

RESCATE DE JUAN EMAR

Pedro Lastra

"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".

Pablo Neruda: "J. E.", prólogo a *Diez*, 1971.

I

Que esta nota sobre Juan Emar invoque la noción de "rescate" es al mismo tiempo una necesidad y una denuncia. Una necesidad porque la obra de Juan Emar ha sido desconocida en su propio país casi tanto como en el extranjero, y una denuncia porque ese desconocimiento delata la ineficacia de la crítica para leer aquellos textos que enfrentan subversivamente el orden impuesto por las ideas recibidas (conducta que además empieza por negar el sentido más profundo de lo que dice defender, pues toda tradición válida fue también en algún momento insurgencia y desafío). El propio Juan Emar registró certeramente estas pobreza en su libro *Miltín* 1934:

"Los señores críticos sufren acaso de este mal:

'El miedo negro de equivocarse'.

Entonces se escribe un articulito con puertecitas de escape para todos lados"¹.

Para Juan Emar no hubo ni siquiera esos "articulitos con puertecitas de escape", porque el desconcierto que provocaron sus cuatro li-

1. Juan Emar: *Miltín* 1934. Ilustración de Gabriela Emar y otras ilustraciones Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1935. 241 p. La cita corresponde a la página 42.

Características bibliográficas de los otros libros de J. Emar: *Un año*. Tres ilustraciones de Gabriela Emar. Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1935. 80 p.; *Ayer*. Ilustración de Gabriela Emar. Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1935. 113 p.; *Diez*. Cuatro animales. Tres mujeres. Dos sitios. Un vicio. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937. 202 p. Hay segunda edición de este libro, con prólogo de Pablo Neruda: Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971. 171 p. (*Colección Letras de América*, 44).

bro de los años treinta fue total entre críticos e historiadores de la literatura chilena. Conoció una hospitalidad más ancha, sin embargo: la de los poetas de su generación —Huidobro, Neruda, Vallejo— y de la siguiente— Eduardo Anguita, Braulio Arenas; tempranamente también un homenaje que debió sorprenderlo: la inclusión de dos relatos suyos en un libro agresivo destinado a cuestionar la vigencia naturalista en la prosa chilena de la década, la *Antología del verdadero cuento en Chile* dispuesta y prologada por Miguel Serrano (otro de nuestros excéntricos significativos) en 1938. Juan Emar fue el único narrador de una generación anterior que esos jóvenes iconoclastas reconocieron.

Y a estas menciones —más cuatro o cinco artículos fervorosos de escritores actuales— se reduce la bibliografía de Juan Emar². Señalado lo cual se entenderán mejor las siguientes palabras de Neruda: “Yo tuve la dicha de respetarlo en estas repúblicas del irrespeto”³.

II

Juan Emar es el seudónimo de Alvaro Yáñez Bianchi (1893-1964). Su biografía es esquivada y yo prefiero que así sea, que su leyenda personal sea la de su escritura, la de su “tentativa infinita” y hasta ahora apenas vislumbrada por nosotros. Atraigo sólo estos datos para la mínima comprensión del desconocido: viajes, largas permanencias en Europa, relaciones con el arte y la literatura de vanguardia; en resumen, una trayectoria más bien interiorizada, que Neruda (siempre zahorí) des-

2. Los artículos que conozco y que he revisado provechosamente en esta ocasión son los siguientes:

Eduardo Anguita: “Juan Emar fuera del mundo”. *El Mercurio*, 10 de junio de 1964.

—Braulio Arenas: “Juan Emar: Un precursor chileno de la nueva novela francesa”. *La Nación*, 14 de marzo de 1965.

—Jorge Teillier: “Juan Emar, ese desconocido”. *La Nación*, 8 de octubre de 1967. En un texto poético posterior, Teillier alude una vez más a J. Emar en un verso que implica al mismo tiempo un homenaje y una valoración: “Sigo leyendo a Juan Emar que inventó en 1934 la ciudad de San Agustín de Tango sin conocer Macondo”. *Vid.*: “Treinta años después”, en *Muertes y maravillas*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971. (*Colección Letras de América*, 45). Pág. 141.

