

Umbral de Juan Emar: proyecto de escritura perpetua

Carlos Ferreiro González



En los últimos treinta años de su vida el escritor chileno Juan Emar (1893-1964), relegado al ostracismo por el aparato crítico oficial de su país, afronta el descomunal proyecto de composición de una obra miscelánea, texto equidistante del ensayo, la evocación memorialista, la novela o los discursos científico o filosófico.

A lo largo de las páginas de *Umbral*, se observan los dos ámbitos que capitalizan las obsesiones de Emar durante su vida y su obra: la estancia en París durante su juventud y su retiro al campo chileno. Como en el caso de Macedonio Fernández, Emar posee una concepción intelectualizada de la escritura, de tal modo que parece escribir, “más que nada para pensar”¹. Bajo la aparente forma de una inacabable correspondencia, desbarata los pilares férreos de la literatura realista, cuestionando los roles habituales del narrador, apelando al receptor, engañándolo con una sucesión de referencias históricas que no pueden ocultar la sumisión de ésta al discurso literario. Además, la propia alusión del título determina una plasmación textual ambigua y fragmentaria, de génesis arquitectónica, puesto que permite vislumbrar los cimientos de una construcción artística sin remates ni ornamentos, desprovista de una fachada exterior ordenadora o estetizante:

Umbral es un texto que cuenta cómo se produce una novela, más que constituirse en novela; es un relato que se da a conocer como enunciación posible de una historia que será escrita más adelante en otro relato. *Umbral* se conforma con ser el

anuncio de una novela futura, presentando todos los elementos que podrían componer una posible novela².

Pablo Brodsky afirma en su *Antología esencial* de Emar (Santiago de Chile, Dolmen, 1993) que el origen del título de esta obra posee una filiación exterior, pues no arranca de la voluntad del autor, quien poco antes de su muerte escribe a su hija Carmen Yáñez esta advertencia: “ni una palabra más: mi libro tendrá como título general *La puerta*”³. Para Patricio Varetto, en *Umbral*:

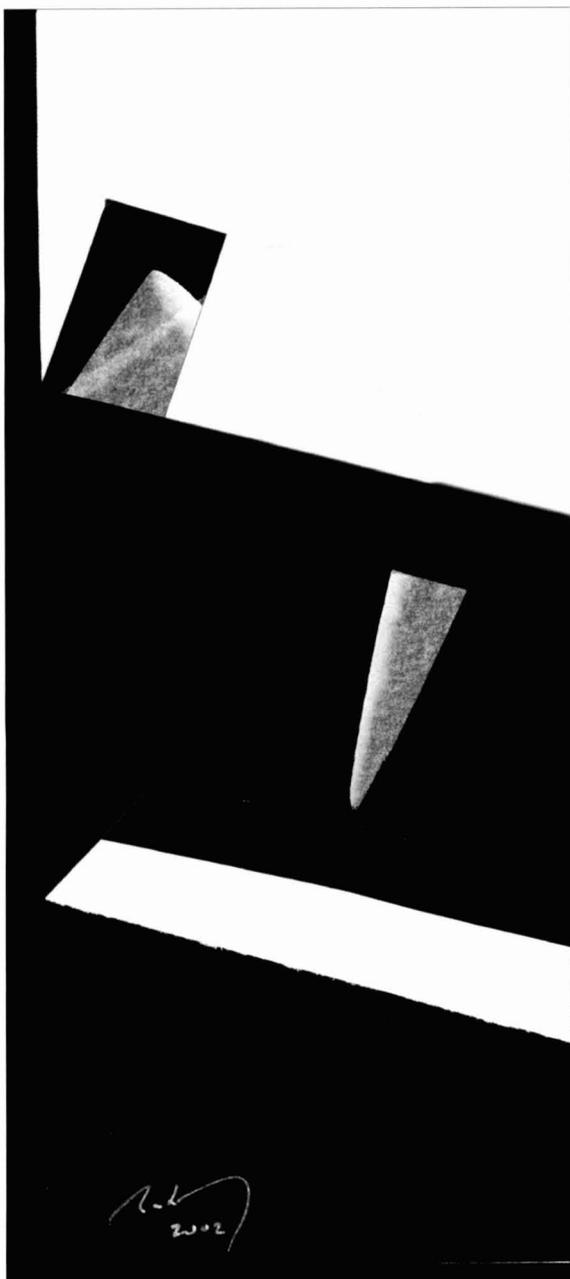
Se han reunido piezas ilustrativas con alguno de los tópicos que lo persiguieran durante su vida: los problemas del tiempo, del espacio, la posibilidad de transformación de la conciencia y el poder de la imaginación como vía de liberación hacia “otras novelas”, incluyendo la reflexión estética y el componente teosófico ligados a ellos⁴.

