

JUAN EMAR ARQUITECTO DE LA PROSA

Elementos de poética y recepción

Alejandro Canseco-Jerez

Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, París.

Esta ponencia fue leída en el coloquio *Poétique et réception de l'oeuvre de Jua Emar et Vicente Huidobro* realizado en París el 24 de noviembre de 1990 en la *Maison de l'Amérique Latine*, bajo el auspicio de la UNESCO y de la *Embajada de Chile en Francia*.

I. RECEPCIÓN

La tradición literaria chilena exige de toda narración que ella sea transcripción de una contingencia histórica, en la cual la “ficción” de todo lo relatado debe permanecer ligado al presente y/o pasado de la historia nacional. A consecuencia de este imperativo, el “horizonte de espera”¹ del lector chileno permanece hermético al sentido de la obra de Emar y ajena a toda interpretación literaria inscrita en la tradición chilena de la recepción.

Toda obra literaria debe tener por función imitar (“mimesis”), de modo que el lector pueda percibir inmediatamente —en la obra de arte— la realidad objetiva que su propia experiencia estética le predetermina a valorar.

Esta forma de entender y aprehender el arte, es sin duda tributaria de la teoría ortodoxa del reflejo. Mas, en el caso de la recepción estética chilena, la exigencia de “realidad inmediata” afecta no sólo a los lectores y críticos que pueden reclamarse de una estética marxista, sino a la mayoría del público y a la mayor parte de los especialistas de la literatura.

No sería inútil situar la recepción de la obra literaria de Juan Emar bajo el prisma de la problemática del arte comprometido y del arte por el arte.

Adorno —pensamos— interpreta acertadamente la espera del público chileno cuando dice: *quieren que el arte hable directamente al hombre,*

¹Hans Robert Jauss. *Pour une esthétique de la réception*. Editions Gallimard. Paris, 1978.

como si en el mundo de mediaciones universales lo inmediato pudiera realizarse inmediatamente².

La narrativa de Emar no se aparenta a una escritura anecdótica y tradicional, sino a una escritura moderna donde "la reflexión emerge a través de la inmanencia pura de la forma" en la cual "la distancia estética" postulada por Adorno constituye la piedra angular.

La escritura de Emar posee una dimensión metafísica y una propuesta de des-articulación y de re-construcción de la estructura narrativa que escapa a toda tradición nacional, y por ende al "horizonte de espera" de lectores y críticos. De allí, entonces, que nuestro autor sea visto como un anacrónico y un extraño sin pasado ni herencia.

Por otra parte, y en la medida que su ficción no refleja un antagonismo social y aun menos un exotismo natural, su prosa está lejos de ser acogida como mensajera y portavoz de una problemática colectiva.

Emar, al igual que Huidobro, vivió bajo la influencia del cubismo, el futurismo, el surrealismo y de todos los "ismos" existentes en Europa entre las dos guerras mundiales. Ambos dieron la espalda a lo "objetivo-real-regional-concreto", prefiriendo explorar el onirismo y el absurdo, denunciando lo falso de la representación, prefiriendo aventurarse por los contornos ilimitados de la forma. Resulta evidente que esta actitud estética fue tolerada en poesía y que la obra poética de Huidobro gozó de un limitado suceso, mas no fue el caso de la prosa donde estas tendencias extravagantes fueron rechazadas y antologadas en el "index" de la literatura chilena.

Si aceptamos la hipótesis formulada por Sartre cuando afirma que una obra sólo existe en la medida que ella es leída, y que escritura y lectura forman parte del mismo proceso, debemos concluir que la mayor parte de la obra de Emar es inexistente, puesto que ella está más próxima del lector *virtual* que del lector *real*³.

Sin embargo, es justamente en esta contradicción que reside la particularidad de la narrativa emariana: mientras más se enfrenta y resiste a los gustos del público, más se revela verdadera estéticamente. A este respecto el concepto de *distancia estética* de Jauss no es más que una reformulación de la teoría de la negatividad de Adorno: *El aficionado al arte medianamente cultivado, intuitivo, el hombre de gusto, corre el riesgo al menos en nuestros días, de pasar por el lado de las obras de arte, esto en*

²Theodor Adorno. *Notes sur la littérature*. Flammarion. Paris, 1984, p. 76.