—Cristián Huneeus: “La tentativa infinita de Juan Emar”. *Revista Desfile*, Núm. 115, 15 de diciembre de 1967, pp. 21-22. [En uno o dos de los números siguientes se publicó el texto “Dos palabras a Guni”, que es el prólogo de *Umbral*].

—Juan Pablo Yáñez: “El autor casi desconocido”. *Revista Cormorán*, Año I, Núm. 6, febrero-marzo de 1970, p. 14. Incluye fragmentos del prólogo y del tomo II del “Primer Pilar” de la obra inédita de J. Emar.

—Nelson Osorio: “Un Macondo criollo y olvidado”. *Las Noticias de Última Hora*, 31 de mayo de 1971.

—Ignacio Valente [José Miguel Ibáñez Langlois]: “Juan Emar: *Diez*”. *El Mercurio*, 10 de octubre de 1971.

—Ignacio Valente: “Juan Emar: *Ayer y Un año*”. *El Mercurio*, 23 de julio de 1972.

—Ignacio Valente: “Juan Emar: *Milán 1934*”. *El Mercurio*, 20 de agosto de 1972.

(Todas las publicaciones mencionadas son de Santiago de Chile).

3. Pablo Neruda: “J.E.”, prólogo a *Diez*. Segunda edición, 1971, p. 10.

cribió como un andar “de país en país, sin entusiasmo, sin orgullo ni rebelión, desterrándose por sus propios decretos”⁴.

La extensión de esos destierros se corresponde sin duda con la extensión de una obra cuyo original aún inédito abarca entre cuatro y cinco mil páginas, y de la que los libros publicados parecen ser fragmentos o desgajamientos que se constituyen y autoconforman en una zona de corrientes entrecruzadas; de tensiones y temperaturas poéticas que invaden el espacio narrativo y solicitan —mutatis mutandis— ese “lector diagonal” reclamado por Cortázar para Lezama Lima.

De la obra inédita, titulada *Umbral*, se han publicado no más de quince o veinte páginas, pero quienes han tenido acceso a los originales insinúan la pertenencia de los libros editados al conjunto de *Umbral* o por lo menos a su misma atmósfera⁵. Esos libros (las novelas *Miltín* 1934, *Un año* y *Ayer*, de 1935, y el volumen de cuentos *Diez*, de 1937) aparecieron cuando aún prevalecía la norma mundonovista (la verdad es que imperaba sin un real contrapeso), y aunque la época comenzaba a experimentar los efectos del trabajo de zapa que los poetas realizaron antes que nadie incluso en la prosa⁶, la propuesta de Juan Emar resultaba excesiva para las limitaciones del medio.

III

La adopción de un seudónimo es siempre sintomática, pero en su grado más alto puede revelar —y de hecho revela— una conciencia extrema de la naturaleza imaginaria de toda creación poética⁷. En la literatura chilena este es el caso de Juan Emar, y a ese rasgo alude desde el título el artículo de Eduardo Anguita: “Juan Emar fuera del mundo”⁸. En un plano obvio, la frase se refiere a su muerte, pero en otro, más rico de sentido, a la intensidad del “extrañamiento” que Anguita reconoce como “manifestación del desdoblamiento propio del espíritu, que viviendo en este mundo, no es de este mundo y registra, con impávido rostro, el movimiento de la vida”.

Porque lo primero que debe tenerse en cuenta es la delimitación de fronteras entre el espacio real y el espacio imaginario realizada por Juan Emar al asumir una condición de narrador siempre incluido en el mundo ficticio como personaje de ese mundo, que además es un territorio otro —como Santa María, de Onetti; Comala, de Rulfo, o Macondo, de García Márquez. En la novela *Ayer* se llama San Agustín de Tango, y en una nota al pie de página aparece localizado en estos términos:

4. *Id.*, *Ibid*, p. 9.

5. Cf. especialmente el artículo de Cristián Huneeus citado en la nota 2. También la breve presentación publicada por J. P. Yáñez en *Cormorán*.

