar a la mesa, Isabel le pregunta: “¿Qué te pasa? Vienes como iluminado” (107), a lo que él responde: “Tengo la clave de todo. Pero, mitad mía, éste no es el sitio para tamañas revelaciones. Déjame antes que nada beber mi tilo. Luego... ¡verás!” (107). Toma con prisa el té e inmediatamente después parten a su departamento. Aquí la escritura emariana se enfrenta ante el problema de manifestar a través de la narración, género caracterizado por la sucesión de acciones, una experiencia que anula cualquier cronología y aglomera todo lo vivido en un punto que carece de temporalidad. Pese a que el estado de omnisciencia del personaje recuerda al tipo de conocimiento adquirido por medio del ojo absoluto, en esta novela la revelación del conocimiento engloba todos los sentidos, ya que, como afirma el autor ficticio: “Oigo, veo, siento todo. Hay cierto olorcillo a camelias. Oigo, veo, siento, vivo. ¿A qué dudar que el cerebro se me ha

vaciado como un vaso comunicante hasta el nivel de la realidad?” (110). Este conocimiento total desborda las posibilidades de lo inteligible; el cerebro se vacía y el personaje pierde tanto sus capacidades sensoriales como racionales en una experiencia semejante a la muerte. Sin embargo, esto no implica el fin de la novela.

Cuando la identidad del protagonista parece disolverse por completo, irrumpe un recuerdo a través del cual se reconoce y puede mantener una conexión con la realidad: “El día de ayer era el círculo sin fin, mi fijación definitiva en su proceso de recordación giratoria” (118). En ese momento, el autor ficticio cae en la cuenta de que toda su existencia queda reducida a la evocación del día previo al relato, hecho que lo condena a un ciclo interminable en el que, si bien no se anula la cronología, debido a que lo recordado cuenta con un orden sucesivo, se constriñe toda temporalidad al *Ayer*, impidiendo la progresión normal del tiempo. Pero aunada a esta experiencia de menoscabo existencial y temporal, no hay que olvidar que la identidad del personaje sigue en riesgo de vaciamiento, motivo por el que alerta a su esposa: “—¡Mujer mía! — le dije—, coge un lápiz y un papel y dibuja mi cuerpo.” (121). Alrededor de dicha línea se aglomera todo lo sucedido desde la guillotina hasta el departamento, aquellas extrañas y paradójicas experiencias que construyen y diluyen la imagen del autor ficticio, y con ello, el resto de la narración: “Ahora mi cuerpo, dibujado allí, está comprimido de todos lados; ahora he vuelto a ser.” (121). Justo como lo había advertido, tras el drama de la revelación existencial y la recuperación de su identidad, el autor ficticio se saca los zapatos para irse a la cama, porque la jornada fue muy agotadora y, con toda seguridad, mañana le espera otra exactamente igual.

A diferencia de *Un año y Ayer, Miltín...* no consiste en la narración de un paseo ciudadano, antes bien, puede ser vista como una experiencia de viaje interior o inmóvil durante el cual el autor ficticio reflexiona sobre su experiencia de escritura, sobre las

fases constructivas y los tropiezos que supone la creación de la novela en curso. Escribir *Miltín* no es tarea sencilla, debido a que el texto se caracteriza por la dispersión del sentido, la fragmentariedad narrativa, la transtextualidad hipertrofiada, la intercalación de elementos gráficos, el desarrollo de un discurso tan absurdo como asociativo y de una perspectiva poliédrica cuyo montaje evoca a la pintura cubista, por mencionar algunos rasgos que la determinan como la más experimental de las novelas publicadas en 1935. Pese a que la trama se desdibuja a través de innumerables digresiones, en *Miltín...* hay por lo menos cuatro núcleos de sentido: la referencia a la creación de diferentes textos literarios, el recuerdo de viajes y sucesos históricos relativos a la cultura chilena, la discusión sobre el arte moderno y el quehacer de la crítica y la imagen del hombre Martín Quilpué⁷¹, errático y solitario caminante que funge como hilo conductor del relato.

En tales núcleos puede observarse algunos de los principales temas e intereses discutidos en el campo cultural de los años veinte y treinta: la búsqueda de una nueva expresión literaria característicamente chilena cuyo origen no fuera el folklorismo, el ingreso de las vanguardias y su asimilación en el territorio nacional y la necesidad de nuevos métodos para crear y decodificar el objeto estético, por mencionar algunos de los temas del ámbito cultural santiaguino que permean la escritura emariana y le impiden ese aislamiento absoluto que tanto anhelaba. Al considerar estos elementos, resulta evidente que Emar juega con el rigor del quehacer literario y la gratuidad del arte, con la premeditación del discurso y todo aquello que se sale del plan, que modifica la ruta esperada y muestra aspectos inéditos. Sin embargo, *Miltín...* no constituye un producto de la escritura automática, pues de serlo no se discutiría reiteradamente su

⁷¹ “Nombre híbrido cuyo patronímico es topónimo de una ciudad chilena de la provincia de Valparaíso, un cerro y dos esteros. Quilpué viene del mapudungun *külpu*= tórtola y *we*= lugar; lugar de tórtolas. La «é» podría haber sido agregada con el significado mapudungun de *we*= lugar, lo que significaría lugar dichoso.” (463).

proceso de construcción, así como las distracciones y los intrusos que en éste intervienen. Lo que resulta notable es que el carácter imprevisible de la escritura se manifiesta desde el principio, ya que la novela inicia con una curiosa aclaración que se realiza por si acaso y que responde a la mecánica del realismo delirante:

Antes de empezar este libro debo advertir que ha venido a verme un hombre llamado Martín Quilpué. Martín Quilpué vestía como sigue: sombrero calañés gris claro con cinta negra; traje vestón azul marino con rayas blanquecinas; camisa blanca rayada de azul; cuello de pajarita; corbata violeta con pintas ocre; zapatos negros rebajados de cuero de potro; calcetines grises algo más oscuros que el sombrero. Doy todos estos datos por lo que pueda acontecer durante las páginas de este libro.

Olvidaba: el hombre Martín Quilpué lleva bigotillos, mas, no barba. No usa anteojos ni bastón. Fuma cigarrillos Baracoa que enciende con fósforos Volcán. Huele a agua de colonia de la Farmacia Universo, calle Chacabuco 1142, teléfono 70173. (127).

Puede ser real toda esta información sobre el señor Quilpué, ya que ninguno de los datos proporcionados desafía a la lógica, al pensamiento científico o a la representación realista. Mas el hecho de que tan detallada caracterización corresponda a un personaje absolutamente periférico, cuyo único papel consiste en cruzarse por ahí de cuando en cuando, es lo que rompe con la jerarquía convencional de la obra literaria y desconcierta al lector, quien no sabe qué hacer con ese inútil exceso de realidad que hay en los relatos de Emar. La previsorá actitud del autor ficticio advierte al receptor de que se enfrentará ante un discurso tan inesperado y complejo como la vida; uno nunca sabe, tal vez para algo sirvan los datos de Quilpué, sólo falta descubrir para qué, incógnita que permanecerá aun tras haber leído de principio a fin esta antinovela⁷². Luego de presentar al errático caminante, el autor ficticio menciona algunas complicaciones de su proyecto literario en curso e incluso refiere otros tantos, pues, aunado a *Miltín...* y a un drama medieval, asegura que “mi mayor ambición es escribir un cuento que se llame *El Cuento de Medianoche*” (129). Pero tal texto se va aplazando conforme avanza la

⁷² Así califica César Miró a esta obra en una de las primeras y escasas reseñas que se publicaron al respecto: “*Miltín* es un grueso volumen, en el que se mueven, como en un amplio escenario, personajes vivos con sus nombres verdaderos, entes imaginarios con nombres de ciudades, animales fantásticos, paisajes fabulosos que adivino en secreta relación con nuestro traficado mundo subconsciente, hechos históricos grotescamente traspuestos, ciudades desplazadas y universos exóticos. *Miltín* es novela; *Miltín* es antinovela” (744).

trama, de manera que permanece inconcluso como varios de los escritos intercalados en la narración principal. Lo cierto es que desde las primeras páginas, *Miltín...* se presenta como un discurso pletórico de elementos que carecen de ilación y justificación; una escritura caótica que tiende a exasperar ya al autor ficticio, ya al lector. Sin embargo, ante esta situación, el primero opta por conservar la calma: “No te inquietes Juan Emar” (130), aconseja a sí mismo para inmediatamente después reconocer que “Juan Emar es la imbecilidad” (131). En un instante y sin mayor explicación, Juan Emar se revela como autor ficticio y real de la novela en curso, pasando de la metaficción a la autoficción. Esta y otras paradojas son resultado de la presteza con que el personaje escribe cuanto se le cruza por la mente, pues como afirma:

Mi pensamiento va a velocidades fantásticas. Acabo de pensar cosas que nadie podrá jamás imaginar. No por las bellezas de ellas. No. ¡Imbéciles! Por:
 Relaciones,
 Relaciones,
 Y aclaraciones...
 Nada de esto tendrá significado mañana. (131).