Este descomunal texto se ha visto finalmente reunido en la edición publicada en 1996 bajo los auspicios de la Biblioteca Nacional de Chile; una labor que ha requerido el cotejamiento de las 5.318 páginas mecanografiadas por el propio Emar, y que, en ocasiones, incurrieran en erratas involuntarias o en desviaciones conscientes de las normas gramaticales. *Umbral* se configura como un “texto de textos” que puede recorrerse en:

Muchas direcciones, no sólo sucesivas, sino simultáneas, opuestas, contradictorias, y al que se pueden aplicar las denominaciones más variadas:

novela, antinovela, escritura autobiográfica, crónica de épocas y espacios reales o imaginarios, crítica sobre literatura y artes, parodia teatral, fantasía exultante [...] reflexión filosófica, meditación esotérica. [...] Este libro no es lo uno o lo otro sino lo uno y lo otro⁵.

Esta multiplicidad de impresiones textuales se manifiesta formalmente en la propia existencia de un narrador desconcertado que se presenta bajo las



diferentes y cambiantes máscaras de Juan Emar u Onofre Borneo (hijo ficticio de don Eliodoro Yáñez a su vez padre real de Alvaro Yáñez Bianchi, el propio Juan Emar). De hecho el narrador se desdobra en personaje, en ocasiones para establecer discusiones sobre arte, debates filosóficos o charlas absurdas con sus “alter ego”. También cede su protagonismo como guía del discurso a otros portavoces del autor, esbozados como personalidades reales del mundo artístico chileno o embozados en un disfraz literario.

Pero, sin duda, el texto pretende asentarse como una vía de exploración sin límites, una apertura continua de posibilidad hacia una escritura absoluta, diversificada en raíces poliformes, de tal modo que toda la obra de Emar confluya de una u otra manera en las páginas de *Umbral*. El relato “El pájaro verde” que había surgido en el volumen de relatos *Diez*, reaparece en el “segundo pilar” de *Umbral*, como una narración de un personaje, Rosendo Paine, al que Onofre Borneo se encarga de reseñar biográficamente. Hacia el final del “primer pilar” Emar introduce de forma literal los sucesos anecdóticos narrados en el primer capítulo de *Un año* correspondiente al 1 de enero, y que tienen como centro los volúmenes del *Quijote* y la *Divina Comedia*, seguidos de una reflexión frente al océano correspondiente al 1 de octubre. Todos estos recursos son analizados en profundidad por Iván Carrasco⁶, a través de la etiqueta globalizadora del término “metalepsis”, es decir, la figura consistente en la introducción de un narrador extradiegético que establece “contacto” en el nivel textual con un narratorio creado por él, y a su vez, se manejan como introductores de otros seres dentro de la novela. Si aceptamos una interpretación más o menos amplia de este fenómeno, es evidente que este sistema narrativo presenta una continuidad formal y funcional con el resto de la producción prosística emariana y responde a la intención postulada por el autor de reconducir los lazos convencionales entre creador, receptor y texto, en busca de una escritura obsesionada con la originalidad:

Pienso que la función que este tipo de metalepsis cumple en la novela es triple. En primer lugar, la metalepsis permite que el relato evidencie su condición de discurso, mostrando los mecanismos de la enunciación que se están usando. [...] En segundo lugar, da a conocer el carácter ficticio del mundo que se va mostrando, puesto que en una situación real es inconcebible, dada la diferente índole del personaje. [...] Y en tercer lugar, la me-

talepsis connota el carácter ruptural, transgresor, de la novela, puesto que esta figura es un paso imposible, o transgresor, de un nivel a otro del relato⁷.