³Jean Paul Sartre. *Qu'est-ce la littérature*. Gallimard. Paris, 1948.

la medida que él las rebaja proyectándolas a su contingencia en lugar de someterse a su disciplina objetiva⁴.

Para probar la vigencia estética de la obra de Emar, bástenos recordar que una obra que logra atravesar medio siglo, desafiando largos períodos de silencio, omisión e indiferencia, sólo puede hacerlo gracias a su capacidad innovadora y polisémica. A lo largo de todos estos años se puede observar un complejo desarrollo en las formas de recepción que han envuelto esta obra, en la que cada decenio renueva, re-oculta y re-descubre su actualidad. No debemos olvidar que durante treinta años, entre 1935 y 1964, es decir, entre la autopublicación de sus primeros libros y el momento de su muerte, el nombre y la obra de Juan Emar fueron casi inexistentes en la historia de la literatura. A este respecto creemos pertinente recordar la tesis de Robert Scarpit sobre los *genios desconocidos* cuando postula que ellos no existen en literatura: *Después del olvido no hay ni resurrección, ni redescubrimiento, ni resurgimiento*⁵. Sin embargo, aquí tenemos el caso Emar para probar lo contrario.

De manera esquemática, podemos representar el panorama de la literatura nacional a través de dos horizontes de espera; el primero, el dominante, que denominaremos “conservador”, se inscribe fielmente en la paciente tradición de la anécdota local, y del exotismo regional; el segundo, el dominado, que llamaremos “renovador”, tiende a sobrepasar las convenciones del género y de estilo transgrediendo las formas narrativas convencionales.

Visto desde un punto de vista exclusivamente ideológico, resulta imposible afirmar —por ejemplo— que el horizonte “conservador” se sitúa en los sectores próximos a la derecha política, y el horizonte “renovador” próximo a los sectores de la izquierda política.

En el caso de Emar, se puede observar que en un comienzo, su literatura renovadora encontró mejor eco en los sectores más conservadores políticamente, lo que es fácilmente demostrable a través de la lectura de los órganos de prensa que sirvieron de tribuna para reivindicar su obra. *No podemos olvidar que el diario es más que un soporte neutro, él sigue una línea política en la cual el crítico está más o menos implicado*⁶. Así entonces, órganos de prensa tales como *La Nación*, *El Mercurio*, *Revista Ercilla*, etc., publicaron variados y numerosos artículos críticos. En

⁴Theodor Adorno. *Ibid.*; (2), p. 74.

⁵Robert Escarpit. *La littérature et le social*. Flammarion. Paris, 1979, p. 159.

⁶Joseph Jurt. *La réception de la littérature para la critique journalistique. (Lecture de Bernanos 1926-1936)*. Edition Michel Place. Paris, 1980, p. 134.

cambio raras fueron las notas o reseñas aparecidas en la prensa de vanguardia. Pero a pesar de esta evidencia, sería infundado afirmar que Emar es un autor mejor acogido por los críticos y lectores de derecha, aunque lo haya sido en una época precisa, como acabamos de demostrarlo.

La historia de la recepción de la obra de Emar es un fenómeno estético complejo. Así, por ejemplo, numerosas fueron las revistas alternativas, de izquierda o próximas a ella, que consagraron artículos a Emar en medio de un contexto político y social adverso a la cultura. Por otra parte, los estudios y artículos publicados en revistas especializadas han tenido orientaciones diferentes según fuera el momento político. Pensamos que sería más adecuado pensar que el *horizonte de espera* que anuncia Emar sobrepasa el orden ideológico-estético impuesto por la dicotomía izquierda-derecha. Se podría decir que su literatura ha atravesado esta polaridad despertando según las épocas, el interés y la curiosidad de unos y de otros. La obra de Emar ha debido forjarse un estrecho camino, entre, de un lado, los lectores idealistas adeptos de la intemporalidad del arte y de la estética platónica que propaga la idea de la inmanencia ontológica de las obras de arte y, por otro lado, los materialistas, incondicionales de una estética marxista (Plekhanov, Lukacs), que consideran que toda obra no es más que "representación" y "reflejo" de las condiciones objetivas de la sociedad. Ello explica que a pesar de los artículos favorables y entusiastas emitidos por los grupos fluyentes y dirigentes que controlan el aparato crítico, no hayan logrado convencer al gran público de que se trataba de un gran escritor y de una gran obra.