Desde la disposición gráfica, este pasaje sugiere un proceso cognitivo que fluye y se desliza con libertad entre las palabras, que se distiende por medio de diversos vínculos, dando origen a ese disímbolo pensamiento asociativo tan característico de la prosa emariana y que resulta inexplicable desde la racionalidad. Es justamente gracias a este tipo de inteligencia relacional, que con frecuencia conjunta elementos antípodos, que el realismo provoca un efecto contrario al esperado, puesto que Emar acude a dicha técnica para la articulación de un discurso delirante que modifica tanto la percepción consensuada del mundo como, en este caso, la del quehacer narrativo. Al igual que otros momentos de revelación vividos por los autores ficticios, éste no se prolonga demasiado porque, como se ha visto, el acceso al conocimiento absoluto y a la visión privilegiada cuando no son fugaces, duran muy poco, de ahí que todo lo escrito por el personaje carezca de significado al día siguiente. La estabilidad del discurso se pierde y explicita

el hecho de que en este tipo de prosa, por más apuntes, bocetos y ensayos que se realicen, el azar constituye un elemento imprescindible, pero que paradójicamente se opone a lo establecido en la lógica narrativa. *Miltín*... también puede verse como un *collage* narrativo en el que tiene cabida cualquier cuestión que se cruza por el pensamiento del autor ficticio y aterriza en el papel: “con lo que acabo de escribir, no recuerdo ni lo que iba a decir ni qué fue lo que me ocasionó la frase anterior. Iba a poner, la «desagradable» frase anterior, etc.” (132).

Aunque con frecuencia parece que el discurso se desborda, en esta obra también hay momentos de nula inspiración, pues como se queja el autor ficticio: “Apenas quiero que el lápiz gotee solo y aislado como una cascada de la cordillera, del papel de este cuaderno gotea para arriba, es decir, se mete por la mina del lápiz, llega a la mano, pasa por el brazo pega en la cabeza, me inunda todo, un impedimento para gotear.” (133). Aquí el proceso creativo es presentado mediante una imagen que desafía las leyes de la gravedad, ya que el cuaderno “gotea para arriba”, inexplicable fenómeno que inserta a la escritura en un sentido contrario al que tendría que seguir para materializarse en la página. Este suceso acontece justo cuando el autor ficticio pretende escribir su *Cuento de Medianoche*, factor que frena la construcción de dicho intertexto pero no así el desarrollo de la confusa trama que lo enmarca. Nada queda por hacer cuando los instrumentos de la escritura están contra el escritor, menos todavía cuando en dicho complot literario participan fuerzas ocultas “Si tal papel así lo hace, ¡imagínese alguien lo que será... lo que será... lo que será.... ¿qué, quién?, lo que será el Todopoderoso aliado con Lucifer para que un lápiz no gotee y no salga el *Cuento de Medianoche*! ¡Imagínese alguien!” (133). Pese a que la inclusión de estos tropiezos debería aportar algo de realismo al texto, debido a que dicha circunstancia es consustancial a todo proceso de escritura que se lleva a cabo en la realidad, la manera como se describe y los

referentes que incluye provocan un sugerente extrañamiento sobre lo narrado, una cómica imagen en la que el Todopoderoso y Lucifer, aliados con la tinta y el papel, conjuran contra el ingenio del autor ficticio.

El personaje sabe que este obstáculo no supone el fracaso de su obra, así que deja pendiente el *Cuento de Medianoche* y se dirige arriba del tejado para relajarse, momento en el que ve cómo su amigo Martín Quilpué atraviesa un trugal y, conforme pasa, “las espigas se voltean hasta el suelo para tras él, enderezarse y cerrarse.” (134). Luego de tan extraña visión, regresa a su mesa de trabajo y se concentra en la escritura de otro intertexto protagonizado por él, su esposa y un amigo, quienes después de compartir una deliciosa comida experimentan cierta modorra que los obliga a dejar la mesa y buscar un lugar donde despabilarse. Tras considerar algunas opciones, deciden ir a “El Zurich”, un elegante bar en el que “Huele ahí por encima de los alcoholes, a café con leche, a bombones de anís, a deajo de orina de las virgencitas que son festejadas por sus amigas con motivo de la próxima pérdida de la virginidad.” (136)⁷³. En este punto, es preciso señalar que el café, entendido como *locus* o punto de encuentro para intelectuales y artistas, sitio propicio para discutir las novedades del arte y la cultura, o para cavilar en soledad, constituye uno de los tópicos mayormente explotados en la narrativa de vanguardia, mismo que encuentra una realización ejemplar en el *Café de nadie* (1926), novela del estridentista Arqueles Vela. Al respecto, esta influencia vanguardista sobre la escritura de Emar se advierte con claridad en el pasaje de “El Zurich”, un sitio que nada tiene que ver con los gustos y temperamentos de los

⁷³ En el nombre del bar elegido por los personajes puede verse una clara referencia al centro de acción del dadaísmo, el más beligerante de los movimientos vanguardistas. Al respecto, Araceli Rico, en su nota periodística “Los dadístas de Zúrich” (2001), menciona que Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Jean Arp, Marcel Janco, entre otros artistas ávidos de experimentación, se reunían en el mítico Cabaret Voltaire de aquella ciudad para realizar “veladas de histeria espontánea e irracional, cuyos miembros deseaban eliminar de algún modo los valores morales y estéticos de una sociedad burguesa vieja y cansada.”(1). En gran medida derivado de sus propias experiencias parisinas, Juan Emar retomó el estereotipo vanguardista del café y lo reelaboró en *Miltín...* a través de una extraña imagen que conjunta tanto clichés relativos al lugar (“café con leche”, “bombones de anís”), como elementos desconcertantes (“deajo de orina de las virgencitas”).

personajes, pero de todas formas deciden entrar porque “es tal nuestra fuerza que aquello que nos niega, que es nuestro antípoda, nada puede en contra nuestro, ¡lejos de ello! nos proporciona la ocasión de observarlo, de estudiarlo, de mofarlo” (136). Tanto “El Zurich” como todo el recorrido para llegar a él pueden ser vistos como una referencia al realismo literario, debido a que Juan Emar, al igual que los personajes que entran al bar, se acercó a dicha tendencia estilística para estudiarla, comprenderla y después poder burlarse de ella llevándola al extremo. Es cierto que la técnica del realismo se opone por completo a los argumentos emarianos, sin embargo, tal paradigma estético opera como punto de partida, como materia paródica que posibilita la creación de mundos precisos y plagados de irrealidad. Tal estrategia narrativa demuestra al lector el hecho de que en el mundo cotidiano hay tanta locura y extravagancia como en el más delirante de los sueños, sólo hace falta observar a profundidad.