Determinadas coincidencias temáticas conectan de modo inequívoco el proyecto de *Umbral* con las cuatro novelas emarianas, mostrando así una uniforme senda de coherencia en su producción “narrativa”. En las primeras páginas, como había hecho en *Ayer*, Emar introduce una descripción de la ciudad de San Agustín de Tango (remedo paródico de Santiago de Chile) que le sirve para satirizar el estilo de vida irreflexivo, despreocupado y pretencioso de la sociedad de su país:

San Agustín de Tango se presenta admirablemente a estas intenciones. Es una hermosa ciudad, y en ella se vive con pocos frenos y pocos temores. Parece que su voz de orden fuese: “Sed cualquier cosa pero sedla en su totalidad”. Hay que ir, ir, ir. ¿Adónde y con que objeto? No se sabe. La cuestión es ir, siempre ir, y lo más lejos posible. “Acaso —piensan sus habitantes— de tanto ir se ha de avanzar, y, al avanzar, puede una sorpresa, puede un buen hallazgo aparecer”⁸.

Emar, que acababa de regresar a Chile tras su período de residencia en París y su desempeño como representante en la Legación Chilena en la capital francesa, hará resaltar en sus obras la vacuidad de los aparatos oficiales de su país, que parecen haber perdido las referencias y los objetivos, a favor de una absurda fijación con el indefinido concepto de “progreso”:

Ahora, siguiendo la ribera derecha del Santa Bárbara, iremos a un enorme edificio que ocupa una manzana entera y manzana de las grandes. Su fachada principal mira hacia las aguas del río por encima del Muelle de la Sotana. Sobre su gran puerta, cinco letras de oro: ULPIF. Imponente sigla a cuya vista se inclinan respetuosos los santagustindetangueros. No es para menos: U es “Unión”; L es “Laboratorista”; P es “Pro”; I es “Inmenso”; F es “Futuro”. Sea: Una Unión de Laboratorios, de miles de laboratorios que laboran pro iluminar nuestro Inmenso existir Futuro⁹.

La desconfianza hacia la facultad de la ciencia por resolver las claves existenciales y revelar aspectos esenciales de la “verdad” preocupa a Emar, que se

observa a sí mismo como un “vidente” en sentido etimológico: un ser que pretende otorgar luz a los espacios borrosos del conocimiento¹⁰. De ahí que las críticas del autor y sus heterónimos engloben tanto al falso intelectual o artista que se refugia en corrientes establecidas y se anula en el pensamiento colectivo, como a la devoción absurda por el positivismo que se envanece en la “seguridad infalible” del mundo empírico y confía ciegamente en el carácter irrefutable de las normas racionalistas:

Sabios, sabios y más sabios. Allí pululan cual abejas en su colmena. Venerables cráneos cobijadores de infinitas y sutiles matemáticas; respetables cerebros hurgadores de los físicos y los químicos misterios; [...] grandiosos parietales y occipitales taladradores de los tan herméticos arcanos de la psicología...En fin, ¡que voy yo a poder adentrar en esas inmensidades! Sólo puedo repetir: sabios, sabios y más sabios y todos ellos venerables, majestuosos, grandiosos y respetables; sutilezas, misterios, secretos y arcanos que se muestran y se aclaran, día a día, al toque o golpazo de esos hombres, para mi tremebundos¹¹.

