

UNA POÉTICA DEL ABSURDO VISIONARIO:
JUAN EMAR

A POETICS OF THE VISIONARY ABSURD: JUAN EMAR

Selena Millares
Universidad Autónoma de Madrid
selena.millares@van.es

RESUMEN

La escritura visionaria de Juan Emar gravita en torno a la irracionalidad y el prodigio, base de su poética del absurdo. Sus protagonistas son personajes neuróticos y grotescos que parodian la mecanización de la cotidianidad urbana, en atmósferas desrealizadas, con una poderosa presencia de la crueldad, el onirismo y lo fantástico, así como un humorismo visionario y delirante, que busca conjurar el signo trágico que atenaza al ser humano. Su escritura es emblema de la prosa hispanoamericana de vanguardia, y adelantada de las poéticas venideras del siglo.

PALABRAS CLAVE: Prosas de vanguardia, poética del absurdo, escritura visionaria, literatura fantástica.

ABSTRACT

Juan Emar's visionary writing speaks of irrationality and prodigy, which are the basis of his poetics of the absurd. His protagonists are neurotic and grotesque characters who parody mechanization in ordinary urban life, with unreal atmospheres, and a powerful presence of cruelty, onirism and fantasy, and also a visionary and delirious sense of humour, which attempts to exorcise the tragic condition menacing human beings. Emar's writing is a model of Hispanic-American modernist prose, and it foretells the poetics trends of its century.

KEY WORDS: Modernist prose, poetics of the absurd, visionary writing, fantasy and literature.

Recibido: 07/06/2009 Aceptado: 15/10/2009

La marginalidad lúdica e irreverente, provocadora y errática, de la escritura inclasificable de Juan Emar, gravita esencialmente en torno a la alteración sistemática de los hilos de la racionalidad, y hace del prodigio –ya en su vertiente mágica, ya fantástica– el mecanismo fundamental de su poética del absurdo. Bestiarios inquietantes, metamorfosis inesperadas y una constante distorsión del mundo exterior exploran los enigmas y entresijos del acontecer humano, y delatan la insuficiencia de la razón lógica para dar fe de ellos. Si bien es verdad que la incompreensión de su tiempo cubrió el genio emariano con una cortina de humo, no es menos cierto que el espacio que conquistó en la historia de la literatura es inalienable, aunque sus contemporáneos, como ocurre con los adelantados y visionarios, no lo quisieran ver. Así lo confirmó uno de sus grandes valedores, Pablo Neruda, cuando comentaba, en términos que ya se han hecho referencia obligatoria: “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” (Emar, 1971, 10).

Esa poética de desórdenes, fragmentarismo y burla constante del Logos es de una innegable modernidad, y el tiempo la ha ido situando en su espacio justo, en una genealogía de raíces antiguas, que se remonta a los orígenes de nuestra época de derrumbes –en términos nerudianos–, y que puede reconocerse, simplemente, como la estirpe de los *malditos*, con precedentes tan ilustres como Blake, Baudelaire, Lautréamont o Rimbaud, integrantes de un postromanticismo que reacciona con uñas y dientes frente a una época de grave crisis espiritual, retratada por Octavio Paz en términos precisos:

La muerte de Dios abre las puertas de la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen. Ambas actitudes aparecen en todos los románticos: su predilección por lo grotesco, lo horrible, lo extraño, lo sublime irregular, la estética de los contrastes, la alianza entre risa y llanto, prosa y poesía, incredulidad y fideísmo, los cambios súbitos, las cabriolas, todo, en fin, lo que convierte a cada poeta romántico en un Ícaro, un Satanás y un payaso, no es sino respuesta al absurdo: angustia e ironía (74).