Después de narrar el recorrido en compañía de su esposa y su amigo, el autor ficticio lanza varios comentarios mordaces contra la crítica literaria, ya que, desde su perspectiva, el principal problema que enfrentan los señores críticos es un temor desmedido al equívoco, a no poder expresar una clara y profunda opinión sobre cualquier tema relativo a cualquier literatura, “Entonces se escribe un articulito con puertecitas de escape para todos lados.” (151). Valiéndose de aquel sarcasmo tan característico de la prosa emariana, el personaje considera que todo buen crítico debe consagrarse como un sabihondo, como una máquina de escribir y opinar que alaba con dificultad y enjuicia con facilidad. Pero no se limita a señalar estos conflictos en el estudio de las letras, sino que también propone otra manera de ejercerlo: “Cada señor crítico escribirá única y exclusivamente, entiéndaseme bien, única y exclusivamente, sobre aquellas obras que le hayan entusiasmado, locamente entusiasmado, o bien le

hayan horripilado hasta las náuseas. Y silencio total sobre todo lo demás.” (154). Después de destrozar a la crítica literaria, el autor ficticio intenta escribir otros relatos, mas una turba socialista que pasa por la calle gritando: “«¡¡Viva Grove⁷⁴!!»” (161), lo distrae, así que sube al tejado para ver qué sucede y de nuevo aparece el errante Quilpué en una dulce y grotesca escena:

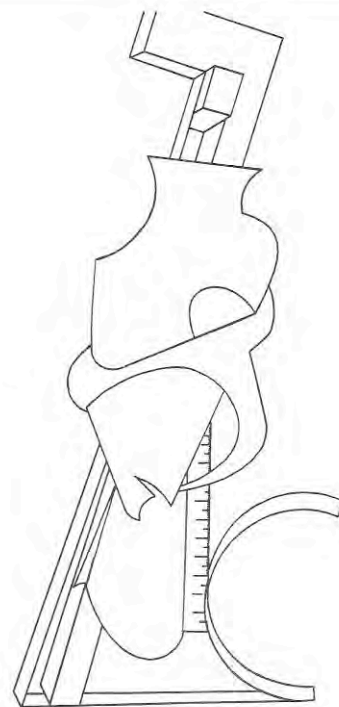
El hombre Martín Quilpué va atravesando un colmenar. A su paso las abejas se precipitan a sus colmenas desde todas las flores, y se ocultan. No hay, mientras pasa, ni un zumbido en toda la comarca. Mas la miel se desparrama. [...] Al ver miel por los suelos vienen de todas partes hombres, mujeres y niños. Corren a la miel. Se echan de bruces y, como perros, lamen. De toda esa humanidad en cuatro patas lo que más llama mi atención es el trasero enorme de una mujer obesa. Está cubierto por percal azulino con grandes floripondios morados. Salvo uno, sobre el ano, que es carmesí. Las dos suelas de los zapatos de la mujer son dos troncos floripondios. El hombre Martín Quilpué no advierte nada o finge no advertir y sigue su camino. La miel disminuye como un lago que se seca. Toda esa humanidad se infla y los floripondios titilan. (161).

En esta imagen intervienen varios aspectos relacionados con lo grotesco, por ejemplo, la zoomorfización de aquellos manifestantes seducidos por la espesa miel que Quilpué va dejando a su paso, hecho que corresponde a la confusión de reinos. Por otro lado, ese personaje colectivo que representa el grupo se singulariza en la imagen de la obesa señora con zapatos de tronco cuyo trasero se convierte, aunque sea momentáneamente, en el protagonista. Pero la indiscreta mirada del personaje no se contenta con una visión panorámica de las asentaderas, así que se detiene justo al centro, donde está aquella zona del cuerpo encargada de expulsar materia inservible y de la que posiblemente se escapa una flatulencia que hace titilar los floripondios de la tela. La conjunción de lo dulce, lo agradable para los sentidos, con una actitud colectiva, zonas del cuerpo y olores que distan mucho de serlo, es lo que posibilita la construcción de este minucioso y grotesco fragmento que, si bien puede ocurrir en la realidad, se acerca más a una estrafalaria escenificación que a un acontecimiento lógico. Por tanto, Martín Quilpué y

⁷⁴ “Militar y político chileno, (Copiapó 1879-Santiago de Chile 1954). Participa en el derrocamiento de la Junta Militar acusada estar comprometida con la Unión Nacional (1925). Derroca en el golpe militar el 4 de junio de 1932 al Presidente Montero. Forma parte de nuevo gobierno, pero es desterrado. Procesado por delitos contra la seguridad del Estado realiza, en 1934, una ruidosa, popular y exitosa campaña bajo el lema «de la cárcel al Senado». Tiene una destacada actuación en la formación del Partido Socialista de Chile.” (450).

la orgiástica muchedumbre que se congrega tras él pueden ser vistos como los medios que en ese fragmento posibilitan la expresión del realismo delirante en su fase grotesca.

Tal vez al autor ficticio le parezca normal describir su extraña percepción de la realidad, sin embargo, también es consciente de que su escritura implica un arduo proceso que muchas veces se torna incomprensible debido a las múltiples digresiones, la perspectiva dislocada y el sinnúmero de textos intercalados. Por este motivo, tras naufragar



Gabriela Emar - *El hombre Martín Quiqué*

nuevamente en su discurso, decide explicar al lector algunas minucias de la novela sobre la marcha: “Mientras tanto aquí están acostados los papeles de *Miltín* ¿Miltín? ¿Qué significa? ¿Por qué lo he escogido como título de este libro?” (172). Si como bien señala el personaje las páginas de *Miltín*... están acostadas, ¿entonces qué es lo que se ha leído hasta ahora? Este planteamiento refrenda la crisis en cuanto a la unidad del relato, pues el lector se percata de que la obra anunciada en el título todavía no comienza, pero el autor ficticio aclara de inmediato este posible malentendido. Para ello se remonta a la guerra de conquista entre el ejército español, liderado por Pedro de Valdivia, y las huestes mapuches, suceso histórico cuya reformulación paródica también se inserta en el marco del realismo delirante:

Durante seis horas rugieron cañones, ametralladoras, fusiles, carabinas, morteros, bombas de mano y pistolas automáticas. Durante seis horas los grandes tanques, como hipopótamos, se sumergían en las aguas del Puangue para salir ya de un lado ya del otro — según a quienes favoreciera la suerte—, amenazadores más que hipopótamos mismos; y durante igual tiempo los tanques ligeros brincaban como gacelas y caían sobre compañías enteras ya de españoles ya de indios según de qué punto se hubiese iniciado el brinco.

Durante seis horas los gases lacrimógenos, los gases bailarines, los gases hilarantes, los gases todos, cubrían al enemigo impulsados, del lado español, con grandes abanicos de manolas, por el lado indio, por el soplido de cientos de viejas machis. Y durante seis horas,

desde arriba, desde su avión, el mayor Angol orinó profusamente sobre las filas araucanas. (173-174).

Aquí es posible observar cómo la temporalidad juega un papel muy importante en la articulación del disparate emariano, ya que el sentido paródico y la irrealidad con que se describe esta batalla responden, en gran medida, a un evidente anacronismo. Pese a que este juego temporal enrarece el acontecimiento descrito, llama la atención que lo único anómalo sea el tipo de armas empleadas durante la contienda y la cantidad de orina expulsada por el mayor Angol, ya que todo lo demás bien puede corresponder, sin problema alguno, a la precisión y objetividad del discurso historiográfico. Los araucanos son derrotados e interrogados respecto al paradero de su gran jefe Miltín, cacique que se refugió en la punta de un cerro chato y cuyo sollozo incontenible baja hasta el campamento de los conquistadores. Nadie sabe por qué llora, tal vez le duela algo, así que el doctor Hualañé —bistatarachosno⁷⁵ de aquel que operó una oreja adherida a un auricular—, sube a examinarlo. Luego de considerar su “Presión arterial, temperatura axilar, análisis del jugo gástrico, reacción Wassermann, caries de los dientes, rayos X, nada fue olvidado” (176), el sabio doctor comunica su diagnóstico: el jefe Miltín está llorando, situación que puede remediar con “lavados intestinales de dipropanoloifosfito de cal, por las mañanas; inyecciones hipodérmicas de tetrametalmetilo de magnesia a mediodía, intervención quirúrgica en el hipocondrio por la tarde; compresas calientes de benzabenzonolaidol de hierro sobre el esófago” (176), entre otras instrucciones que, evidentemente, no corresponden a los avances de la ciencia médica durante el siglo XVI.