Junto con la ULPIF, otros cuatro puntos geográficos marcan el desarrollo cotidiano social y vital de San Agustín de Tango. El Convento, el Taller, el Club Cero (núcleo de reunión comunista) y la Taberna. Así, ciencia, trabajo, ocio, religión y política completan un espectro de necesidades aparentemente diversas pero inconexas; finalmente el trasiego constante de uno a otro contexto no harán sino resaltar el sinsentido existencial de la sociedad chilena de la época:

A cada momento, del día o de la noche, verá usted hombres y mujeres que van de la Taberna al Taller, del Taller a la ULPIF, de la ULPIF al Convento, del Convento al Club Cero [...]. Idas y venidas muy lógicas, inevitables. Búsquedas apasionantes pero atormentadoras también. Carreras tras el conocimiento, tras el olvido, tras el éxtasis. ¡Hay que correr con desenfreno pues hay tantos y tantos vacíos que llenar en nosotros!¹²

A lo largo de este estudio hemos advertido como una de las constantes filosóficas y estéticas comunes a los creadores de vanguardia, la necesidad de encontrar un espacio de autorrealización del hombre-artista en medio de las trabas que impone su integración en un marco socializado. Este deseo de conjunción de lo íntimo con lo colectivo, lleva a Huidobro a trazar la perspectiva psicológica de un ser que sublima la

individualidad y que se escora hacia una noción de autosuficiencia de raíz nietzscheana. Esta misma insistencia llevará en el caso de Emar a proclamar la disolución del ser-individuo, el alejamiento espiritual de la realidad externa que conduzca a una existencia puramente intelectual:

Luego lee en la página anterior del mismo libro estas otras palabras de Vivekananda, también del capítulo VII del *Karma Yoga*:

“He visto a uno de esos yogis que vive en una caverna de la India. Ha perdido a tal extremo el sentido de su individualidad que puede decirse que en él ha desaparecido el hombre, no dejando en él más que el sentido de lo divino”¹³.

La separación, el distanciamiento del mundo físico permite al creador prescindir de la esclavitud de sus normas y traspasar las fronteras marcadas por la lógica positivista. Por ello, la escritura de Emar poseerá siempre un carácter circular y fragmentario; a modo de “collage”, anécdotas, memorias, disertaciones o notas marginales se introducen en el texto sin una aparente justificación temática o cronológica. Sólo de este modo podrá tomar forma una praxis artística que refleje de modo más exacto (o quizá menos inexacto) el fluir mental del ser. A través de este sistema, o antisistema, constructivo, Emar busca la visión absoluta, la de los “infinitesimales de la conciencia”:

Habéis oído mil veces la palabra “clarividencia”. Significa ver más allá de nuestros 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 se percibe. ¿Cómo llamar a lo que se percibe? ¿Os parece bien “el Yo”? Vaya, entonces por el Yo ¹⁴.

Emar se sitúa, por tanto, en un planteamiento estético que lo hace deudor del surrealismo, sobre todo en lo que respecta a su interpretación de la escritura como un proceso automático y continuo, pero aún más del creacionismo huidobriano, en cuanto la búsqueda de esencialidad que anhela, nace de una conciencia plena y una predisposición mental,

producto de una sensibilidad hiperestésica. Toda esta armazón de datos, sensaciones, ideas o reflexiones deriva en una escritura definida por Varetto como “bricolage intertextual”:

Los textos de Emar amalgaman experimentalmente la diversidad multiforme de lo real, lo textual y lo imaginario, doblando la ficción, reflexionando y reflejándose a sí mismos, a través de desbordes metaficticiales y “mises en abyme” que destruyen la imagen unívoca e integral del narrador¹⁵.