El estudio acerca de la recepción de la obra literaria de Juan Emar en Chile es todavía un territorio inexplorado, mas, todo deja preveer que este autor dará mucho que hablar y aportará una visión completamente renovada del panorama de la narrativa nacional. La hipótesis formulada por Escarpit entre la relación escritor-lector afirma que: *Mientras más joven es el lector más grande es la posibilidad de sobrevida. La edad del grupo más decisiva parece ser aquella de los 20-25 años (...) Todo escritor reconocido es llevado a lo largo de su carrera por el mismo público que envejece con él*⁷.

El signo más premonitorio de este re-surgimiento, viene justamente, de la nueva generación, pues los estudiantes son cada día más numerosos a asistir a los escasos seminarios consagrados a este autor y a iniciar investigaciones sobre su obra. Estos jóvenes deben recorrer librerías y bibliotecas en busca de inexistentes ejemplares, contentándose con fotocopias que pasan de máquina en máquina, lo que sin duda acre-

⁷Robert Escarpit. *Ibid.*; (5) p. 37

cienta la fascinación que este escritor ejerce sobre los estudiantes que se ven sumergidos en el secreto y la confidencia de un tesoro que se conserva profundamente oculto.

Nos parece pertinente recordar en este coloquio el origen del seudónimo adoptado por Álvaro Yáñez Bianchi en el curso de su primera estadía en esta ciudad (París), seudónimo con el que firmara sus críticas de arte publicadas en *Diario la Nación* de 1923 a 1925, donde colaboraban igualmente, Neruda, Huidobro, De Rokha y muchos otros. En efecto, los fonemas de *Jean Emar* denotan y desvelan una actitud frente al mundo que Neruda interpretó a su manera diciendo: "Conocí íntimamente a Juan Emar sin conocerlo nunca. Él tuvo grandes amigos que nunca fueron sus amigos. Mujeres que no pasaron más allá de su piel. Afines que lo toleraron como a un largo escalofrío.

Era un hombre callado, socarrón, singular. Fue un ocioso que trabajó toda su vida. Andaba de país en país, sin entusiasmo, sin orgullo ni rebelión, desterrándose por sus propios decretos"⁸.

Sólo más tarde, en el momento de la auto-publicación simultánea de sus tres primeros libros, *Jean Emar* se transforma en *Juan Emar*. El escritor tiene 41 años. Se trata de un autor ya maduro y experimentado, que cree llegado el momento de poner su pluma y su arte al servicio de su idioma y de su patria.

La expectativa era grande y la decepción fue aún mayor. La excelente crítica, aunque minoritaria, no fue seguida de ningún efecto comercial. Sin buscarlo, Emar acababa de transformarse en autor para escritores. Pero más allá de esta indiferencia, no podemos impedirnos de ver en este episodio un inmenso paradigma en torno al cambio del seudónimo: Jean Emar, buscando ser Juan Emar, intentaba acercarse a su público, sin embargo el cambio de nombre no logró llenar el océano que separaba —y que continúa separando— las representaciones estéticas que comporta su obra de las representaciones que anhela el público al cual él cree dirigirse.

II. POÉTICA

Arquitectura de la prosa

La virtuosidad metódica del proyecto literario de Jean Emar, obra según modelos que se asemejan a la arquitectura, obedeciendo al diseño de un plano que ha sido minuciosamente diagramado.

⁸Pablo Neruda. Prólogo de *Diez* de Juan Emar. Editorial Universitaria, Santiago, 1971, pp. 9-10.

Si buscáramos un paradigma para denotar la estructura y la composición de su obra, y sin apartarnos del léxico que Emar propone, le llamaríamos “arquitecto de la prosa”. Y al decirlo, más allá de pretender poner en juego analogías metafóricas, queremos revelar la verdadera significación que encubre *Umbral*, los tres *Pilares* y el *Dintel* que la estructuran.

En el prólogo —inérito— de *Umbral*, Emar escribe:

(...)Ante la necesidad de colocar un título, se me impuso el de UMBRAL. Pues me siento, ni más ni menos, colocado en un umbral.