Como el llanto de Miltín no cesa, el Superior de los Dominicanos de Talca propone que cuando el cacique deje de lamentarse, pues llegará el día, se le pregunte la

⁷⁵ Resulta curioso que el autor ficticio emplee este término, que incluye un error ortográfico, para denominar al personaje: “profesor Hualañé, bistatarachosno del actual doctor Hualañé que figura en las primeras páginas de este libro.” (176).

causa de su malestar y, toda vez que haya confesado, se le aplique la pena máxima: la silla eléctrica. Cuando la suben al cerro, “El buen cacique comprendió de golpe su destino y entonces, antes de ser muerto por sus enemigos, prefirió morir por sí mismo. Hizo un violento esfuerzo de voluntad y paralizó su corazón. Los españoles no tuvieron más que darle sepultura y escogieron para ello la cumbre de ese mismo cerro.” (177). Nunca se supo por qué lloraba el cacique, algunos decían que debido a la derrota de los araucanos, otros que por el fatal destino que esperaba a los españoles; lo cierto es que su llanto se volvió el mayor motivo de especulación por muchos años, pues no había tragedia acaecida en Chile que no se relacionara con lo antevisto por Miltín desde aquel cerro. Estas son las extrañas coordenadas que el autor ficticio establece para explicar la génesis de su compleja novela, ya que, como asegura: “Hoy domingo fui en peregrinación al cerro del cacique que ahora lleva su nombre. Subí a su trunca cumbre. Sentí una honda emoción al pensar que bajo mis pies yacían los huesos del ilustre jefe. Luego, echando mano a mis anteojos Zeiss, miré hacia esta bella ciudad. Vi entonces todo cuanto aparece en este libro y cuanto en él aparecerá y pueda aparecer.” (178). El ojo absoluto resurge aquí como uno de los factores involucrados en la articulación del realismo delirante, de ese estilo que tergiversa y parodia un hecho real a través del absurdo anacrónico. Pero a diferencia de *Un año y Ayer*, relatos en los que las capacidades visionarias se reducen a lapsos breves, en *Miltín* se plantea que la totalidad del discurso responde a un acontecimiento visionario, a una perspectiva sobre el tiempo y el espacio que es mucho más asociativa y compleja que los vislumbres de totalidad que hay en las otras dos novelas.

La tarea de revisar y corregir lo escrito se convierte en una obsesión para el autor ficticio, quien con frecuencia suspende su polisémico y fragmentario discurso para valorarlo: “Y ahora, ¿qué hacer? Lo más provechoso es sin duda trabajar. Revisando

estas páginas de *Miltín*, veo que adolecen de un defecto grave: no tienen color local; yo no me ocupé lo bastante del color local. Y esto es malo, muy malo. Así es que practiquemos inmediatamente esta faz literaria para quitarles a los que me han de atacar una carta en mi contra.” (223). Para contrarrestar cualquier despiadado comentario de algún crítico incisivo, el autor ficticio presenta tres brevísimos cuentos prácticamente iguales en los que sólo refiere breves recorridos por París, Londres y Madrid: “Ayer por la tarde pasé por la calle de Alcalá, crucé la carrera de San Jerónimo y al llegar a la Castellana entré al café del Pombo⁷⁶, donde tomé un jerez de la frontera. Luego me dirigí por la Gran Vía hasta la Puerta del Sol, donde me encontré con el señor Toledo y Burgos que al verme, me dijo ¡Adiós!” (223). En los otros dos relatos sólo cambia el nombre de calles, avenidas, cafés, bebidas, apellidos y, por supuesto, los saludos. El asunto del color local se remedia entonces a través de esta ironía, aspecto que abre un nuevo espacio para la crítica mordaz hacia las convenciones y los usos literarios vigentes, pues queda demostrado que aquellos elementos en los que a menudo se ubica lo específico de una literatura pueden ser absolutamente superfluos e intercambiables.

Como recompensa por su capacidad para crear un discurso regionalista, el personaje toma un descanso y disfruta uno de sus platillos favoritos: la sopa oceánica, receta de Vicente Huidobro que incluye los más extravagantes e indigestos mariscos. Con el estómago lleno, el autor ficticio se alista para realizar una serie de vuelos fantásticos en compañía del capitán Angol, quien pilotea una aeronave que lo mismo pasa por encima de Santiago de Chile que por los espacios interplanetarios. Durante los primeros vuelos, el autor ficticio no queda sorprendido, porque además de haber viajado en otras ocasiones, recuerda que “Hace tiempo, mucho tiempo, tanto tiempo que no creo

⁷⁶ Esta es otra de las referencias que explicitan la importancia del café, entendido como tópico literario, en la obra de Juan Emar, ya que el Pombo fue un afamado local madrileño en el que, a partir de 1912, el vanguardista Ramón Gómez de la Serna realizaba sus populares tertulias literarias los sábados por la noche.

haya números suficientes para contar los años que han transcurrido desde entonces hasta hoy, era yo un mosquito.” (231), condición que, obviamente, le permitió experimentar un vuelo en carne propia. Sin embargo, durante el cuarto y último de los despegues, el autor ficticio se entusiasma porque el capitán Angol lo lleva a conocer al Padre Eterno, visita de la que el personaje ofrece un pormenorizado informe:

El perro de Dios es negro y se llama León./ La tetera de Dios es de níquel y gotea./ Los zapatos de Dios son elásticos y tiradores./ El cuaderno de Dios tiene tapas verdes y en el lado de atrás, la tabla de multiplicar./ El lápiz de Dios tiene cubrepunta de lata con una gomita en su extremo./ Los retratos de Dios tienen marcos dorados y ovalados./ El gato de Dios es blanco, lleva al cuello cinta azul y se llama Micifús. (253)

[...]

Dios no sabe nadar pero sí andar en bicicleta./ Dios se baña una vez al mes y asegura que hacerlo más a menudo es malo para la salud./ Dios duerme de espaldas, nunca de costado.

[...]

Dios no fuma pero usa rapé moderadamente./ Dios prefiere la cerveza a todas las bebidas./ Dios toma helados de canela./ Dios, muy de tarde en tarde, se toma una copita de jerez./ El paraguas de Dios es igual al de Víctor Hugo./ Su bastón, igual al de Pablo de Rokha. (254)

[...]

Dios tiene dos hermanos y una hermana. [...]/ Ninguno de los hermanos de Dios cree que Dios sea Dios./ Dios representa 75 años. (255).

En realidad esta experiencia no fue nada sorprendente, pues Dios ignoró por completo a los personajes, lo único bueno es que ahora el lector tiene muchos datos sobre los gustos y la vida cotidiana del Todopoderoso. Con toda seguridad, nadie sospechó que el mismísimo Dios sería tan común, tan cercano a nosotros y lejano a la vez. No está de más precisar que este tipo de conocimiento, que en la novela de Emar se adquiere a través del realismo delirante, evidencia el hecho de que un estilo literario no se constriñe a una cuestión formal, por el contrario, está estrechamente ligado tanto a la generación de ideas como a la cosmovisión del autor; en este caso, a esa absurda y grotesca visión con que Juan Emar deforma todo lo que le rodea.

En la recta final del relato, de manera semejante a lo que sucede en *Ayer*, el personaje siente amenazada su identidad, experimenta un vaciamiento de su yo y por eso escribe; lo hace de manera compulsiva, quiere registrar todo en las hojas de *Miltín...*, texto que encierra su existencia y su realidad, tal como se lo hace saber a su amigo el pintor Rubén de Loa: “Piensa, ¡por favor!, piensa que todo cuanto me ocurre

en estos momentos, que todo cuanto ocurre en cualquier parte en estos momentos, se engloba, al menos para mí, en una sola cosa, Rubén de Loa, una sola, una ya obsesionante, una que se llama: *Miltín 1934*.” (283). El problema es que los años pasan y con ello *Miltín*... se desvanece: “¿Te das cuenta? ¡1934! Y puede ser que mientras así hablamos esperando a la Luna, aparezca antes que ella 1935. Entonces, lógicamente, todo lo englobado en ese nombre rompería su globo, se evaporaría y yo me quedaría sólo con páginas y más páginas de papel en blanco.” (283). Llega el año nuevo y todo fracasa, porque el autor ficticio ya no divisa al hombre Martín Quilpué por ningún lado y nunca pudo escribir su *Cuento de Medianoche*. Lo peor de todo es que también se desvanece la novela misma, esa asombrosa y discordante descripción de todo lo que el autor ficticio alcanzó a ver, un domingo cualquiera, desde la punta chata de aquel cerro en el que alguna vez lloró un mapuche visionario

A MANERA DE CONCLUSIÓN. PARADÓJICAS MINUCIAS DEL REALISMO DELIRANTE

Si se considera que lo absurdo, lo grotesco y lo visionario son elementos fundamentales de los universos literarios de Juan Emar, resulta paradójico concluir que su estilo narrativo tiene que ver con el realismo. Sin embargo, como se ha mostrado, uno de los aspectos más originales y sobresalientes de su escritura es, precisamente, la fusión de elementos contrarios; en este caso, técnicas asociadas con la narrativa realista y argumentos por demás irreales. Justo a partir de categorías antípodas como lo empírico y lo ilusorio, la representación mimética y la refracción vanguardista, se desarrolla el fenómeno descriptivo aquí denominado realismo delirante, noción que identifica y describe a la obra de Juan Emar, con base en las principales rutas de sentido sugeridas por los mismos textos, pero que no la encasilla en una corriente específica; al contrario, tiende a resaltar su naturaleza ecléctica y diversa. Es gracias a este tipo de descripciones que sus relatos se presentan al lector como espejos deformantes del mundo, pues no cabe duda de que en ellos hay un sinnúmero de experiencias y referentes que resultan familiares, pero que adquieren un aspecto desconcertante debido a la hiperbólica caracterización o a la excéntrica combinatoria de la pluma emariana.