6. Recuérdense las obras narrativas de Huidobro y la de Neruda. Otra propuesta significativa en esos años —y finalmente más afortunada en el encuentro con un público— fue la de María Luisa Bombal: *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938), ambas publicadas en Buenos Aires.

7. Cf. algunas observaciones que pueden relacionarse con esta idea en Víctor Manuel de Aguiar e Silva: *Teoría de la literatura*. Versión española de Valentín García Yebra. Madrid, Editorial Gredos, S. A., 1972, (*Biblioteca Románica Hispánica*), p. 115.

8. Cf. *supra*, nota 2.

“‘San Agustín de Tango’, ciudad de la República de Chile, sobre el río Santa Bárbara, a 32 grados de latitud sur y 73 grados de longitud oeste; 622,708 habitantes. Catedral, basilica y arzobispado. Minas de manganeso en los alrededores”⁹.

Ese libro incluye un mapa más o menos minucioso en el registro de ciertos lugares: una prisión legal, una cárcel católica, la Taberna de los Descalzos (donde se bebe habitualmente agua de tilo), la Plaza de la Casulla, el Zoológico de San Andrés, etc. Tales precisiones no describen ningún sitio ubicable en la geografía real, sino en aquella que la imaginación inventa e impone. Lo mismo ocurre en *Miltín 1934* donde una de las ciudades es Illaquipel, famosa por su flora y su fauna: fucias gigantes cuyas pétalos forman “profundas, lóbregas galerías aterciopeladas y carnosas” que es necesario recorrer marchando de a uno en fondo; o un extraño animalillo llamado perenquenque, travieso triturador de cadenas de oro y de puñales. Estas múltiples direcciones de lo imaginario expresan una conciencia que vive plenamente la literatura como actividad instauradora, y anticipan aspectos singulares de lo que años después empezaría a denominarse “lo real maravilloso”.

Los habitantes de estos pueblos tienen nombres que a menudo proyectan resonancias de la geografía chilena en el personaje novelesco: el pintor Rubén de Loa, Rudecindo Malleco, Matilde Atacama, Estanislao Buin, el hombre Martín Quilpué. Para estos personajes de San Agustín de Tango, de Illaquipel o de los alrededores de Miltín —que con variaciones son siempre el mismo y único mundo de Juan Emar— lo insólito adviene con naturalidad, el anacronismo suele ser la norma, el principio de causalidad no rige o es manifestación de otro orden absoluto o secreto; por último, los objetos pueden irrumpir entre los hombres como entes dotados de propósitos y terminar imponiendo sus designios enigmáticos. Pero siempre el narrador (y en esto reside gran parte de su eficacia) asume imperturbablemente la realidad —la superrealidad— que vive. El tono narrativo gobernado por ese humor esencial que se vincula a la tradición rabeliana es otro de los factores decisivos para lograr el distanciamiento irónico que requiere la configuración de ese mundo.

Un ejemplo muy ilustrativo del anacronismo elevado a la categoría de procedimiento literario normal a que aludí más arriba, y del tono regocijado de la exposición, es el relato de una batalla entre indios y españoles en 1541, en la que los contendientes emplean gases asfixiantes, ametralladoras, pistolas automáticas, y los tanques —como grandes hipopótamos o ágiles gacelas— caen sobre compañías enteras de españoles o de indios. El triunfo español es celebrado frenéticamente por el conquistador Pedro de Valdivia y sus huestes con el himno “*Juventud, juventud, torbellino, / Soplo eterno de eterna ilusión*”, mientras los indios prisioneros modulan pesarosos, y entre dientes, los “*Barqueros del Volga*”¹⁰. Todo esto para justificar la palabra “Miltín” —nombre de un lugar que procedería del nombre de un cacique araucano: ambos, lugar y personaje históricos, son por cierto igualmente creados. Sólo Huidobro, entre nosotros, había acudido a parecidos recursos en

9. *Ayer*, p. 5.