El humor, el juego, la irreverencia, el escarnio y el escándalo quedan legitimados para cuestionar o dinamitar ese mundo represivo, como mucho después algunos de sus descendientes lo certificaron, ya más cerca de Emar, en el espacio de las vanguardias. En ellas, y en la misma estirpe *maldita*, puede recordarse a Breton y sus manifiestos, donde se clama con ira que “todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de familia, patria y religión” y se invoca la protección benefactora del demonio (168, 177). Ese aire de época lo vivió naturalmente Emar, junto con su

gran amigo Vicente Huidobro –como lo consigna José Donoso en sus *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (50 y ss)– en un París que los protegía de la atmósfera provinciana y enrarecida de su Chile natal, tan inhóspito para su talento vertiginoso y su iconoclastia que hoy, sin embargo, se ven con otra luz. La perspectiva del tiempo ahuyenta aquella cortina de silencio y sitúa a Emar, sin duda, en un lugar de honor de la producción literaria de su tiempo, nudo imprescindible en la red textual de esos poetas que quisieron exorcizar sus fantasmas, convirtiéndolos en materia literaria que obliga al lector a salir de la modorra del buen burgués y convertirse en cómplice crítico que lo acompaña en sus travesías.

Éstas, numerosas e incesantes, configuran un modo de “épica” del absurdo, donde un mismo personaje –un sujeto mecánico, neurótico y grotesco– se salta las fronteras de la realidad y la ficción, en una invitación permanente al viaje de conocimiento y al diálogo fecundo. Sus estrategias dilectas son siempre las de la desrealización, con vertientes axiales como el absurdo, la crueldad, el onirismo y lo fantástico, o un humor lúdico y crítico que puede ir de lo herético a la más divertida de las travesuras, en medio de un extraordinario derroche de imaginación. Con todas esas armas se las compone para atrapar al lector desde el comienzo e imantarlo con un portentoso arte de la intriga, basado en una ley estricta: no ceder nunca a la inercia, y sumergirlo en un permanente proceso de extrañamiento e inesperadas vueltas de tuerca. La palabra fluye desnuda, veloz y casi líquida, con un ritmo frenético y una plasticidad que dice mucho de la vocación pictórica de su autor, y también de cierta filiación cinematográfica que se adivina, todo bañado por un humorismo visionario y delirante.

Esa desrealización constante busca ser exorcismo y liberación, que al transcribir una realidad absurda en sus mismos términos la conjura, y que se extiende desde las actitudes de tipo *naïf* hasta las más sombrías, que rozan los estados patológicos de la locura y sus horrores. Ese absurdo, que lo invade todo, tiene incontables manifestaciones, y entre ellas destacan las sintomáticas acciones reiterativas del sujeto mecanizado, autómatas grotescos y alienados, Sísifo que repite inútilmente su tarea en el laberinto que le teje su destino. Es el caso del personaje Martín Quilpué, cuya historia, al modo de la del *Tristram Shandy* de Sterne, Emar comienza incesantemente para caer en cualquier distracción que frustra el intento, y volver al principio. Como el autor irlandés que lo antecede, Emar actúa desde el regocijo y la travesura que disuelven esa claustrofobia. Sterne confirmaba su actitud lúdica de un modo explícito: “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” (79). Por su parte, Emar –autoficcionalizado como protagonista

impenitente de sus textos— se mantiene en la misma estela en *Miltin*¹: ahí, desde el tejado, observa una y otra vez alejarse a su personaje sin destino cierto, para luego volver a empezar, 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?” (1935, 234). Las repeticiones también son significativas en la novela *Ayer*, que culmina en un *flash-back* casi cinematográfico donde se reitera, a cámara rápida, el itinerario que vertebra la novela; al terminar recomienza una y otra vez, en una inercia desesperante, enloquecedora parodia de la mecanización de la cotidianidad del hombre, como en la máquina diabólica de Morel que ideara Bioy Casares: vuelve cada sensación de insuficiencia y fracaso, cada angustia ante cada problema irresuelto; detrás de todos esos movimientos, la muerte acecha, agazapada. Buenos ejemplos también son los frecuentes momentos en que el protagonista ocupa su imaginación y tiempo en perseguir a desconocidos, como en el cuento “El Hotel MacQuice”, en un ritual desesperante del sujeto atrapado en su delirio y su soledad:

Lo que tres veces repetido resultaba magnífico —al menos para mi gusto—, repetido así, diez, quince y veinte veces, resultaba de un absurdo intolerable.

