

Juan Emar: La escritura como patria. Entresijos de una poética dialógica

Juan Emar: Text as Homeland.
Clues of a Dialogic Poetics

Selena Millares

Universidad Autónoma de Madrid
selena.millares@uam.es

La escritura de Juan Emar está configurada como espacio intertextual donde el autor chileno dialoga con la poética de otros autores, y también con la voz del lector. Ya Neruda lo asoció con Kafka como artífice del absurdo en conocidas declaraciones, pero también puede rastrearse en sus prosas visionarias la herencia de Blake, Rimbaud y sobre todo de Lautréamont, presente en su recurrencia a la mutilación, el feísmo, el sadismo o la necrofilia, si bien desde parámetros menos violentos y con una poderosa presencia del humor, que comparte con otros visionarios de la vanguardia hispano-americana, como Macedonio Fernández o Felisberto Hernández.

Palabras clave: intertextualidad, Juan Emar, Lautréamont, prosas de vanguardia.

Emar's writing is an intertextual space where the Chilean author dialogues with the poetics of other writers, and also with the reader's voice. Neruda associated his poetics of absurd with Kafka in well known statements, but we can also find in his visionary proses the inheritance of Blake, Rimbaud and specially Lautréamont, in his recurrence of mutilation, ugliness, sadism and necrophilia, although in a less violent way, and with a powerful presence of humour, which is shared by other visionary writers of Hispano-American modernism, like Macedonio Fernández or Felisberto Hernández.

Keywords: intertextuality, Juan Emar, Lautréamont, modernist proses.

*...Ahora que los corrillos se gargarizan con Kafka aquí
tenéis
nuestro Kafka, dirigente de subterráneos, interesado
en el laberinto, continuador de un túnel inagotable
cavado en su propia existencia no por sencilla menos.
(Neruda 10)*

1. La red textual, un dédalo de fantasmagorías

Ya voces tan diversas y distantes como las de Mallarmé y Whitman, o las de Borges y Eliot –todos ellos patriarcas incuestionables de las letras contemporáneas– han insistido en derrumbar el fetiche romántico del individualismo y la originalidad, para recordar una realidad que, con acierto, han analizado Bakhtin, Kristeva y Bloom –entre otros–, en un debate fértil y vigente: todo texto es tejido de voces innumerables, y se define como polifonía, heteroglosia y alteridad. Más allá de fronteras y fechas, de nombres o escuelas, cada texto se construye como un laberinto, una trama de callejuelas por donde deambulan, sin orden ni aviso necesarios, rumores de distintos ámbitos, de épocas pasadas y venideras, fantasmagorías que interpretan un juego fecundo de apariciones y desapariciones, que se reconocen, dialogan o colisionan en sus intersecciones. El lector que transita ese dédalo lo construye y destruye a cada paso: siempre el mismo y diverso, es trampa de palabras que circulan eternamente, componiendo distintos caminos, proyectándose en nuevos juegos, en nuevas miradas. Estas consideraciones se hacen particularmente relevantes a la hora de abordar la producción emariana, por dos motivos: de un lado, su espíritu lúdico hace del dialogismo una de sus estrategias más comunes, que se proyecta en constantes guiños al lector; de otra parte, la imbricación de su escritura con la de otros autores ha de coadyuvar para su ubicación en la historia de las letras, y su definitiva inserción entre los nombres mayores de la literatura de su tiempo. Cuando, en el conocido prólogo citado en el epígrafe, Pablo Neruda avalaba la producción de Emar, insistía en el desarraigo, vital y textual, de este autor que la incomprensión de su tiempo relegó al silencio y condenó a un imposible olvido, y proponía “descubrir a nuestro aparente apátrida y otorgarle lo que no tuvo: la nacionalidad del amor” (Neruda 9). Dos décadas después, insiste aún en la misma idea Canseco-Jerez, al afirmar que “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” (1992 24). Ciertamente, la marginalidad y originalidad emariana, unidas a la incomprensión del receptor de su tiempo, han jugado en contra de la difusión de su obra. De ahí que pueda tener sentido considerar en estas líneas las genealogías de su palabra creadora, que lo vinculan con la irreverencia de los poetas *malditos* del simbolismo francés y también con sus inmediatos compañeros de viaje, que a pesar de la innegable distancia –geográfica y vital–, bebieron del mismo aire de época y participaron de análogas indagaciones y descubrimientos.