Una vez aclarado que el procedimiento del realismo delirante se articula a partir de dos paradigmas estéticos en apariencia irreconciliables —la novela decimonónica y la narrativa de vanguardia—, resulta pertinente acotar qué rasgos de cada uno hay en el estilo de Juan Emar. Del modelo realista, los autores ficticios retoman la mirada omnisciente, la perspectiva abarcadora, el afán de ubicación espacio-temporal del relato y la precisión descriptiva; mientras que la desarticulación de la obra monolítica, el privilegio de lo absurdo, la tendencia a lo grotesco y la búsqueda de visiones desacostumbradas son elementos que, aunque ya se perfilaban en los relatos y las poéticas de finales del siglo XIX, tuvieron un auge notable durante el vanguardismo

europeo y latinoamericano. Sin embargo, es preciso enfatizar la idea de que en las novelas y cuentos de Emar, a diferencia de otros narradores vanguardistas, más que una ruptura se lleva a cabo una hipertrofia del pacto mimético, hecho que permite desvirtuar el modelo realista a partir de la exageración de sus propios elementos. Dicha saturación paródica de la mimesis demuestra que toda representación objetiva del mundo, como lo pretendía el realismo, resulta inasequible. Pero esto no significa que en la obra emariana haya un rechazo absoluto de la realidad, como lo promovían las vanguardias más radicales, al contrario, Emar encuentra en ella la materia prima para el constante proceso de deformación que supone su escritura.

Al considerar las capacidades y experiencias visionarias que tienen los autores ficticios de *Un año*, *Ayer* y *Miltín...*, relacionadas con ese permanente afán de percibir y representar escrituralmente la totalidad de universo, resulta comprensible que el discurso emariano esté plagado de información y detalles que, más allá de oponerse de manera tajante a la lógica, poco a poco la llevan al límite hasta dismantelarla. Dicho cometido se logra gracias a la acumulación de datos que tan a menudo ocurre en la narrativa de Emar, mecanismo que lejos de articular una imagen realista del referente, lo desdibuja hasta grados inconcebibles y cuyas realizaciones, generalmente, oscilan entre lo absurdo y lo grotesco. Entonces el realismo delirante, además de un estilo discursivo, también se refiere a una perspectiva de enunciación que permite materializar las visiones obtenidas mediante el ojo absoluto de los autores ficticios. Este punto de vista abarcador y omnisciente, que como se mostró fue teorizado durante la primera etapa de la escritura emariana y desarrollado a partir de la segunda, afecta sobre todo a la función descriptiva de las tres novelas publicadas en 1935, pero también se manifiesta con claridad tanto en *Diez* como en *Umbral*, de manera que constituye una de las rutas poéticas más sobresalientes en la obra del chileno.

Otro rasgo notable y contradictorio de los relatos escritos por Emar consiste en que su omnisciencia, antes de erigir una fiel representación del mundo a la manera de los narradores decimonónicos, da como resultado una imagen dislocada en la que hay una evidente inversión de la realidad establecida: el discurso imaginario es más contundente que las leyes científicas, la locura se sobrepone a la razón y la escritura realista, llevada al límite por Emar, sólo revela a su paso más y más irrealidad. De esta forma, la aparente voluntad racionalista que hay en su obra, manifiesta en esa pasión desmedida por los datos, listas y detalles, es tan obsesiva que se convierte en delirio, procedimiento a través del cual Emar mata dos pájaros de un tiro: el añejo contrato entre la literatura y la realidad, que hacía de la primera una copia de la segunda, y el cliché del escritor vanguardista muy poco interesado por el mundo externo a su obra, actitud que para nada tienen los curiosos autores ficticios de la narrativa emariana. Como se ve, las consecuencias del realismo delirante lo mismo afectan al modelo realista que al vanguardista, aspecto que, de nueva cuenta, pone de relieve la naturaleza iconoclasta y desafiante del estilo emariano.

El proceso de disolución de lo concreto y la paródica concreción de lo abstracto son otros dos fenómenos paradójales que pueden advertirse en el realismo delirante de Juan Emar. Para ejemplificar el primer procedimiento, basta recordar fragmentos como el de la *Divina Comedia* que se deshace con la lluvia o la plana del periódico que se desintegra en *Un año*; mientras que la visita del autor ficticio a Dios en *Miltín...* y la escandalosa cerebralización del amor referida en *Ayer*, constituyen excelentes muestras del segundo mecanismo. Este juego de oposiciones se articula de manera muy semejante con respecto a lo macro y lo microscópico, pues en los textos de Emar con frecuencia lo ínfimo, como aquella polilla que devora los *Cantos de Maldoror* o las diminutas gotas que conforman una ola, ocupa un lugar central, mientras que el

universo, el sistema solar y la existencia son asuntos sobre los que sólo se aventura una que otra teoría, tal como lo hace el autor ficticio de *Miltín...* Aquí conviene recordar que el realismo delirante también se apoya en el tono de la escritura historiográfica y científica, hecho que permite a los autores ficticios generar un contradictorio efecto de objetividad y verosimilitud. Por más extrañas que sean las situaciones planteadas, el lector siempre termina aceptando los estafalarios universos emarianos, debido a que, sin importar cuánta fantasía o distorsión haya en ellos, se erigen de manera contundente y con todas las justificaciones que amerita cualquier interpretación científica o histórica de la realidad. De nueva cuenta, el excedente de discurso racional provoca que en los mundos narrados de Juan Emar lo más notable sea el delirio.

Desde las *Notas de Arte* Emar manifestó un rotundo rechazo hacia el folklorismo literario y pictórico, pues sabía que la esencia del arte chileno no se encontraba en la exaltación de la cultura novohispana o de los pueblos originarios. Pero en sus cuentos y novelas resulta muy interesante el hecho de que los nombres de los personajes así como la toponimia correspondan, en gran medida, a términos pertenecientes al mapudungun y a la cultura araucana. Respecto a la discusión sobre la identidad chilena, ya se vio que es en *Miltín...* donde se desarrolla dicho tema desde una perspectiva paródica de la historia que cuestiona y ridiculiza la apoteósica imagen de Pedro de Valdivia. Pero en cuanto al ámbito de la modernidad, San Agustín de Tango y sus habitantes proporcionan una clara imagen del modo de ser chileno que tanto detestaba Emar: una sociedad con vetustos prejuicios, valores anquilosados, ceguera católica y convencionalismos estéticos que estaba muy alejada de la cultura francesa tan admirada por él. Entonces, el realismo delirante también pone en crisis y ridiculiza la concepción establecida de la identidad chilena, los hitos que la articulan y el conflictivo proceso de modernización que se vivía en la capital del país durante las décadas de los veinte y treinta.

Un año, Ayer y Miltín 1934 son títulos que evidencian el creciente interés de Juan Emar por la temporalidad, elemento que es muy bien precisado en cada una de las novelas, pero cuyo funcionamiento dista mucho del establecido en la realidad. Como se vio, el realismo delirante de Emar incluye referencias temporales tan específicas e irrisorias que dan origen a secuencias narrativas como la de los funerales del inmejorable amigo en *Un año*, la del urinario en la Taberna de los Descalzos que es descrita en *Ayer*, los hechos históricos parodiados en *Miltín...* y el asesinato del tío José Pedro en “El pájaro verde”, por mencionar algunos de los casos que demuestran la importancia y representación del tiempo en la narrativa de Emar. Lo interesante de los registros temporales de su escritura es que logran una distorsión pese al suceder cronológico que, de manera evidente, estructura a los relatos. En la narrativa de Emar la transgresión del tiempo habitual se logra mediante dos vías: estableciendo paranoicas minucias o describiendo situaciones en las que los autores ficticios experimentan la simultaneidad, tendencias que permiten la ruptura y reformulación de un tiempo que a veces transcurre con más prisa, como en *Un año*, y otras con dilación, como en *Miltín...*

Ya se dijo que el afán de Juan Emar por desarrollar una escritura totalizante recorre prácticamente su obra completa, mas falta precisar que éste desencadena constantes disyuntivas entre crear un relato absoluto u otro que se fragmente a partir de numerosos detalles. Sin embargo, el realismo delirante resuelve dicha polaridad porque permite que ambas tendencias cohabiten el mismo espacio discursivo, ofreciendo al lector lo mismo imágenes integradoras del universo, tal es el caso de “Frente a los objetos”, que escenas enfocadas en minucias, como la sala llena de divanes que aparece en “Chuchezuma”. Sin importar que se ocupe de lo absoluto o lo parcial, el discurso emariano siempre deforma y parodia a sus referentes, erigiendo un mundo en el que casi todo se parece a la realidad aunque con funcionamiento que sólo podría tener en los

sueños. Pero a diferencia de los relatos oníricos del surrealismo, los autores ficticios emarianos, más que experimentar con el sentido y la lógica del lenguaje, lo hacen planteando diversos asuntos cuya concatenación no necesariamente corresponde a la causalidad, hecho que abre al absurdo infinitas posibilidades.