Tiene una característica: hacia atrás es una extensión iluminada; hacia adelante, la oscuridad. (...).

En este mismo texto, Emar subraya el carácter de edificación contenido en su obra diciendo:

(...)A todo esto, Guni, el tiempo pasaba: días, meses y aun años. Anotaba, sí; trabajaba, apenas. Sin embargo, de tanto remover papeles, un esquema se fue formando. Era como un andamiaje que, alguna vez habría que rellenar. (...).

Si tuviéramos que reducir *Umbral* a un “enunciado mínimo”⁹, siguiendo la fórmula propuesta por Genette, diríamos: “Onofre Borneo —biógrafo— relata la vida de sus personajes”. Se trata, entonces, de una novela que tiene por tema el quehacer de un narrador, de las dificultades que éste encuentra con los personajes, con su propia identidad, es decir, con la instancia productora de discurso y con la temporalidad en que se lleva a cabo la narración.

En otras palabras, el tema de *Umbral* no reside en las historias allí relatadas, sino en el proceso narrativo a través del cual las historias se hilvanan y se entretajan, realidad que nos lleva a postular que el verdadero tema de *Umbral* es el proceso de enunciación y su auto-reflejo como paradigma del “relato de un relato”.

Historia de un palimpsesto

Umbral es un texto escrito sobre otros textos y que conserva intactos los trazos de la primera escritura. Esta particularidad nos impone un método diacrónico para la aprehensión de la génesis, la estructura y el desarrollo de este extenso palimpsesto.

En 1935, Emar publica simultáneamente, y a cuenta de autor, tres libros: *Un Año*; *Ayer* y *Miltín-1934* y *Miltín-1934*, y más tarde, también a cuenta de autor, en 1937, *Diez*; en suma, cuatro libros que más tarde se re-fundirán en uno sólo: *Umbral*.

⁹Gérard Genette. *Figures III*. Editions du Seuil. Paris, 1972, p. 75.

Sus tres primeros libros, en apariencia desemejantes en su estructura, su temática y su extensión, no son, como pareciera, obras sincrónicas y autónomas entre sí, sino al contrario, narraciones complementarias en las cuales los enunciados convergen a la significación de un solo texto.

Los diferentes relatos que componen estas tres obras, están articulados entre sí por segmentos enunciativos que se superponen por medio de una configuración semántica y sintáctica que hemos denominado “tríptico narrativo”, y que contiene los gérmenes del ambicioso proyecto literario y estético que *Umbral* propondrá y que —somera-mente— abreviamos como sigue:

AYER; anuncia la des-articulación y la re-construcción permanente del discurso narrativo, proyecto que anticipa el laboratorio de prosa que constituirá *Umbral*.

A los ojos escépticos del “yo” hablante y de la instancia discursiva, desfilan observaciones analítico-descriptivas de fenómenos, situaciones y objetos que el lenguaje exhibe no como algo dado y definitivo, sino insertos en el movimiento y la subjetividad de su propio devenir, ejemplificando la idea que más tarde Merleau-Ponty formulará diciendo: “une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de profondeur qu’un traité de philosophie”¹⁰.

Detenerse ante situaciones anodinas, escrutar la sospechosa apariencia que encubre la esencia de los objetos, incursionar, por medio de divagaciones, los intrincados senderos que conducen a intuiciones y aporías, son técnicas recurrentes en *Ayer*.

MILTÍN-1934, por su parte, explora las fronteras y los confines de la novela en tanto que género literario, proponiendo su abolición. *Miltín* intenta transgredir los límites de la novela augurando un espacio oceánico que más tarde *Umbral* explorará incluyendo monólogos, cartas, relatos, guiones de cine, piezas de teatro, tratados, sueños, memorias, y todo cuanto sea dado nombrar y poblar en más de 5.000 páginas.

Miltín está llamado a explorar el terreno experimental de la novela pluri-genérica y voluntariamente inclasificable, en suma, agenérica.

Por temor a caer en una abstracción excesiva al lanzar una mirada distante y fugaz a todos estos textos, nos referiremos a continuación al primer libro de la trilogía: *Un Año*, cuyos relatos evocan y adoptan el

¹⁰Merleau Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Edition Gallimard, Paris, 1945, p. xvi.

principio de “dialogización” y de “intertextualidad”¹¹, principio que se erigirá en vector de transversalidad semántica a través de los miles de páginas, y que nosotros intentaremos ilustrar por medio de dos relatos de este primer libro.