2. La estirpe de los *malditos*: con Lautréamont en el laberinto

Las raíces de la poética emariana hallan buena parte de su savia nutricia en lo que Octavio Paz ha llamado "el *otro* romanticismo europeo" (*Los hijos del limo* 101), encarnado especialmente en la poesía francesa de fines del XIX, y en el magisterio que William Blake ejerce sobre ella, particularmente en su reivindicación de la belleza del mal. Se trata de la estirpe de los *malditos*, que desde la provocación y la ironía afrontan el maleficio que asola al hombre desde la grave crisis espiritual determinada por la "muerte de Dios". La ironía, la fealdad, la irreverencia y el horror son algunas de las armas que esgrime el nuevo poeta, para conjurar la angustia que puebla su laberinto de soledad y que lo convierte, en términos del poeta mexicano, en "un Ícaro, un Satanás y un payaso" (*Id.* 74). La irreverencia religiosa y el escarnio de la moral vigente hacen que el poeta se declare del partido del Demonio (Blake 173), y en esa vindicación de satanismo y erotismo se sitúan algunos de los grandes referentes emarianos, como Baudelaire, para quien "la suprema voluptuosidad del amor reside en la certeza de hacer el mal" (*Mi corazón al desnudo* 14). La saga se extiende hasta la vanguardia, y en 1930 clama aún Breton: "Que el diablo ampare [...] la ideología surrealista" (*Manifiestos del surrealismo* 177). Los "Proverbios del infierno" del poeta británico son una de las piedras de toque de estas actitudes; sus postulados no podían dejar indiferentes a sus sucesores: "Quien desea y no actúa engendra plaga [...] Las prisiones se construyen con piedras de Ley; los lupanares con ladrillos de Religión [...] La desnudez de la mujer es obra de Dios [...] Los tigres de la ira son más razonables que los caballos de la instrucción. Del agua estancada espera veneno [...] Mejor matar a un niño en su cuna que alimentar deseos que no se llevan a la práctica" (*Poesía completa* 175-179). La imaginación desatada convoca, desde esa invitación a la transgresión y el sacrilegio, actitudes que exploran lo plutónico, lo desconocido y lo prohibido. Una de las más inquietantes es la de la crueldad, interpretada como un modo radical de rebelión, y que halla en el francouruguayo Isidore Ducasse a su figura más representativa; de su posterior proyección hablarán, mucho después, los postulados de Antonin Artaud, quien explica esa recurrencia en los siguientes términos: "Una acción violenta y concentrada es una especie de lirismo: excita imágenes sobrenaturales, una corriente sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta, y en la cabeza del espectador" (*El teatro y su doble* 91). Los célebres *Cantos de Maldoror* fueron calificados por Rubén Darío como "el aullido de un ser sublime martirizado por Satanás" (*Los raros* 195), y Neruda justifica a su autor porque "fabricó lobos para defender la luz, acumuló agonía para salvar la vida" (*Obras completas* 955). La mutilación, el feísmo, el sadismo o la necrofilia serán algunos de los motivos que articulen una obra con la que tantos guiños establecerá Emar en sus textos, si bien desde parámetros menos violentos.

La consagración del mal en Lautréamont recurre al horror y a lo grotesco incesantemente, en planteamientos que a ningún lector pueden dejar indiferente; sus asertos son tajantes: "yo hago servir mi genio para representar las delicias de la crueldad" (15). El vampirismo y las alimañas del mal adquieren un protagonismo que se explica como objetivación de la repugnancia y la barbarie: un ángel metamorfoseado en cangrejo intenta salvar al protagonista