Bien. Por eso los hombres no repiten, no prolongan nada, más allá de ciertos límites hartos restringidos. Lo más sólido que tengan, prolongado se les vuelve absurdo. No lo hacen, no. Así es que aquí tampoco lo hacen, tampoco lo han podido hacer [...] El hombre ha tomado asiento por la quincuagésima quinta vez (1971, 150).

Ese absurdo lúdico puede hacerse también metafísico —o patafísico, en la estela de Alfred Jarry—, como en las obsesiones de Gilberto Moya, quien ve al destino encarnado en un inmenso péndulo, que como una fuerza irracional nos domina y

¹ Naturalmente, no puede dejar de recordarse aquí a Macedonio Fernández, que incide en estrategias afines, sobre las que comenta Daniel Mesa Gancedo: “En ese vivero de ‘novelas futuras’ que es el *Museo de la Novela de la Eterna*, la reflexión sobre la entidad del personaje literario constituye una de las más poderosas líneas de sentido. Macedonio apura una perplejidad: la de Don Quijote reconociéndose como personaje de ficción, dentro de la ficción misma. Otros habían ya reparado en ello (Laurence Sterne, Miguel de Unamuno, Pirandello), pero la propuesta del autor argentino queda como programa para la escritura que habría de sucederle” (Mesa Gancedo 158).

doblega, nos priva de libertad y nos vuelve significativamente incoloros: clasificados y etiquetados juguetes sin albedrío². Pero probablemente no haya un ejemplo mejor que esos hilos del destino que, en el cuento “El perro amaestrado”, parecen prefigurar las cortazarianas “babas del diablo”:

Pero resumamos, al menos en lo que a mí atañe:
 Érame el total de estas andanzas una sensación ahogante de destino.
 Porque sentía su realidad, su vivencia, como un monstruo que, aunque invisible, se posaba –pesado, hosco, mudo– sobre la ciudad.
 Era un monstruo hecho de hilos.
 Estos hilos iban tejiéndose por todas las calles.
 Cada transeúnte iba dejando tras sí un hilo a veces como el humor plateado de la babosa, a veces como el bramante fino de la araña que se desprende.
 Estos hilos les eran visibles como experiencia, como recuerdos. Yo los veía casi con los ojos. Éranme visibles en la zona límite entre la vista interior y la exterior.

A menudo los vi –fuera, puros– a lo largo de las calles negras, temblando.
 En cada extremo de cada uno, un hombre caminaba (1971, 76).

El absurdo prodigioso de Emar puede también hacerse infantil y risueño, como en el zoológico que, en *Ayer*, nos presenta a los animales en un ballet digno de una proyección de dibujos animados. Claro que después nos sorprende con la inevitable vuelta de tuerca: esas bestias se mueven según secretos resortes mecánicos –en una imagen de la alienación cotidiana–, y el aparente divertimento del zoo se convierte en algo siniestro, jaula o prisión de los visitantes. El momento climático está en la escena en que una leona ataca a un avestruz y, contra todo pronóstico, éste se la traga. La sonrisa inevitable que en el lector provoca este suceso no tarda en congelarse cuando la víctima es expulsada, desollada y vibrante de sangre y horror. Pero el ejemplo más destacado de esa vertiente del absurdo es, sin duda, el episodio de los perenquenques, seres imaginarios que podrían perfectamente haber sido antepasados de los cronopios de Cortázar, o herederos de los mundos inventados por Lewis Carroll. La imaginación delirante de Emar se burla del racionalismo en este hilarante episodio de *Miltín*, de

² Emar logra conjurar estos peligros desde la literatura y su catarsis, por la vía del humor: “Ese es más o menos el personaje. Ese el hombre que me hiciera vomitar tantas páginas de literatura al no permitirme la sociedad estrangularlo como a un pollo. Este el Gilberto Moya que ahora me va a tener sometido al régimen del péndulo” (1935, 73).