Quizá una de las paradojas más interesantes del realismo delirante es que Juan Emar pretendió esconderse del mundo al interior de su obra, pero el contenido autobiográfico que hay en ella permite trazar múltiples vínculos entre vida y escritura. Desde muy joven, Emar declaró que consagraría su existencia a la creación de un extenso relato autobiográfico y, si bien es cierto que su obra no está estructurada de esa forma específica, resulta innegable que en sus textos hay varios datos correspondientes a la vida real del autor. Además de aparecer como protagonista de “El pájaro verde”, “El unicornio” y *Miltín...*, existen más elementos a partir de los que se establecen vasos comunicantes entre Álvaro Yáñez, escritor real, y Juan Emar, autor ficticio. Algunos de ellos son la referencia a ciertos amigos —Vicente Huidobro, César Miró y Luis Vargas Rosas—, el hecho de que los personajes centrales, generalmente, sean desconocidos escritores y viajeros solitarios, las diversas alusiones a la vida bohemia en Montparnasse, además de múltiples rasgos de la cotidianeidad burguesa y del ambiente familiar que lo rodearon. Al tomar en cuenta estas y otras semejanzas entre el autor ficticio y el autor real, salta a la vista la contradictoria postura creativa de Emar, un neurótico escritor que siempre buscó el aislamiento y se ocultó, aunque al mismo tiempo se expuso, en sus desorbitantes relatos.

Un aspecto fundamental del estilo de Juan Emar consiste en las reflexiones sobre la creación literaria que se intercalan en varios de sus relatos, hecho que suspende la narración para dar paso a otro tipo de escritura caracterizada por su contenido poético, entendido como el pensamiento literario del autor. Quizá este sea uno de los rasgos

estilísticos que más emparentan a la obra emariana con la narrativa latinoamericana de vanguardia; sin embargo, en el caso de Emar es preciso destacar que las referencias literarias no sólo se constriñen al proceso escritural, ya se vio que también atacan severamente y proponen interesantes reformulaciones de la institución de la crítica literaria, haciendo particular hincapié en el trabajo de Alone, mismo que es irónicamente cuestionado en *Miltín...* Es así como desde el artificio, la escritura emariana manifiesta la necesidad de reinventar los modelos y patrones que guían tanto la creación como la crítica literarias, tema que Emar ya había expuesto parcialmente en las *Notas de Arte*, pero que en su narrativa lo hace de manera mucho más profunda y revestida del humorístico delirio que lo caracteriza. Más allá del escándalo literario que las propuestas de Emar pudieron haber causado, lo importante aquí es resaltar el carácter iconoclasta de su escritura y su interés por reformular las prácticas, tanto creativas como críticas, del campo narrativo en el que recelosamente se inscribe.

La desproporción es sin duda otra de las características más visibles de los universos literarios de Juan Emar, ya que, cuando no son desmedidos los datos sobre alguna ubicación, las escenas mortuorias transcurren como vistosos espectáculos o los viajes realizados por los personajes superan toda posibilidad de realización. Como muestra este estudio, en la prosa de Emar tal falta de armonía se manifiesta, principalmente, a través de lo absurdo y lo grotesco, categorías que tienen una raíz compartida en la exageración, ya que, mientras la primera genera un sinnúmero de transgresiones en cuanto al pensamiento lógico, la segunda lo hace con respecto a las normas de armonía y belleza. La estética emariana se apoya en ambos núcleos poéticos para desarrollar inusuales escenas como la del avestruz en el Zoo de San Andrés o el ajusticiamiento de Rudecindo Malleco, fragmentos incluidos en *Ayer* y cuyos límites entre lo absurdo y lo grotesco no son nada claros. Desde esta perspectiva, podría decirse

que ambas tendencias revisten la misma estructura hiperbólica, sólo que lo absurdo implica un estruendoso quiebre de la razón y lo grotesco un voluptuoso regodeo en lo repugnante, situaciones que con facilidad pueden ubicarse en cualquier relato emariano.

El último elemento del realismo delirante cuyos tintes paradójicos interesa comentar es el humorismo, rasgo de estilo que sale a flote desde las obras que Emar escribió durante su juventud, pero que se perfecciona y adquiere una peculiar realización en su narrativa de madurez. Al respecto, cabe señalar que la ironía y la parodia son de los puntos de vista más socorridos por los autores ficticios para desvirtuar explicaciones científicas, reinterpretar sucesos históricos, describir la naturaleza, hacer referencia a lo divino, repudiar la banalidad del ser humano y la vacuidad del arte burgués. En el discurso de Emar constantemente se ridiculiza aquello que en el plano de la realidad es tratado de manera profunda y solemne, por tanto, sin importar el flanco por donde se ataque, en cualquier interpretación de su obra el humor aparecerá como un tono que empapa todo lo narrado, una cualidad intrínseca a la escritura emariana que la hace muy amena pese a su complejidad y extrañeza. Lo mejor es que Juan Emar no sólo se burla de todo el mundo, también lo hace de sí mismo, de su absurda obsesión por registrar todo el cosmos en sus textos y el inevitable fracaso que esto implica.

En cuanto a la propuesta medular de este trabajo, vale la pena anotar que el realismo delirante es una noción derivada de los textos escritos por Juan Emar y no un concepto aplicado a los mismos, de manera que se fundamenta en un contenido poético antes que teórico. Por otra parte, el hecho de identificarlo como un fenómeno descriptivo que emerge específicamente de las tres novelas publicadas en 1935, permite postularlo como punto de partida para comprender y estudiar el desarrollo de la problemática y contradictoria narrativa de Emar. Aunque la noción obtenida a partir de

este análisis describe los principales ejes del estilo emariano, cabe señalar que se opone a su rígida sistematización; de manera que el realismo delirante, lejos de ser un modelo estético muy bien definido, funciona como una categoría abierta que establece los puntos cardinales y sugiere posibles rutas interpretativas. En este recorrido por la obra de Juan Emar se privilegió lo absurdo, lo grotesco y lo visionario porque, además de fungir como piedras angulares de sus mundos narrados, son elementos cuya relación da origen a esas paradójicas descripciones que evocan tanto al realismo decimonónico como a la prosa de vanguardia, procedimiento escritural al que aquí se le atribuye gran parte de la originalidad estilística del autor.

A Juan Emar se le puede llamar realista porque siempre estuvo interesado en la contemplación y representación de la realidad, porque encontró en el mundo ajeno al arte el material para construir sus textos y porque a veces su estilo es tan conciso que recuerda a una novela de Stendhal. Pero lo cierto es que, desde el primer contacto con su obra, y sin importar el relato que se tenga como referencia, el lector queda sorprendido por las situaciones inverosímiles, las imágenes desacostumbradas y los planteamientos absurdos que en ella se desarrollan, rasgos que evidentemente nada tienen que ver con el realismo. No cabe duda de que, por donde se observe, la obra de Emar está llena de paradojas que desafían al lector, que lo obligan a desautomatizar sus procedimientos interpretativos siempre basados en la comprensión lógico-causal. De esta forma, el discurso emariano propone la emergencia de un tipo de pensamiento alternativo a la razón, que acepte las peculiares leyes de sus universos literarios y establezca diversas asociaciones con base en lo discordante. A largo de este estudio se ha podido constatar que la rotunda oposición ante lo establecido constituye la principal premisa creativa que Emar retomó de las vanguardias para llevarla al extremo, postura que lo convirtió en uno de los narradores más radicales e innovadores de la literatura chilena.