—ángel caído— el cual lo destroza; en una tumba un gusano le presenta a una prostituta; los piojos representan una nueva deidad: “cuando se trata del piojo, al conjuro de ese nombre sagrado, todos los pueblos sin excepción inclinan las cadenas de su esclavitud, arrodillándose juntos en el atrio augusto ante el pedestal del ídolo informe y sanguinario” (79). Un bestiario maligno se confabula para representar la náusea: “Soy sucio. Los piojos me roen. Los cerdos vomitan al mirarme. Las costras y las escaras de la lepra han convertido en escamosa mi piel cubierta de pus amarillento” (157). La irrupción de lo fantástico establece igualmente un paradigma para las propuestas de Emar, así como las visiones de cielo e infierno, si bien en el chileno se apartan de los extremos de su antecedente. Maldoror afirma que ha visto al Creador “acu- ciando su crueldad inútil, provocar incendios en los que perecían ancianos y niños” (59), y lo presenta como un nuevo Saturno que devora a sus criaturas: “levanté mis párpados azorados más arriba, aún más arriba, hasta que percibí un trono formado de excrementos humanos y de oro, desde el cual ejercía el poder con orgullo idiota, el cuerpo envuelto en un sudario hecho con sábanas sin lavar de hospital, aquel que se denominaba a sí mismo el Creador” (75).

La devoción emariana por la rebeldía y la insolencia provocadora de Ducasse se ha de proyectar en numerosos homenajes, y en ese diario heterodoxo constituido por *Un año* le dedica uno de sus doce apartados, correspondiente al 1 de mayo, donde narra cómo al entrar en su biblioteca se reencuentra con los *Cantos de Maldoror*, y también con “esos bichitos bibliófilos” que, sigilosa y siniestramente, “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 incitara, las sacara de su mutismo y las hiciera rehalar a mis oídos” (Emar, *Un año* 34)¹. De la irreverencia religiosa y el anticlericalismo de Emar dan buena cuenta los pasajes que abren su *Ayer*, corrosivos hacia las instituciones eclesiásticas, con una parábola de los sinsentidos de una moral caduca pero poderosa, cuyas reminiscencias inquisitoriales son escarnecidas, a partir de estrategias carnavalescas que buscan desenmascarar y delatar. El protagonista, Rudecindo Malleco, es condenado a causa de sus pensamientos “pecaminosos” a que se le seccione la zona de su delito: el cerebro. El narrador testigo esperpentiza las figuras de unos frailes que encarnan un modo de barbarie; humor negro y absurdo se entrelazan en un final inesperado, donde se representa al individuo alienado, robadas sus libertades, bestializado en un matadero, como un insecto privado de pronto de sus alas por los caprichos de cualquier mente perversa. Mucho más intensa es la presencia del sustrato ducassiano en *Miltín*, donde se continúa la irreverencia hacia los poderes eclesiásticos (“los curas tienen la desgracia de engendrar hipocresía en nombre del bien”, 86), y también los bestiarios de la repulsión y los emblemas escatológicos: el menú de

¹ De raigambre ducassiana es igualmente el siguiente pasaje de *Miltín*: “La lluvia se des- plomaba fuera del matorral, fría, fina y aceitosa y en el sexo una arañita tejía su aceite y su veneno. Yo dormía al costado de la lluvia, dormía fragancias de matorral y soñaba que muchas lágrimas sin color se enredaban en el aceite de la tela mientras la arañita tejía y tejía con la lluvia fina y fría y con mi cuerpo en su veneno. Me agazapé entonces bajo la carótida derecha y esperé, o que la lluvia cesara o que el sexo, maduro, se desprendiera y al caer salpicara de lodo las hojas húmedas del matorral. La arañita sigilosa aprovechó todo eso para picar. Y picó. En la carótida, se entiende. No es justamente así. Digamos mejor: llueve la arañita envolviéndola aceitosa el alma tan grande mía. ¿Será así?” (12).

Illaquipel se compone de "sopa de lagartijas, pechugas de cucarachas trufadas, flan de escupos" (96), y en su viaje estelar, delirante y visionario, en la avioneta de Angol, el protagonista ve a los hombres "viviendo como piojos inconscientes, piojos en un día lejano conscientes acaso como aves del cielo, mas que de tanto roer y rasguñar, rasguñar y roer los pies de las montañas, olvidaron, identificados con su labor de garrapatas, la cara de allá arriba, su mirada" (159). Se constata así que la *animalia* emariana interpreta, como la de Ducasse, caricaturas grotescas, que se continúan en los pasajes sobre el supuesto origen del hombre, bajo especie de mosquitos (bastante miopes). El humorismo absurdo, chispeante e iconoclasta desemboca en las visiones delirantes de Dios, aquejado de jaquecas y con una pesadilla recurrente: "sueña que una cucarachita se le sube a la cabeza y una vez arriba canta *God save the King*" (194), en tanto continúa el elogio del satanismo, desde un tono más atemperado, que tiende a sustituir el humor negro por otro más travieso (aunque no faltarán las muestras más sombrías):