*Paradigmas de intertextualidad
y de dialogización en un año*

El universo de representaciones de Juan Emar, se recrea por medio de imágenes que se tejen secretamente en el lenguaje, a partir de un juego metonímico que consiste en designar la literatura con nombres de obras y autores, procedimiento que anticipa la utopía de Borges, el que consideraba que los *libros de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones posibles*¹².

A diferencia del autor de *Ficciones*, que imagina *que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y anónimo*¹³, Emar imagina que la literatura es un inmenso libro escrito por todos los autores¹⁴. Sin embargo, esta diferencia no hace más que acentuar la coincidencia entre ambos escritores, al considerar que la literatura debe ser aprehendida como un vasto proyecto universal.

La presente consideración le permite a Emar, plasmar la ficción narrativa en una intertextualidad infinita, empleando elementos de significación ajenos y reconocibles que sirven como referentes a una matriz universal, o al gran libro que ambicionaba Mallarmé cuando decía:

*Au fond, voyez vous, le monde est fait pour aboutir à un beau livre*¹⁵.

Y es a través de este prisma, que deberán leerse las líneas inaugurales de *Un Año*, que sin duda alguna, son premonitorias de la magna obra que presagian.

¹¹Nos referimos al término “dialogismo” a partir de la definición dada por Bakhtine y desarrollada por Todorov in, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Editions du Seuil, Paris, 1981.

¹²Jorge Luis Borges. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* in *Ficciones*. Ed. Emecé, Buenos Aires, 1956, p. 27.

¹³Id., *Ibid.*, p. 27.

¹⁴Emar, creía como Mallarmé, que “tout devant finir par être exprimé, tous ceux qui expriment, tous ceux qui vivent par l'accroissement des pouvoirs du langage, travaillent à cette grande oeuvre et en exécutent quelque partie (...)” Discours de Valéry en el Pen Club”. In *Paul Valéry. Oeuvres Complètes*. Vol. I. Coll. Pléiade. Ed. Gallimard. Paris, 1957, p. 1361.

¹⁵Entrevista a Mallarmé realizada por Jules Huret, publicada en el “Journal Ecco” bajo el título “Réponses a des enquetes sur l'évolution littéraire”, in: *Mallarmé Oeuvres Complètes*. Coll. Pléiade. Ed.; Gallimard, 1945, p. 872.

Primer paradigma:

Dice el texto:

Hoy he amanecido apresurado. Todo lo he hecho con apresuramiento vertiginoso: bañarme, vestirme, desayunarme, todo. Y también terminé la lectura de Don Quijote y empecé la de la Divina Comedia. (...)

(...) Hoy lo terminé:

...que por las de mi verdadero Don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo sin duda alguna.

—Vale

Mas la prisa, ya anidada en mí, siguió empujándome. Cogí la Divina Comedia. Como en una especie de vértigo llegué hasta:

Entrai per lo mammino alto e silvestro.(...)¹⁶.

Emar pone en marcha su texto, unificando la literatura en un acto de lectura, significación enfatizada al apuntar a la génesis de la prosa contemporánea. Al saludar al *Quijote*, el autor está aludiendo al “precursor” de la inter-textualidad, a aquél que configuró su obra como parodia de las novelas de su época, y más aún: al momento original en que Dios abandona el mundo según Luckacs, dejando al héroe librado a sí mismo, privado de interioridad y por ende de todo sentimiento trascendental, otorgando de facto a la literatura el rol de repensar la conciencia problemática del hombre e interrogarse acerca de su propio quehacer¹⁷.

Y el relato prosigue:

(...)Aquí la prisa me obligó a salir de casa.

Llevé el libro conmigo. Es un libro grande, encuadernado, de mucho peso. Tiene ilustraciones de Doré.

Con mi libro y mis zapatos iba corriendo por las calles. Una plaza. A un costado un macizo edificio de piedra gris dominado por una torre. Abajo, una pequeña puerta de cuyo umbral arracaba una escalera igualmente de piedra.