Sin embargo, resulta verdaderamente irónico que Juan Emar no sea uno de los nombres estelares de la historiografía literaria latinoamericana y que su obra permanezca sumergida en un parcial anonimato. Cabe mencionar que esta investigación constituye el primer esfuerzo en México de dar a conocer, mediante un análisis amplio, documentado y conciso, los principales móviles de la prosa emariana, de aquella escritura que gravita entre el realismo y el delirio, fuerzas contrarias que le permiten articular la abigarrada imagen de un mundo parecido al nuestro pero “lleno de abracadabrantes contradicciones” (169).

Bibliografía:

Achino, María Celeste. “Teorías de lo fantástico y nuevos realismos. Reflexiones acerca de potenciales efectos de lectura en algunas obras de Alberto Laiseca y Marcelo Cohen”, en *RECIAL, Revista del Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades, Área de Letras*, Año V, No. 5-6, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014, pp. 1-21.

Versión digital: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/viewFile/9588/pdf>, fecha de consulta: 15/03/2016.

Adorno, Theodor W. *Teoría estética* trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Ediciones Akal, 2004.

Arenas, Braulio. “Prólogo”, en Juan Emar, *Umbral. Tomo I. Primer pilar. El globo de cristal*, Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1977, pp. I-XIV.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, México: Editorial Sudamericana, 1983.

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid: Alianza Editorial, 2003.

Barrios, Eduardo. “Dos libros más de Juan Emar”, en “Dossier de la Obra”, Juan Emar, *Un año, Ayer, Miltín 1934 y Diez*, edición crítica de Alejandro Canseco-Jerez, Col. Archivos, Córdoba: Alción Editora, 2011, pp. 742-743.

Baudelaire, Charles. *Lo cómico y la caricatura*, trad. de Carmen Santos, Madrid: Visor, 1988.

Binns, Niall. “En torno a Juan Emar”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 26, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1997, pp. 473-484.

Blanchot, Maurice. “Reflexiones sobre el surrealismo”, en *La parte del fuego*, trad. de Isidro Herrera, Madrid: Arena Libros, 2007, pp. 83-93.

Breton, André. *Nadja*, trad. de José Ignacio Velázquez, Madrid: Cátedra, 2014.

Brodsky, Pablo. “Prólogo”, en Juan Emar. *Antología esencial*, Santiago: DOLMEN, 1994.

_____. “Prólogo”, en Juan Emar. *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez (1955-1963)*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

_____. “Los últimos años”, en *Taller de Letras*, no. 26, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998, pp. 123-126.

_____. “Prólogo”, en Juan Emar, *Diez*, Santiago: Tajamar Editores, 2012, pp. 5-11.

Brodsky, Pablo, Patricio Lizama y Carlos Piña. "Prólogo", en *Cartas a Guni Pirque*. Juan Emar, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2010, pp. 13-42.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, Barcelona: Ediciones Península, 1987.

Camus, Albert. *El extranjero*, trad. de José Ángel Valente, Madrid: Alianza Editorial, 2008.

_____. *El mito de Sísifo*, trad. de Esther Benítez, Madrid: Alianza Editorial, 2012.

_____. *Teatro*, trad. de Aurora Bernárdez y Guillermo de Torre, Buenos Aires: Editorial Losada, 1949.

Canseco-Jerez, Alejandro. *Juan Emar. Estudio*. Santiago: Ediciones Documentas, 1989.

_____. "Cronología", en Juan Emar, *Un año, Ayer, Miltín 1934 y Diez*, edición crítica de Alejandro Canseco-Jerez, Col. Archivos, Córdoba: Alción Editora, 2011, pp. 495-521.

Castedo, Leopoldo. *Contramemorias de un transterrado*, Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Corral, Rose. "Prólogo", en *Ficciones limítrofes. Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*, México: El Colegio de México, 2006, pp. 9-12.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. de Ángel Sánchez Gijón, Madrid: Alianza Editorial, 1984.

Donoso, José. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, México: Alfaguara, 1996.

Duchesne Winter, Juan. *Comunismo literario y teorías deseantes: inscripciones latinoamericanas*, La Paz: Plural editores/ University of Pittsburgh, 2009.

Versión digital:

http://www.academia.edu/14405080/Comunismo_literario_y_teor%C3%ADas_deseantes._Inscripciones_latinoamericanas, fecha de consulta 04/03/2016.

Edwards Bello, Joaquín. *El roto*, Santiago: Editorial Universitaria, 2006.

Emar, Juan. *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal*, Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996.

_____. *Un año, Ayer, Miltín 1934 y Diez* en edición crítica de Alejandro Canseco-Jerez, Col. Archivos, Córdoba: Alción Editora, 2011.

_____. *Cavilaciones*, Santiago: La Pollera Ediciones, 2014.

_____. *Amor*, Santiago: La Pollera Ediciones, 2014.

_____. *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez*, prólogo, selección y notas de Pablo Brodsky, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

_____. *Cartas a Pèpèche* edición, prólogo y notas de Alejandro Canseco-Jerez, París: Artextos Éditions París, 2007.

_____. *Cartas a Guni Pirque*, pról. de Pablo Brodsky, Patricio Lizama y Carlos Piña, Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2010.

_____. *Armonía: eso es todo. Ilustraciones de Juan Emar 1947 (Facsimilares)*, Santiago: DIBAM/ LOM Ediciones, s/f.

_____. *Don urbano*, reproducción del original, Archivo del escritor, Biblioteca Nacional de Chile, 2014.

Emar, Jean. *Notas de Arte (Jean Emar en La Nación 1923-1927)*, estudio y recopilación de Patricio Lizama A., Santiago: RIL Editores, 2003.

Enzensberger, Hans Magnus. “Las aporías de la vanguardia” trad. de Pablo Simon en *Revista Sur*, número 285, noviembre-diciembre, Buenos Aires: 1963, pp. 1-23.

Fernández Ruiz, Beatriz. *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Valencia: Universitat de València, 2004.

Ferreiro, Alfredo Mario. “Arte en pijama”, en *Revista Cartel*, Año I, N° I, diciembre 15 de 1929.

Ferreiro González, Carlos. *La prosa narrativa de vanguardia en Chile* (Tesis doctoral), Universidade da Coruña, 2006.

Versión digital: http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/1047/1/FerreiroGonzalez_Carlos_td_2006.pdf, fecha de consulta: 21/01/2013.

Figuroa Yáñez, Gonzalo. *Memorias de mis últimos 200 años*, Santiago: Editorial Andrés Bello, 2006.

Gorbach, Frida. “El cuerpo del monstruo, espejo de la ley”, en Elsa Muñiz (coord.), *Registros corporales. La historia cultural del cuerpo humano*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2008.

Gotschlich R., Guillermo. “«Pájaro verde» de Juan Emar, proposición de una poética”, en *Revista Chilena de Literatura*, no. 32 (Nov. 1988), Santiago: Universidad de Chile, pp. 91-107.

Hadatty Mora, Yanna. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2003.

Harris E., Thomas, Daniela Schütte G. y Pedro Pablo Zegers, “Introducción”, en Álvaro Yáñez Bianchi. *M[i] V[ida]. Diarios (1911-1917)*, Santiago: Lom Ediciones/ DIBAM, 2006, pp. 7-19.

Hugo, Víctor. “Prefacio”, en *Cromwell*, Libros en Red: Amertown International, 2005, pp. 8-44.

Kafka, Franz. *La metamorfosis y otros relatos*, trad. de Julio Izquierdo, México: Editorial Origen, 1983.

Kaiser-Lenoir, Claudia. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1977.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, trad. de Juan Andrés García Román, Madrid: Machado libros, 2010.

Kofler, Leo. *Arte abstracto y literatura del absurdo*, trad. de Eduardo Subirats, Barcelona: Barral Editores, 1972.

Latorre, Mariano. *Zurzulita (sencillo relato de los cerros)*, Santiago: Editorial Chilena, 1920.

Lavin Cerda, Hernán. “Juan Emar. (Antecesor de todos). Chuchezuma/ Pibesa”, en *Revista de la Universidad de México*, Volumen XXXII, número 6, febrero de 1978, pp. 1-12.

Lizama, Patricio. “Jean Emar/ Juan Emar: la vanguardia en Chile”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LX, Núm. 168-169, Julio-Diciembre 1994, pp. 945-959.

Versión digital:

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6449/6625>, fecha de consulta: 28/10/2014.

_____. “«Frente a los objetos»: Fragmento de Juan Emar”, en *Taller de Letras*, no. 26, Santiago: Universidad Católica de Chile, 1998, pp. 137-141.