Bien. Tanta bondad, ¿no es lo más aburrido que existe en el mundo? ¿No creen ustedes, señores, que únicamente con la colaboración del Dios bondadoso la vida sería un bostezo de nunca terminar? André Gide, en su libro *Dostoiewsky*, dice: "No hay obra de arte sin colaboración del demonio". ¿No se podría amplificar esto hasta decir que no hay obra humana positiva sin colaboración del demonio? Y agrega Gide, en el mismo libro: "Es con los buenos sentimientos que se hace la mala literatura" (*Miltín* 138).

También renuncia Emar al halago de las formas bellas en *Diez*, donde retornan los bestiarios fantásticos y el horror grotesco y descarnado, para exorcizar las fuerzas oscuras que atenazan a la condición humana, que la sumergen en un laberinto asfixiante. En "El pájaro verde", el título parece evocar los cuentos de hadas tradicionales, y no puede dejar de recordar al homónimo de Juan Valera, historia de amores orientales, magia, metamorfosis y anagnórisis. Allí el pájaro verde que ataca a la princesa una y otra vez para robarle objetos (fetiches) acabará desvelando su esperable condición de príncipe encantado; Emar, por su parte, altera las expectativas del lector con su habitual vuelta de tuerca, y ese pájaro embalsamado y aparentemente inofensivo habrá de resucitar de pronto para atacar a un personaje y llevarlo a la muerte, en un minucioso y cruento proceso de mutilación, de nuevo con ecos ducassianos. Estos, además, se entrelazan a menudo con los de las *flores del mal* de Baudelaire: en "Maldito gato", el sujeto neurótico, obsesionado por racionalizar una realidad enemiga, se dedica a analizar los aromas del campo, y entre esos perfumes hallará el olor diabólico del quilehue, de "cierta semejanza con el sabor de la eyaculación sexual" (*Diez* 33). Las injurias a la belleza y el satanismo de Rimbaud –también del partido del infierno–,² así como su invocación de la videncia y de la disolución del Yo³, lo sitúan entre

² "[...] querido Satanás, te conjuro [...] tú que amas en el escritor la falta de facultades descriptivas o instructivas, arranca estas pocas páginas de mi carnet de condenado" (Rimbaud, *Una temporada en el infierno* 48).

³ "Quiero ser poeta, y trabajo para volverme vidente: se trata de llegar a lo desconocido a través del desbarajuste de todos los sentidos. Los sufrimientos son enormes pero hay que

los demiurgos tutelares de Emar, y como una fantasmagoría vuelven al laberinto textual emariano todas esas actitudes reformuladas. En *El unicornio*, el protagonista viaja a África en una nueva estación en el infierno que incluye la visión del mítico Caleuche, "tripulado por tres brujos muertos de pie" (86). A su regreso, un accidente lo lleva a la tumba, y su yo se bifurca ("ante mi cuerpo muerto y sanguinolento, retrocedí con paso cauteloso", 89). El cadáver de Camila pasa a ser el objeto de sus fantasías necrófilas, hasta que, importunado por visitantes del cementerio, decide retirarse a su fosa, bajo las cucarachas y las hormigas. En el terreno de lo morboso, iconoclasta, perverso y visionario se sitúa igualmente la sección "Tres mujeres", una vez más en los parámetros de lo fantástico. "Papusa" nos habla de un ópalo ("rodando, ha venido desde Belcebú hasta mí", 109) que convoca visiones trascendentes –casi una profecía del *Aleph* borgeano– y presenta la historia de una mujer prisionera en la corte del Zar Palemón. Un espectro explica la clave de las visiones: "Los 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. Así hasta hoy; así, ya, siempre. Simbiosis casi eterna que el hombre se niega a reconocer" (105). En ese dualismo siniestro se instala también la historia de *Chuchezuma*, donde el "lobo-garú" se asimila a Satán y al vampirismo, y la protagonista se duplica de manera siniestra, proyectada en un lienzo. "Pibesa", por su parte, reincide en esa disgregación de la personalidad en fantasmagorías inquietantes: "Pibesa, bifurcándose, se desdobló en dos. [...] Entonces la poseí. Al sentirlo, volteó hacia atrás la cabeza y nos besamos, mientras la otra, lenta, muy lenta, bajaba siempre, tarareando ella ahora la canción que ésta había dejado en suspenso a causa del primer dolor y del goce que empezaba a inundarla" (132).