Una idea: trepar por dicha escalera hasta la cumbre de la torre, contemplar la ciudad y los campos lejanos y así calmar mi prisa.

Lo hice. Es decir, empecé a hacerlo. Empecé a trepar. Pero a la altura del vigésimo peldaño, dí un trastabillón (¡qué linda palabra!) y la Divina Comedia se me soltó de bajo del brazo y rodó.

Rodó escaleras abajo. Llegó a la puerta, traspuso el umbral, dió de tumbos por la plaza. Se detuvo cerca del centro, se detuvo de espaldas abierta, grandemente abierta: página 152, canto vigésimotercero. A un lado, el texto; al otro, una ilustración: entre altos despeñaderos aislados y sobre un suelo liso, un

¹⁶Juan Emar. *Un año*. Editorial Zig-Zag. Santiago, 1935, pp. 5-6.

¹⁷Georges Lukacs. *La teoría del Roman*. Editions Gonthier. París, 1963, pp. 91-92.

hombre por tierra, desnudo, de espaldas, los brazos abiertos, grandemente abiertos, los pies juntos, crucificado, así por tierra, sobre el suelo liso, entre los despeñaderos siempre aislados.

Dante y Virgilio miraban a aquel hombre, bajo la ilustración se leía:

*Atraversato e nudo é per la via.
Comme tu vedi, ed é mestier ch'e' senta
Qualunque passa com'ei pesa pria*

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. Y aquí, ¡atención!

Tiré hacia mí lentamente, dulcemente. Empezaron a desprenderse a desplazarse brazo, mano y libro con la lentitud de pesadilla de un caracol.

Mi brazo así, se plegaba sobre mi cuerpo. Allá mi mano retrocedía acercándose. Allá, como su presa, el libro abierto también. Y con el libro venían los despeñaderos, el suelo liso y dos figuras: Dante y Virgilio.

¡Atención! Dos figuras. No tres. Porque el hombre crucificado, crucificado siempre, no venía. A pesar de los tres clavos, resbalaba por sobre su página, mejor dicho dejaba de resbalar la página, el libro todo bajo él.

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 golpe seco.

Los tres clavos se hundieron en las piedras.

Volví hacia la puerta con la Divina Comedia empapada y con un personaje de menos.

Miré: el buen hombre crecía ahora, se modelaba. Un hombre fuerte, musculado, de negras barbas y cabello hirsuto, desnudo, crucificado, clavado por tierra al medio de una plaza y lloviendo sobre él¹⁸.

Una vez más vemos aflorar una ficción concomitante a la de Borges, cuando éste coloca al héroe entre dos imágenes y haciéndole también imagen, le hace salir de la vida para introducirlo en la ficción, contrariamente a Emar que arranca una imagen de la ficción para traerla a la vida.

Curiosa coincidencia, en estos dos autores que desconocen mutuamente sus escritos, y que concuerdan en la intención de interrogar incesantemente las contradicciones internas de la literatura, sondeando sin tregua las fronteras de la ficción.

¹⁸*Ibíd.*: (16), pp. 6-9.

El presente relato adquiere su plena significación en la frase final, cuando dice:

(...) *Regresé a casa.*

Toda mi prisa se había desvanecido. Ahora que escribo estoy tranquilo. Me rodea una paz sin igual.

Frase ésta, que termina por transparentar el propósito de Emar de alterar las fronteras de la narración, fundando la experiencia escritural, no en la intriga del relato ni en su desenlace final, sino en los apartados subterráneos que dan curso al lenguaje. Y a través de esta lectura, nada resulta más real que el *Quijote* y el Cristo de la *Divina Comedia*, nada resulta más irreal que ese *Ahora que escribo estoy tranquilo*.

El carácter alegórico que Emar asigna a la literatura al presentarla en un texto continuo, o en una obra que se origina en el acto de lectura, transforma la escritura en un objeto de perpetuo cuestionamiento, ya sea en torno a su estatus, a sus orígenes y a sus precarias fronteras.

Emar se interrogará en el curso de toda su obra acerca del sistema de significaciones que contiene y soporta la *mise en récit*, tanto en sus límites sintácticos como semánticos, sospechando que la culminación de la ficción literaria se gesta en su propio devenir escritural, en el seno del lenguaje que debe explorar su propia constelación semántica a través de una práctica auto-referencial.