_____. “Emar y el deseo de otra esencia para la vida”, en (*paréntesis*), Año 7, No. 8., Santiago: Marzo de 2001, pp. 25-31.

_____. “Estudio”, en Jean Emar. *Notas de Arte (Jean Emar en La Nación 1923-1927)*, Santiago: RIL Editores, 2003, pp. 7-45.

_____. “El plano de San Agustín de Tango”, en *Taller de Letras*, No. 36, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005, pp. 121-133.

_____. “Emar y la vanguardia artística chilena en *La Nación*”, en Patricio Lizama y María Inés Zaldívar, *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*, Madrid: Iberoamericana, 2009, pp. 327-355.

_____. “El Grupo Montparnasse. Génesis, exposición y autonomía”, en *Grupo Montparnasse en versión original. Catálogo Exposición Corporación Cultural de Las Condes*, Santiago de Chile, noviembre- diciembre 2010, pp. 1-7.

Versión digital: http://www.culturallascondes.cl/sitio/descargas/Montparnasse_2010_Catalogo.pdf, fecha de consulta: 29/04/2013.

Liotard, Jean-François. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, trad. de Mariano Antolin Rato, Madrid: Cátedra, 1984.

Melville, Herman. *Bartleby, el escribiente*, trad. de Jorge Luis Borges, México: Axial, 2008.

Merino, Roberto. “Presentación”, en Juan Emar, *Un año*, Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1996.

Millares, Selena. *La revolución secreta: prosas visionarias de vanguardia*, Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2010.

_____. “Una poética del absurdo visionario: Juan Emar”, en *Anales de literatura chilena*, año 10, núm. 12, Diciembre 2009, pp. 53-64.

Miró, César: “*Miltín*: antinovela y sátira social”, en “Dossier de la obra” Juan Emar. *Un año, Ayer, Miltín 1934, Diez*, edición crítica de Alejandro Canseco-Jerez, Col. Archivos, Córdoba: Alción Editora, 2011, pp. 743-745.

Neruda, Pablo. “J.E.”, prólogo a Juan Emar, *Diez*, Santiago: Editorial Universitaria, 1971, pp. 9-10.

_____. *Confieso que he vivido. Memorias*, México: Seix Barral, 1983.

Nicolás, César. “Surrealismo y provocación. La navaja en el ojo: Una imagen literaria, pictórica y fílmica”, en Eggebert Wentzlaff (ed.). *Naciendo el hombre nuevo... Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 1999, pp. 17-56.

Niemeyer, Katharina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2004.

Ortega, Eliana. “María Flora Yáñez”, en Patricia Rubio (ed.), *Escritoras chilenas. Tercer volumen. Novela y cuento*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999, pp. 121-138.

Ortega y Gasset, José. “La deshumanización del arte”, en *El sentimiento estético de la vida: antología*, Madrid: Tecnos, 1995, pp. 316-328.

Oviedo, José Miguel. “Reflexiones sobre el «criollismo» y su desarrollo en Chile”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 27, Madrid: Universidad Complutense, 1998, pp. 25-34.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo* en *La casa de la presencia. Obras completas 1*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 321-484.

Pérez de Laborda, Alfonso. *Tiempo e historia: una filosofía del cuerpo*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.

Piña, Carlos, Pablo Brodsky y Patricio Lizama. “Ausencia-Presencia de Juan Emar”, en *Sumario. Revista Universitaria*, No. 31. Santiago: 1990, pp. 6-12.

Piñón, Helio. “Prólogo”, en Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, Barcelona: Ediciones Península, 1987, pp. 5-30.

Poggioli, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*, trad. de Rosa Chacel, México: UNAM, 2011.

Promis, José. *La novela chilena actual (Orígenes y desarrollo)*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1977.

_____. “Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX”, en *Revista iberoamericana*, Vol. LX, Núm. 168-169, Julio-Diciembre 1994, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 925-933.

Versión digital:

<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6447/6623>

Fecha de consulta: 12/04/2016.

Rabelais, François *et al.* *El humor absurdo. Antología ilustrada*, selección y notas de Eduardo Stilman, Buenos Aires: Editorial Brújula, 1967.

Rico, Araceli. “Los dadístas de Zúrich”, en *SWI swissinfo.ch. La actualidad suiza en 10 idiomas*, Zúrich: 24 de diciembre de 2001.

Versión digital: <http://www.swissinfo.ch/spa/los-dada%C3%ADstas-de-zúrich/2391962>, fecha de consulta: 19/05/2016.

Rohde, Teresa E. *La india literaria*, antología, prólogo, introducciones históricas y vocabulario del hinduismo de Teresa E. Rohde, México: Porrúa, 1984.

Rojas, Manuel. *Lanchas de la bahía*, Santiago: Zig-Zag, 1932.

Rubert de Ventós, Xavier. *El arte ensimismado*, Barcelona: Anagrama, 1997.

Rubio, Cecilia. “Lo cómico serio en «Maldito gato» de Juan Emar”, en *Revista Chilena de Literatura*, no. 53 (Nov., 1998), Santiago: Universidad de Chile, pp. 37-45.

_____. “Vida, escritura y pintura. Preguntas sobre Juan Emar”, en *Don Urbano. Dibujos inéditos de Juan Emar*, San José de Maipo: Dedal de Oro Editora, 2011, pp. 9-18.

Sartre, Jean-Paul. *La náusea*, trad. de Aurora Bernández, México: Origen/ Seix Barral, 1984.

Schulte-Sasse, Jochen. “La vanguardia artística”, publicado originalmente en la *International Encyclopedia of Communications*, Nueva York/ Oxford, University Press, 1989, pp. 543-551.

Versión digital: <http://www.uca.edu.sv/revistarealidad/archivo/4df29f2013222lavanguardia.pdf>, fecha de consulta: 21/03/2013.

Sepúlveda Leyton, Carlos. *Hijuna*, Santiago: Editorial Ciencias y Artes, 1934.

Shklovski, Viktor. “El arte como artificio”, en Tzvetan Todorov (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethol, México: Siglo XXI Editores, 2007, pp. 55-70.

Suances Marcos, Manuel y Alicia Villar Ezcurra. *El irracionalismo. Volumen I. De los orígenes del pensamiento hasta Schopenhauer*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

_____. *El irracionalismo. Volumen II. De Nietzsche a los pensadores del absurdo*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

Traverso, Soledad. *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*, Santiago: RIL Editores, 1999.

_____. “«Pájaro verde» de Juan Emar. Un manifiesto vanguardista”, en *Acta literaria (versión on line)*, No. 26, Concepción: Universidad de Concepción, 2001. Versión digital: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482001002600012#8, fecha de consulta: 08/01/2015.

_____. “«Tres mujeres» en *Diez* de Juan Emar: lucha entre el instinto y la libertad interior”, en *Taller de Letras* 36, Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005, pp. 167-174.

Valente, Ignacio. “Juan Emar, nuestro genio desconocido”, en *El Mercurio*, Santiago: 21 de julio 1991, pp. 5-6.

_____. “Juan Emar: nuestro gran narrador surrealista”, en *El Mercurio*, Santiago: 11 de junio de 2006, 1 p.

Varreto, Patricio. “Emar, la tradición literaria y los otros a través de *Un año*”, en *Pluma y Pincel*, no 165, Santiago de Chile, diciembre de 1993, pp. 36-37.

Verani, Hugo J. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Wallace, David. “*Cavilaciones* de Juan Emar”, en *Cyber Humanitatis No. 6*, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago: Universidad de Chile, 1998.

Versión digital: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/06/textos/dwallace.htm>, fecha de consulta: 06/10/2015.

Yáñez, María Flora. *Historia de mi vida*, Santiago: Editorial Nascimento, 1980.

Yáñez Bianchi, Álvaro. *M[i] V[ida]. Diarios (1911-1917)*, transcripción, edición e introducción: Thomas Harris E., Daniela Schütte G. y Pedro Pablo Zegers, Santiago: Lom Ediciones/ DIBAM, 2006.

_____. “Cartas a Vicente Huidobro” (correspondencia inédita), Archivos de la Fundación Vicente Huidobro, Casa Colorada, Museo de Santiago, 2014.

Zambra Infantas, Alejandro. “Páginas de Juan Emar”, en *Cyber Humanitatis No. 6*, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago: Universidad de Chile, 1998.

Versión digital: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/06/textos/dwallace.htm>, fecha de consulta: 06/10/2015.