3. Prosas de vanguardia: la red arácnida

Como una sutil tela de araña, la red textual de la vanguardia se teje en torno a ese eje de gravitación que supone la revolución poética finisecular, sobre la que va trazando sus círculos más o menos concéntricos. Es bien sabido que Juan Emar participó de la efervescencia artística del París de los años veinte, estrechamente ligado además a otro chileno universal, Vicente Huidobro⁴. Sin embargo, su fortuna fue otra: la publicación de sus libros, en los años treinta, fue recibida mayoritariamente con silencio, desdén o rechazo, ya por sus críticas irreverentes a las instituciones más consagradas, ya por el extrañamiento de sus estrategias estéticas, comunes en el plano poético de su tiempo, pero no en el narrativo, donde imperaban aún las servidumbres del realismo criollista. En cualquiera de los casos, no muy distinta fue la suerte de otros prosistas de la renovación, que compartieron ese aire de

resistir, hay que haber nacido poeta, y me he reconocido poeta. No es totalmente culpa mía. Es una falsedad decir: pienso. Habría que decir: Me piensan [...] Yo es otro" (carta de Rimbaud, de 1871, cit. por Durozoi y Lecherbonier 22).

⁴ "La casa de Huidobro (Rue Victor Massé), y la casa de Pilo Yáñez (Boulevard Raspail) son espacios sociales que se emparentan con lo que antaño se denominaba 'salones literarios', lugares generosamente calefaccionados donde literatura y arte se reconcilian con el confort y la buena mesa. Los chilenos han tejido estrechos lazos de amistad con Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau, Juan Gris, Pablo Picasso, Hans Arp, Jacques Lipschitz, Tristan Tzara y André Breton" (Canseco-Jerez 2001 58-59).

época, y con los que ya en alguna ocasión se ha vinculado la singularidad de Emar, en especial Felisberto Hernández y Macedonio Fernández: tres autores cuya modernidad y vigencia justifica la atención que han merecido en las últimas décadas, cuando la perspectiva del tiempo los sitúa como voces imprescindibles en la historia de las letras hispanoamericanas.

Por otra parte, no dejan de ser curiosas las confluencias existentes entre ellos, a pesar de que sus itinerarios vitales y creadores fluyeron por derroteros tan marginales como distantes. En los tres casos encontramos una fértil indagación en las posibilidades metaliterarias del texto desde la heterodoxia y la disidencia, el juego y la *mise en abîme*, la desautomatización y el derrumbre del pacto mimético. Ya Roberto Merino, en las palabras liminares a *Un año*, comenta: "Borges ha dicho de Macedonio Fernández que escribía más que nada para pensar, por eso no tenía un interés muy notorio por las publicaciones de sus textos [...] Sobre Juan Emar –que en el espíritu y en la letra se asemeja a Macedonio– se podría hacer una consideración parecida [...] se plantea ante sus lectores como el contemplador de un proceso hartamente obsesivo: el de la misma escritura" (*Un año* 9-10). Ciertamente, no es difícil hallar afinidades numerosas entre ambas textualidades, ya en las indagaciones sobre la "metafísica de lo concreto" preconizada por Louis Aragon, ya en un experimentalismo que lleva al lector cómplice a ver la obra como proceso y desde dentro. En *Museo de la Novela de la Eterna* se nos advierte: "Éste será un libro de eminente frangollo, es decir de la máxima descortesía en que puede incurrirse con un lector, salvo otra descortesía mayor aún, tan usada: la del libro vacío y perfecto" (Fernández 140). En los pasajes emarianos hallamos la misma proyección del proceso de la escritura una y otra vez: "aquí, ruego al lector seguirme con atención. Aconteció lo siguiente. Pero antes debo explicar lo que habría acontecido si no hubiese acontecido lo que aconteció" (*Ayer* 35). Particularmente patente se hace la actitud en *Miltín*, inclasificable sucesión de ensayos de creación que, al igual que el *Tristram Shandy* de Sterne⁵, se construye como relato especular, o como "retrato del artista" (Lizama 954). El autor –*homo ludens*– comienza una y otra vez la historia de Martín Quilpué, se distrae y vuelve a intentarlo desde otros ángulos, en un círculo vicioso que nunca lleva a ninguna parte, y que será al fin roto por otro personaje, Rubén de Loa, quien lo increpa con furia, de algún modo interpretando los desconciertos del probable lector: "¡Al cuerno con tu hombre Martín Quilpué! Ya lo has hecho pasar por entre espigas, leche, pájaros, miel, bestias, semen, pan, sudor, flores y sangre... ¿Qué más deseas? ¿O no vas a dejar nada sin que lo atravesase ese hombre majadero?" (*Miltín* 234). Intenta igualmente comenzar otros proyectos de escritura, y le ocurre lo mismo, hasta que se le termina el tiempo; se cumplen los plazos establecidos y la novela acaba antes de empezar: "Así me hallaba el buen año al llegar: solo, triste, mudo, sin haber vuelto a ver al hombre Martín Quilpué, sin haber escrito el *Cuento de Medianoche* y, lo que es peor, ¡oh, Dios mío!, sin haberle encontrado un rol a Fredegunda" (*Id.* 241).