La crónica memorialística de la etapa de eclosión de las vanguardias en Chile, es otro de los rastreos que permite la escritura polivalente de *Umbral*. Emar recrea su vinculación con el grupo Montparnasse, su estancia en París, y la colaboración semanal en sus “Notas de Arte”, en el diario *La Nación*, dirigido hacia 1923 por su padre, Eliodoro Yáñez. Las notas contenían artículos sobre pintura, música, arquitectura, cine o urbanismo, y añadían poemas, entre los que figuraron textos de Neruda, Huidobro, Pablo de Rokha o Rojas Giménez. Este testimonio prueba la incompreensión que produjo en los núcleos tradicionales de difusión chilenos, el intento de reforma estética que planteaban los jóvenes, recién llegados de sus estancias formativas en Europa:

Volvimos todos trayendo la buena nueva de que el campo pictórico era más amplio de lo que hasta entonces aquí se había creído. [...] Habíamos encontrado, al regresar del Viejo Mundo, tantos y tantos carteles con la palabra *Prohibido*, que nos pusimos pacientemente a quitarlos y reemplazarlos por otros que rezaban: *Permitido*. [...] Ampliando siempre el campo de visión, hicimos ver que los negros, allá en el África, tenían y habían tenido un admirable, portentoso sentido de las formas[...]. Y si así era con aquellos negros del África ¿por qué no iba a serlo —¡Dios santo!— con las viejas civilizaciones indias de nuestro continente? [...] Pues aquí, la cosa se entendía de otro modo: a la marcha de las artes, desde las cuevas de Altamira hasta nuestros días, se le había puesto un punto final. Uno de los personajes reinantes en el reino artístico había exclamado cierto día con voz de trueno y gesto olímpico:

*Di qui non si passa!*¹⁶.

Emar desprecia lo sacralizado, y, al igual que en sus cuatro “novelas”, utiliza el humor en *Umbral* para desafiar a la lógica convencional que impone

unas determinadas barreras entre los diversos géneros, y logra, además restar solemnidad a su propio discurso y desvirtuarlo, al intercalar “boutades”, ejemplos absurdos o personajes cómicos dentro de serias disertaciones de carácter metaliterario. Una relación epistolar de corte amoroso-crítico sirve a Emar para revisar el concepto de “inspiración” y plantear el debate acerca de la funcionalidad del artista:

Mediocre Rufina, no sé verdaderamente en qué mundos vives y qué suelo pisas. Satanás, el maligno, ha hecho de ti su presa. Te ha clavado en una nalga el yo, el super-yo, el ultra-yo confundiendo tu mente a tal extremo que ya no distingues la carne del espíritu.[...]

Rufina, hay un fluido.

Rufina, hay un fluido que pasa.[...]

El fluido pasa, Rufina, mas, Rufina, el fluido es invisible, insonoro, inodoro, impalpable, insípido, pero hace de cada objeto un instrumento que tiembla con vibraciones capaces de ser cogidas por nuestros sentidos. Nosotros los artistas sólo tenemos una finalidad: buscar, coger el fluido. Nosotros consideramos, objetos, personas, paisajes, ruidos, sucesos, bestias, campanas, sólo como pantallas, como barreras que al fluido atajan para revelarlo¹⁷.

Emar crea un nuevo universo a través de la palabra; con la narración dentro de lo narrado establece ante todo un marco lúdico, pero capaz de dejar

entrever la angustia que la realidad asfixiante ejerce en el hombre. *Umbral*, como toda la producción del autor, parte de una óptica escéptica. Una verdad es anulada por otra de modo infinito, hasta que las continuas idas y venidas, los choques dialécticos y los espacios, tiempos y temas contradictorios, conducen a una atmósfera defectiva, signada por la vacuidad. La polifonía de *Umbral* supone una praxis literaria que se aparta de seguridades y afirmaciones, desbarrata cualquier intento de consolidación normativa y opone a las parcelaciones rigurosas, y en ocasiones excluyentes, de los distintos movimientos artísticos, una especie de “estética del rechazo”. Tal negación responde a una postura de aislamiento del creador, que se enfrenta a una reformulación de sus relaciones con la realidad, el arte o la funcionalidad social del escritor, hasta encontrar en la capacidad mágica del lenguaje, el vehículo que trasciende la rutina de la existencia, la fuente absoluta de libertad:

Es el defecto que tiene esta ventana o balcón: hacer algo horrible de lo que podría ser estupendo. A mí, Onofre... ¡me cargan las lindas vistas, me cargan! En ellas es traer lo vulgar, lo horripilante a cosas que podrían ser modestamente encantadoras. Pues dime, Onofre, ¿encuentras tú que hay algo mejor, más completo, como vista, que estos edificios que han sido hechos de cualquier modo, como ellos querían salir y sin tener detrás la mente colosal de un arquitecto genial? ¡Horror y cientos de horror a la arquitectura, digamos, dirigida! Sí, mi Onofre, lo repito: ¡Horror y espanto!¹⁸

notas

¹ Cf. Roberto Merino (Presentación), en Juan Emar, *Un año*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 1996, págs. 9-10.

² Iván Carrasco, “La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 14, Santiago de Chile, 1979, págs. 86-87.

³ En todo caso, aun siendo cierta la tesis de Brodsky, no empaña ni desvirtúa, sino más bien refuerza este título el carácter de escritura en ciernes, posibilista, que caracteriza a *Umbral*.

⁴ Patricio Varetto, “Un ser en libertad”, en *La Época*, Santiago de Chile, 2 de abril de 1995, pág. 4.

⁵ Pedro Lastra (nota preliminar), en Juan Emar, *Umbral*, I, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996, pág. XII.

⁶ Véase “La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar”, art. cit., pág. 95.

⁷ Íd., págs. 96-97.

⁸ Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., pág. 11.

⁹ Ídem, pág. 12. La sacralización del cientifismo como solución a las ansias de progreso y felicidad es parodiada por un desencantado Emar a lo largo de su producción. Los “deudos” de la ULPIF son los mismos que en el terreno cultural se adscriben cómicamente a la defensa pro-arte-nacional-sublime (los dpans). Véase Juan Emar, *Miltín 1934*, Santiago de Chile, Dolmen Ediciones, 1997, págs. 204-214.

¹⁰ Patricio Varetto apunta que en uno de los dibujos que sirve de ilustración a una de las notas de arte, fechada en 1923, queda clara la intención de “representar a Juan Emar y al otro Juan, a Janus, el dios bifronte de la mitología romana, divinidad de la luz y el conocimiento, que es el nombre simbólico que han usado universalmente todos los ‘iniciados’ de las tradiciones esotéricas”, en “Un ser en libertad”, art. cit., pág. 4.

¹¹ Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., pág. 12. Coincide con la aventura narrada en *Miltín*, en la que diferentes científicos habitaban en una serie de departamentos contiguos pero incomunicados, dedicándose por completo a investigaciones hiperfragmentadas hasta tal extremo que terminaban por plasmar una absoluta invalidez pragmática.

¹² Íd., pág. 14.

¹³Íd., pág. 28. El libro al que remite el narrador es *Vida de Vivekananda* de Romain Rolland. La influencia directa de las doctrinas hinduistas se reflejará en los textos emarianos en un ansia por la esencialidad. En todo caso, el juego dialéctico entre anulación del yo y exacerbación ególatra, que también funciona en Huidobro (véase *Sátiro, Papá o el diario de Alicia Mir, La próxima...*) se sirve en *Umbral* de un personaje-contrapunto, Lorenzo Angol: “Me dice Lorenzo que la primera vez que se encontró a estas líneas, la palabra ‘caverna’ le quedó resonando [...]. Y pensó: O su contrario... Una torre... alta, blanca” (ibídem).

¹⁴ Íd., pág. 135.

¹⁵ Patricio Varetto, “La poética de Juan Emar. Pájaros intertextuales” en *Pluma y Pincel*, núm. 172, Santiago de Chile, 1995, pág. 31.

¹⁶ Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., págs. 443-445.

¹⁷ Íd., págs. 289-291.

¹⁸ Juan Emar, *Umbral*, ed. cit., pág. 4134.