No en vano, el texto que hemos examinado, se origina en la alusión a una figura nacida de los libros; *Don Quijote de la Mancha*, de quien Foucault dirá: *il croyait avancer à travers les chemins mixtes du monde et des livres, mais s'enfonçait dans le labyrinthe de ses propres représentations*¹⁹.

Segundo Paradigma.

Emar tiene clara conciencia de que intentar representar lo "real" es no sólo una aporía, sino una imposibilidad, de allí entonces que decida optar por la función utópica del lenguaje. Y es justamente en los albores de la modernidad que Emar encuentra su filiación creadora, como veremos en el presente texto:

Hoy he traspuesto el umbral de mi biblioteca. Hacía diez y siete años que no había penetrado ni una sola vez en ella.

Mucho polvo. Media luz ennegrecida por el tiempo. Una mosca que zumbaba alrededor de la lámpara, ¡diez y siete años! Y sobre la mesa de trabajo los Cantos de Maldoror del Conde de Lautréamont (...).

Emar se servirá esta vez, como tema de su relato, de la obra del más enigmático precursor de la revolución literaria del siglo pasado, y la

¹⁹Michel Foucault. *Les mots et les choses*. Gallimard. Paris, 1966, p. 223.

narración versará sobre la curiosa manera en que un "bichito" carcome y corroe el ejemplar:

(...) 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 (...).

(...) Luego había seguido su lento y laborioso trabajo, mas no como cualquier espíritu superficial lo imaginaría, no recto hacia arriba, no, de ningún modo. 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. (...).

La minuciosa descripción de la trayectoria trazada por el *bichito* se ejecuta, en un comienzo, siguiendo leyes propias de la geometría para luego desplazarse a la dimensión lexicográfica. Durante esta inagotable tarea de excavación, y en medio de la oscuridad, la bestezuela penetra el contenido semántico del texto:

(...) Estos bichitos (...) se estaban nutriendo con todas las palabras que mil autores habían enmudecido y plasmado en mi estantería para que yo, cada vez que el demonio me lo instara, las sacara de su mutismo y las hiciera rehablar a mis oídos (...).

Y de este modo, el *bichito bibliográfico* está devorando no sólo la tinta y el papel, sino que ha terminado por atravesar la significación del texto:

(...) Y como el libro se hallaba con su tapa abierta, la bestezuela había vuelto a ver, después de meses, acaso de años de sombras y desconsuelos, aullidos e imprecaciones de Maldoror, había vuelto a ver la luz tamizada de mi biblioteca silenciosa (...).

Así entonces, aquello que mata el *bichito*, no es el desmesurado y titánico esfuerzo de agujerear y devorar papel, sino el dolor y el sufrimiento que experimenta al haberse alimentado de *aullidos e imprecaciones*.

(...) ¡Noble bestezuela! En su lúgubre peregrinaje sólo una vez vió brillar una esperanza: en el canto segundo al atravesar hoja por hoja, el himno al piojo. Y cuando a su simple sistema nervioso llegó la voz que decía:

No sabéis vosotros por qué no os devoran los huesos de la cabeza, contentándose con extraer, con su bomba, la quintaescencia de vuestra sangre. Esperad un instante, os lo voy a decir: es porque la fuerza les falta. Estad ciertos que, si sus mandíbulas fuesen conformes a la medida de sus votos infinitos, el cerebro, la retina de los ojos, la columna vertebral, todo vuestro cuerpo entre ellas pasaría. Como una gota de agua; entonces la bestezuela, desde su prisión sombría, elevó hacia Lautréamont sus votos infinitos de infinito reconocimiento.

Mas todo aquello había sido para ella una experiencia demasiado cruel. Apenas fuera de su penoso trabajo, echó a correr.

Cayó del libro a la mesa. Siguió corriendo. Pero dos pulgadas más allá sus dolores estallaron y, al estallar, se llevaron al gran Todo su alma microscópica. ¡Noble bestezuela!

*Hoy bajo el El Cantar de los Cantares, le he dado piadosa sepultura*²⁰.