10. *Miltín 1934*, p. 74 y ss.

sus novelas, y es oportuno consignar esa cercanía estimulante, apuntada también por el mismo Emar en una nota al episodio de "Abril 1º" de *Un año*, que de paso convierte su agradecimiento por una imagen novedosa que le habría sugerido Huidobro en una veloz reflexión sobre la escritura dentro de la escritura¹¹.

La recurrencia a lo desmesurado en el recuento de cosas y situaciones —central en la obra de Emar— no sólo cumple la función de afirmar la irrealidad de su mundo, sino la de legitimar la realidad de las visiones poéticas. O dicho de otro modo: esa insistencia es también un signo que proclama las posibilidades de enriquecimiento del mundo, cuando se suman a lo que entendemos y vivimos como factualidad los productos que la imaginación es capaz de imponer apenas cae abolido el prejuicio racionalista. Por eso lo que en Emar empieza como demarcación de fronteras de lo real y lo imaginario termina ofreciéndose como canje y fusión de esos espacios en la dinámica zona de las figuras suprarreales.

Creo que la intensidad de su apertura hacia virtualidades que devinieran incesantemente actos u objetos nuevos explica en parte la indiferencia de Juan Emar por lo que la Academia llamaría "labrarse un estilo". No se requiere gran esfuerzo para sorprender lo que desde esa perspectiva serían las "limitaciones de su escritura": deslizamientos verbales cercanos al mal gusto, cierto candor de primitivo, renuncia a la búsqueda de la eufonía como valor en sí mismo. También podría vincularse a esa apertura su rechazo al concepto tradicional de argumento, porque en seguida se advierte hasta qué punto asume el riesgo de adelgazar el hilo narrativo que desenvuelve (en *Miltín 1934* aun más que en las otras dos novelas) hasta el ocultamiento o la casi total desaparición, cada vez que su conflicto o el de otro de los personajes lo absorbe y lo desvía hacia la reflexión irónica, reiterativa o simplemente absurda. Y mientras llega la hora de una crítica que caracterice estas preferencias como posibilidades o rasgos funcionales y no sólo como defectos, lo imaginaré a menudo leyendo en actitud aprobatoria y con algún regocijo estos versos de Enrique Lihn:

"...ah, y el estilo que por cierto no es el hombre
sino la suma de sus incertidumbres"¹².

Se han mencionado sin impertinencia los nombres de Proust, Kafka y Michaux para delinear sus posibles influencias y relaciones. No son observaciones infundadas. Tampoco lo es afirmar la propiedad y originalidad con que hizo suyos lo tradicional y lo contemporáneo hasta ser para nosotros en más de un sentido —como insinúa Neruda— un antecesor secreto, todavía invisible.

11. Cf. también: Juan Emar: "Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925". *La Nación*, Santiago de Chile, 29 de abril de 1925. Incluido en *Vicente Huidobro y el creacinismo*. Edición de René de Costa. Madrid, Taurus, 1975. (*Persiles-77. Serie El Escritor y la Crítica*), pp. 77-81.

12. Enrique Lihn: "Mester de juglaría", en *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969. (*Colección Letras de América*, 18)

IV

He mencionado el carácter insólito de los acontecimientos en el mundo de Emar, y antes de terminar esta nota es necesario ofrecer una muestra textual brevemente enmarcada en su contexto.

La novela *Un año*, que asume la forma de un diario, refiere los sucesos del primer día de cada mes, en una relación memoriosa destinada a rescatar momentos significativos de Juan Emar o de los personajes cuyas aventuras comparte. El 1º de enero el narrador sale de su casa con un ejemplar de *La Divina Comedia* ilustrada por Doré. Decide contemplar la ciudad y los campos lejanos desde lo alto de una torre, y al subir la escalera ocurre esto:

“...a la altura del vigésimonono peldaño, di un trastabillón (¡qué linda palabra!) y *La Divina Comedia* se me soltó de bajo el brazo y rodó.

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 y 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 hombre por tierra, desnudo, de espaldas, los brazos abiertos [...] crucificado [...].

Dante y Virgilio miraban a aquel hombre [...]