⁵ El autor irlandés bromeaba igualmente con su lector cómplice: "me siento no poco orgulloso de que hasta ahora el lector no haya conseguido adivinar nada de lo que le proponía. Y con esto, caballero, me siento tan contento que si pensara que fuerais capaz de formaros un juicio o una probable conjetura de lo que va a venir en la página siguiente, rompería este libro en mil pedazos" (Sterne 79).

Pero tal vez más intenso sea el caso de las afinidades literarias entre Juan Emar y Felisberto Hernández –ambos a menudo relacionados con Proust y Kafka–, que se ramifica por vertientes muy diversas, entre las que no falta la mencionada vocación metaliteraria, que invita al lector a la trastienda del texto. Desde luego, abundan también en el uruguayo los ejemplos de la literarización del proceso creador, análogos a los anotados: en *Fulano de tal* presenta un “Prólogo de un libro que nunca pude empezar” (I 15); en *Filosofía de gángster* pide al lector: “que interrumpas la lectura de este libro el mayor número posible de veces: tal vez, casi seguro, lo que tú pienses en esos intervalos, sea lo mejor de este libro” (I 98); en *El taxi* insiste en la misma línea: “Estimado colega: sí, sí, me refiero a ti, lector, que te miro por los ojos, agujeros, cuerpos y desde los ángulos de estas letras [...] He tomado una metáfora de alquiler y me dirijo a ‘la oficina’” (I 98-99). Cabe recordar igualmente el *Diario del sinvergüenza*: “Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama “el sinvergüenza”, no es de él; que su cabeza, a quien llama “ella”, lleva, además, una vida aparte” (III 245). A esa actitud compartida se han de sumar otras muchas, como la común recurrencia a los mecanismos de lo fantástico, el divertimento que se desplaza de la travesura infantil al humor negro, o la desrealización, la disgregación del individuo, las metamorfosis inquietantes o la consagración del absurdo. Ciertamente las confluencias de ambas poéticas merecerían una extensión mayor que la que permiten estas páginas, pero basten algunas muestras para documentarlas.

Uno de los recursos preferentes que ambos autores usan para irrumpir en lo irreal es la ruptura de fronteras entre entidades abstractas y concretas. En las páginas emarianas encontramos pasajes como los que siguen: “no dejaba de tener su cierta gracia eso de ver un profundo conocimiento convertido en tres mosquitas y que una de ellas, es decir un tercio de él, estuviese en la sala de baño lavándose las manos” (*Ayer* 8); “De la cabeza, cuando marcha, le caen números al suelo” (*Miltín* 9); “Yo iba totalmente distraído, tan distraído que, al quedar cabeza abajo, una idea se me cayó” (*Miltín* 152). El paralelismo de Hernández es patente: “allí mismo empezaron a levantarse esqueletos de pensamientos –no sé qué gusanos les habrían comido la ternura” (II 44); “mi cabeza era como un salón donde los pensamientos hacían gimnasia [...] cuando ella vino todos los pensamientos saltaron por las ventanas” (II 164); “Yo creo que en todo el cuerpo habitan pensamientos, aunque no todos vayan a la cabeza y se vistan de palabras. Yo sé que por el cuerpo andan pensamientos descalzos” (III 33).