Juan Emar se inscribe en la tradición inaugurada por Cervantes y fielmente continuada por Lautréamont, cuyas obras son, dice Kristeva “un dialogue constant avec le corpus littéraire précédant, une contestation perpétuelle de l’écriture précédante. Le dialogue et l’ambivalence s’avèrent ainsi être la seule démarche permettant à l’écrivain d’entrer dans l’histoire en professant une morale ambivalente, celle de la negation comme affirmation”.²¹

La obra emariana, a través del uso constante de referencias a otras obras y a otros autores, articula el acto de lectura y el acto de escritura, logrando que el texto avance y evolucione amparado por la pluralidad de nuevos espacios textuales que le permiten regular la distancia y la proximidad tanto de la exégesis como el prisma de su ficción caleidoscópica.

Por otra parte, el acto de creación, plasmado en la escritura y asociado al acto de lectura, otorga al monólogo emariano un espacio pluridimensional y una polifonía que emerge de la multiplicidad de voces que se dan cita en un texto común. Este diálogo polifónico impone a la recepción del texto de Emar un sinnúmero de graduaciones posibles que tienden a expandir el horizonte del lector, el cual debe someterse a esta multiciplidad de textos y a esta lectura dialógica²², lo que sin duda constituye el rasgo más singular de la obra literaria de nuestro autor.

Si aceptamos el postulado de Bakhtine cuando dice que “Le style du roman, c’est un assemblage des styles; le style du roman, c’est un système de langues”²³; diremos que la novela de Emar, *Umbral*, es un “assemblages de textes” donde las innumerables referencias a otros textos, acentúan el principio de dialogización, que llevado más allá de la polifonía de lenguajes diversos y disímiles, propone una comunicación que debe constituirse en torno a una unidad estilística y semántica, hasta llegar a proponer lo que decíamos al comienzo de esta ponencia;

²⁰*Ibid.*; (16), pp. 16-20.

²¹Julia Kristeva. *Séméiotikè: Recherches pour une sémantique*. Editions du Seuil. Paris, 1969, p. 89.

²²*Ibid.*; (11).

²³Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard. Coll. TEL. Paris, 1978, p. 88.

una metonimia en la cual todos los escritores no hacen más que escribir un gran y único libro.

Paul Valéry decía: "Résumer une thèse c'est retenir l'essentiel. Résumer une oeuvre d'art, c'est en perdre l'essentiel"²⁴. Y es justamente lo que acabamos de hacer: hemos reunido y esquematizado un diminuto fragmento de una obra inmensa forjada en más de treinta años de paciente y solitaria labor, tarea que el autor interrumpe en el momento de su muerte, siguiendo fielmente el plan que él mismo había trazado.

Y resignados como estamos, a perder lo esencial de esta magna obra, no nos resta más que concluir recordando que *Umbral*, en lugar de narrar una historia, propone relatar la historia y el devenir de su propia narración, desnudando el proceso de gestación escritural. Al mismo tiempo, la proposición de literalidad y, por ende, estética de la obra de Emar postula que el arte narrativo no puede ni debe sustentarse en la mimésis, sino en el devenir interno del acto creador. Tal propósito se deja ver a lo largo de toda la obra, provocando el efecto análogo a la tela que deja traslucir los bosquejos y los trazos que sirvieron de trama para ejecutar el cuadro, o bien, para retomar nuestro paradigma inicial, a la del arquitecto, que tras haber acabado su obra, deja al descubierto no sólo los pilares y las vigas maestras que sostienen el edificio, sino también el andamiaje que utilizó en su construcción.

ABSTRACT

El artículo expone (1) los primeros elementos para la interpretación del universo de representaciones estéticas, elementos que impidieron la difusión y la "recepción" en Chile de la obra literaria de Juan Emar; (2) aproximación de la Archi-textura —Umbral— y configuración de la transversabilidad semántica de la obra emariana; y (3) el principio de "dialogización" e intertextualidad y la noción de utopía literaria en torno al universo de Mallarmé y Borges.

The article describes (1) the primary elements for the interpretation of the universe of aesthetic representations, elements which prevented the diffusion and "reception" in Chile of Juan Emar's literary work; (2) the approximation of the archi-texture —Umbral— and the shape of the semantic transversability of the Emarian work; and (3) the beginning of "dialogation" and intertextuality and the notion of literary utopia in connection with the universe of Mallarme and Borges.

²⁴*Ibíd.*; (14), p. 1244.