un delicioso humorismo infantil, donde esas criaturas parecen querer representar al artista³. Su perfil es muy decididor:

Voy a contarles las dos bromas preferidas del animalito y ustedes juzgarán. Apenas un perenquenque divisa algún señor acomodado y de vientre prominente, ¡zas! que salta sobre él y de una dentellada le tritura la maciza cadena de oro del reloj. No se crean ustedes que esto lo hace por amor al oro. No hay tal ni nunca lo ha habido. El oro, desvelo nuestro, es para el bicho totalmente indiferente. Lo hace por... por broma, por chanza, como quien dice por reír. Esto por un lado. Por otro: apenas un perenquenque divisa algún campesino de ojotas y tostado por el sol, ¡zas! otra vez, ¡zas! salta sobre él y de una dentellada le parte su corvo en dos (1935, 115).

En otras ocasiones, el absurdo se desenvuelve por los territorios del humor negro, un gesto que los surrealistas defendieran por su poder liberador⁴, y que desarrollaría después con maestría el cubano Virgilio Piñera en sus *Cuentos fríos*. Domina, por ejemplo, la historia del joven que en *Miltín*, víctima de un desengaño amoroso, se intenta quitar la vida insistentemente, sin conseguirlo a causa de la buena salud que le confieren los poderes benéficos de la miel de Illaquipel⁵. A veces, simplemente, se

³ “El perenquenque no es tenebroso ni lujurioso ni espantoso ni cavernoso ni horroroso. El perenquenque es...

Acercamos nuestras sillas.

–Es...

Fuimos todo oídos.

–Es –dijo el sabio– travieso [...] burlesco” (1935, 114).

⁴ “Al sentirse cogido en la trampa atroz de la realidad, el hombre aplastado finge querer o aceptar su destino, finge reintegrar su libertad haciendo de la realidad su cosa, en lugar de ser una cosa de la realidad. Elige el placer aristocrático de reírse del mundo que lo aplasta [...] hace que el principio de placer prive por encima del principio de la realidad, hasta negarle a la muerte su angustiosa amenaza: el humor negro se burla de la muerte, del tiempo, recrea el mundo a su gusto. En tal sentido, constituye un verdadero ‘modo de pensar’ el mundo” (Durozoi-Lecherbonnier, 216).

⁵ “Es sabido el caso de un joven que, después de haber seguido durante varios años un tratamiento miélico, quiso una tarde otoñal, a causa de un desengaño amoroso, poner fin a sus días y para ello se disparó un balazo en la sien derecha. La bala –de calibre 9 y de plomo por añadidura– le atravesó el cerebro de lado a lado y sin embargo el joven siguió tan vivo como antes. Desesperado siempre, se pegó un segundo tiro que le atravesó el corazón. Nada tampoco. Siguió tan vivo como antes. Extrañado de tal fenómeno, fue a consultar a su médico, quien le dijo: –Pero joven, por Dios, ¿cómo podría usted morir si su salud sigue en perfecto estado? Así

trata de un absurdo surreal en estado puro, como el de las aficiones que en el cuento “Chuchezuma” muestra su hermano Bertino, coleccionista de divanes, que Emar visiona al hilo de las propuestas de Buñuel en su película *La Edad de Oro*: “sólo tengo una obsesión, te confesaré, una esperanza: ver algún día sobre cada diván tuyo una vaca o un buey, da lo mismo. Pero sigue con tu asunto” (1971, 119). Igualmente hilarante es la descripción de las actuaciones de Valdivia en la conquista de Chile, donde emergen ametralladoras, aviones trimotores y tanques: “Durante seis horas los gases lacrimógenos, los gases bailarines, los gases hilarantes, los gases todos, cubrían al enemigo impulsados, del lado español, con grandes abanicos de manolas, por el lado indio, por el soplido de cientos de viejas machis” (1971, 76).