Otro ejemplo interesante de afinidades y confluencias puede hallarse entre *Un año* de Emar y el cuento “Muebles ‘El Canario’”, de Hernández. El humor absurdo, aliado con lo prodigioso y lo fantástico, puede constatar en pasajes narrativos a los que el azar otorga sorprendente simetría. En el primer caso, el capítulo de ese “diario” dedicado a noviembre nos presenta a un sujeto que ha de operarse “de la oreja y del teléfono”, porque tras conversar con su novia, la risa despiadada de ella queda instalada en el interior de su oreja, e igualmente el auricular queda ahí pegado (“Camila ríe, Camila ríe, Camila tintinea y clava hielos y alfileres sobre mi corazón lacerado”, 101). Sin embargo, tras la intervención quirúrgica “toda voluptuosidad en

el dolor ha desaparecido. Ahora todo retumba con estrépito. Y para saber a qué atenerme en este que se me antoja un caos infernal, no me queda más que volver a marcar el número 52061 y esperar” (103). En el cuento hernandiano, al protagonista le inyectan, durante un viaje en tranvía, algo que le producirá inquietantes efectos: en su cabeza comienza a sonar una transmisión de radio que no hay modo de detener, y que lo impulsa de nuevo a salir a la calle, desesperadamente en búsqueda de un antídoto contra el maleficio. No obstante, también hay divergencias entre ambas poéticas y, tal vez, entre ellas, cabe destacar el contraste entre el individualismo del uruguayo y la crítica incisiva y constante que se formula en los textos del chileno hacia la sociedad de su época, cuya dureza ésta no quiso perdonar, y que tiene como bestias negras a la burguesía, el clero y todo lo que huelga a intolerancia y represión; como el Chaplin de *Tiempos Modernos*, Emar presenta al sujeto escindido, alterado, sin eje de equilibrio ni centro frente a una cotidianidad enajenadora y alienante que lo atormenta o lo anula, y sus imprecaciones se hacen feroces.

Interminablemente podría continuar el tránsito por la red textual emariana, su laberinto de prodigios. El diálogo fecundo que interpreta se proyecta hacia las voces pasadas y las venideras, que recorren juntas los dédalos del tiempo y sus incertidumbres. Las palabras transitan esos circuitos siempre distintas –como en el río de Heráclito tantas veces invocado por Borges–, para hablar de la asfixia del sujeto atrapado en su delirio y su soledad, y también de ese laberinto otro, el del consuelo hallado en la madeja literaria –tiempo y palabra–, donde no hay necesaria respuesta a perplejidades, dudas o conjeturas, pero siempre queda la invitación al viaje y al descubrimiento.

Bibliografía

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: EDHASA, 1978.
- Baudelaire, Charles. *Mi corazón al desnudo*. Madrid: Felmar, 1975.
- Blake, William. *Poesía completa*. Vol. 2. Barcelona: Ediciones 29, 1985.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Canseco-Jerez, Alejandro. “Juan Emar arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción”. *Revista Chilena de Literatura* 39 (1992): 23-36.
- _____. *La vanguardia chilena: Santiago-París*. París: ACJB Editions, 2001.
- Darío, Rubén. *Los raros*. Madrid: Biblioteca Rubén Darío, 1929.
- Durozoi, G. y B. Lecherbonnier. *El surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Emar, Juan. *Militín 1934*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1935.
- _____. *Diez. Cuatro animales, tres mujeres, dos sitios, un vicio*. Santiago: Universitaria, 1971.
- _____. *Ayer*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1985.
- _____. *Un año*. Santiago de Chile: Sudamericana, 1996.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Hernández, Felisberto. *Obras completas*, 3 vols. México: Siglo XXI, 1983.
- Lautréamont. *Los cantos de Maldoror y otros textos*. Barcelona: Barral, 1970.

- Lizama, Patricio. "Jean Emar / Juan Emar: la vanguardia en Chile". *Revista Iberoamericana* 60, 168-169. (1994): 945-959.
- Neruda, Pablo. "J.E", en Emar (1971): 9-10.
- _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*. Madrid: Visor, 1979.
- Sterne, Laurence. *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*. Barcelona: Planeta, 1976.
- Varela, Juan. *El pájaro verde*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973.