Como se habrá advertido, se trata del episodio que se refiere a Caifás, condenado a sufrir eternamente las pisadas de los caminantes por haber aconsejado la muerte de Cristo. El narrador continúa:

Empezó a llover. Cayó el agua despiadadamente. *La Divina Comedia* se mojaba, se filtraba [...]. Bajé, llegué junto al libro, me agaché, estiré una mano y lo cogí [...]. Entonces tiré hacia mí. Y aquí, ¡atención!

[...] 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 sus tres clavos, resbalaba por sobre su página, mejor dicho dejaba 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”¹³.

El hecho imaginado por Dante e ilustrado por Doré —ficción ya doblada en el libro que Juan Emar lleva consigo— se prolonga en otra ficción (que es el relato de lo que le sucede al narrador), sugiriendo múltiples proyecciones y desplazamientos que significan la incertidumbre de toda realidad. He aquí otro hermoso e intranquilizador ejemplo del motivo que Oscar Hahn denomina “los mundos comunicantes”¹⁴.

13. *Un año*, pp. 7, 8, 9.

14. En un análisis de “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, que aparecerá en el Núm. 7 (1977) de la revista *Texto Crítico* del Centro de Investi-

La situación reseñada como acontecimiento insólito es la primera de una serie de doce en la novela *Un año*. Parecida estructura es la de *Ayer*: también se trata de un minucioso recuento de sucesos inhabituales presididos por una lógica del absurdo, pero en el transcurso de un solo día: el anterior al presente del relato. En ambas obras el procedimiento de la composición es similar: el tiempo fragmentado se proyecta como búsqueda de una unidad posible —un año, un día—, pero al final de uno u otro acecha la amenaza del recomienzo que define el proceso de la disolución del ser en la corriente de la temporalidad. La escritura rehace y recupera el tiempo perdido, y es así momentáneo acto salvador, cuyo grado más terrible de ironía registra la página final de *Ayer*: el narrador intenta reconstruir una y otra vez los hechos del día transcurrido y de pronto siente que su cuerpo se afloja y “se desparra por encima de las sábanas”. Su mujer conjura entonces este peligro dibujando el cuerpo de Juan Emar, que podrá *permanecer* enerrado por las líneas. La novela concluye de este modo:

“Es verdad. Ahora mi cuerpo, dibujado allí, está comprimido de todos lados; ahora ha vuelto a ser.
—En cuanto al día vivido, mujer mía [...], lo resumiremos y encuadraremos en tu dibujo de mi cuerpo. Las formas que tú has hecho, lo conservarán en el papel y fuera de mí. Así es que ahora, vamos a dormir.
—Sí —responde—, vamos a dormir”¹⁵.

V

En resumen: Creo que en las novelas y en los cuentos de Juan Emar se despliegan algunas auténticas dimensiones metafísicas destinadas a revelar —por las vías del absurdo y de lo irreal absoluto— la intuición de una conciencia del ser “disperso en la multiplicidad de lo real”¹⁶. Lo que su obra dice —desde lo fragmentario de la composición hasta el obstinado divagar de los personajes— es la urgencia de una recaptura de la unidad en la suma deseada y siempre inalcanzable de otras posibilidades de plenitud. Tales preocupaciones y la eficacia de su planteo narrativo (más allá de negligencias que afectarían sobre todo el equilibrio del discurso) exigen una dedicación crítica que estos apuntes quisieran estimular.

State University of New
York at Stony Brook

gaciones Lingüístico-Literarias de la Facultad de Humanidades de la Universidad Veracruzana, Xalapa, México.

15. *Ayer*, p. 113.

16. Otra vez mutatis mutandis: sospecho en Juan Emar parecido empeño al que ocupó la vida de Leopoldo Marechal: un acercamiento entre estos autores tal vez podría resultar fructuoso. Desde luego, ciertas reflexiones de Marechal en las “Claves de *Adán Buenosaires*” me parecen parcialmente aplicables a la obra de Emar. (Cf. L. Marechal: “Claves...”, en *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, pp. 121-141).