El absurdo grotesco de Emar se articula –o tal vez cabría decir que se *desarticula*– a partir de estrategias muy específicas, entre las que destacan preferentemente dos: la hipérbole prodigiosa y la metamorfosis que impulsa la configuración de singulares bestiarios. La primera hace que el autor se empeñe en especificar con énfasis los datos empíricos que lo ayudan a aferrarse a la rutina, la estabilidad y el orden racional, pero que extremados se convierten en motor de efecto cómico y absurdo: Martín Quilpué “huele a agua de Colonia de la Farmacia Universo, calle Chacabuco 1142, teléfono 70173” (1935, 7). Un ejemplo también importante: “Para no volver a oír entonces nuevos llantos, empecé lentamente a desaguzar mis oídos. Un momento sin nada. Luego vino a mí otra vez el ruido de una sonrisa de algún hombre feliz que atinaba a pasar por allí en aquel instante; el crujido rechinante del tórax de una mosca bajo los colmillos de una arañita invisible; el chasquido de un sorbo de pisco al caer dentro del estómago de mi vecino; y el hondo sordo susurro de mi sangre en el corazón, cristalino y melifluo allá en los pies” (1935, 146).

Por su parte, la recurrencia a bestiarios alucinantes tiene una clara ascendencia que incluye a Lautréamont y Kafka. Cómo no recordar a Maldoror y su universo de alimañas –piojos, cerdos y víboras⁶, o el ángel caído transformado en cangrejo que él ha de destrozar–, o la inmensidad del desamparo de Gregorio Samsa, prisionero de su figura repugnante de insecto. En el caso de Emar, es una presencia que, en sucesivas metamorfosis, puebla sus páginas, ya en episodios completos como el mencionado del zoo de *Ayer*, ya en referencias puntuales. Valga aquí como ejemplo ese viaje

es. Cuando uno se trata con miel de Illaquipel sólo la extrema vejez puede acarrear la muerte.” (1935, 127).

⁶ “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 amarillo [...] Una víbora maligna ha devorado mi verga para tomar su lugar; esa infame me ha convertido en eunuco” (Lautréamont, 157).

sideral, delirante y metafísico que realiza con el capitán Angol en *Miltín*, donde aparecen esos piojos que Lautréamont nombrara como “ídolo informe y sanguinario de la humanidad” (Lautréamont, 79), ahora representando a los seres humanos vistos desde el firmamento: “viviendo como piojos inconscientes, piojos en un día lejano conscientes acaso como aves del cielo, más 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” (1935, 159).

Las metamorfosis, no obstante, pueden extenderse por otras vertientes, que incurrir plenamente en el ámbito de la literatura fantástica a través de temas tan clásicos como el del vampirismo, el doble, la locura y la mutilación, todos ellos con ejemplos de relieve en las páginas emarianas. La vampirización que domina y aliena al individuo se puede encontrar, por ejemplo, en el lobo-garú que, en el relato “Chuchezuma”, se asimila a Satán. También está sugerido en “Papusa”, título que nombra a una joven dominada oscuramente por el Zar Palemón⁷. Se trata de uno de sus textos más notables, cuyo protagonista contempla la historia que narra a través de un ópalo heredado por sus antepasados del mismísimo Belcebú, casi una profecía del *aleph* de Borges; un espectro le cuenta ahí el misterio de las disociaciones de los individuos en alma y cuerpo, en una extravagante y curiosa interpretación:

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 [...] Pavor ante el misterio de esa sensibilidad, de ese movimiento, que no se logra llamar totalmente *yo*; que, temeroso y turbado, llamamos *él*. Pavor que –algo dormido, como latente– sigue lado a lado en nuestra vida, haciéndonos cavilar vagamente sobre una dualidad extraña, a veces aceptada, a veces renegada [...] Y desde entonces –como todos los hombres por lo demás– has experimentado como un recelo ante el *intruso* que gobierna, que puede gobernar y subyugar apenas se apodere de tu verdadero centro de vida, de tus IDEAS (1971, 105-107).

También persiste el tema del doble en “El unicornio”, donde el protagonista sufre un accidente y, tras su muerte y enterramiento, realiza algunas excursiones inquietantes porque, según nos asegura, “cuando se está sepultado largo a largo bajo

⁷ En ambos cuentos, mucho más poderosamente, se encuentra el tema del doble, de la disociación del individuo. Cabe aquí recordar a Rimbaud, que hizo de esa disociación una estrategia literaria: “Quiero ser poeta, y trabajo para volverme vidente: se trata de llegar a lo desconocido a través del desbarajuste de todos los sentidos [...] Es una falsedad decir: pienso. Habría que decir: Me piensan [...] Yo es otro” (Durozoi-Lecherbonnier, 22).

las hormigas y las cucarachas de un cementerio, todo sentimiento de responsabilidad desaparece” (1971, 90)⁸. Asimismo, en la locura desemboca la neurosis que sufre el protagonista de “Maldito gato”, obsesionado por racionalizar la realidad, y cuyas disquisiciones metafísicas lo hacen sucumbir a un laberinto eterno y sin salida, sometido a fuerzas cósmicas y extrañas⁹.

Finalmente, son recurrentes en el absurdo emariano la mutilación y la crueldad, motivos que parten de Maldoror y alcanzan en los surrealistas y en Antonin Artaud modelos significativos. Tal vez valga aquí como muestra el relato “El pájaro verde”, donde el absurdo fantástico nos presenta un espectáculo terrible de horror grotesco y descarnado, cuando un pajarraco embalsamado toma vida para mutilar hasta la muerte a un personaje. También hay un ejemplo de interés en el comienzo de *Ayer*, donde Rudecindo Malleco, dada la “falta imperdonable” de sus malos pensamientos en torno a los placeres de la carne, según dictamen eclesiástico, es condenado a la guillotina. La recurrencia frecuente a la estética de la crueldad puede explicarse a partir de uno de sus principales artífices, Antonin Artaud: “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” (91). En cualquier caso, estos temas, que se vinculan con la literatura fantástica, tienen una genealogía clara que entronca con los mencionados poetas malditos y su ferviente satanismo, que no es más que una agresión demoledora hacia una moral y una religión cuya legitimidad se cuestiona. Del partido de Satán se declaró ya Blake en sus controvertidas “Bodas del cielo y el infierno”, donde se incluyen los “Proverbios del infierno” –“Las prisiones se construyen con piedras de Ley; los lupanares con ladrillos de religión [...] los hombres olvidaron que todas las deidades residen en el pecho humano” (175, 181)– y que se extiende a voces como las de Baudelaire, explícitamente citado por Emar. Lautréamont –al que dedica un capítulo completo de *Un año*– extrema las tintas en la representación de Dios como un Saturno que, sumergido en una charca fétida, devora a sus hijos: “A veces exclamaba: ‘Os he creado, por lo tanto tengo derecho de hacer con vosotros lo que quiera. No

⁸ “Nuevamente el miedo me asaltó. Podría repetirse, al ir bajando, ese error de velocidades. Mas Pibesa todo lo había previsto. 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” (Emar, 1971, 132).

⁹ Como lo recuerdan Durozoi y Lecherbonnier, los surrealistas tienen en su panteón a locos como Sade, Nietzsche y Baudelaire –todos ellos estuvieron reclusos– y les suman otros modelos de locura y rebeldía como Artaud y Nerval.

me habéis hecho nada, no digo lo contrario. Os hago sufrir para mi propio placer'. Y proseguía con su cruel manjar, moviendo la mandíbula inferior, la que a su vez movía la barba salpicada de sesos" (Lautréamont, 75). Por su parte, también Rimbaud, como el resto de los malditos, se declaró del lado del demonio en *Una temporada en el infierno* –“querido Satanás, te conjuro [...] tú que amas en el escritor la falta de facultades descriptivas e instructivas” (1979, 48)– y ya antes se han nombrado las menciones más recientes de los surrealistas. Emar, por su parte, incide en el tema, impulsado por el anticlericalismo que puebla su obra, si bien sus visiones de Dios y el Demonio no tienen la acidez de sus antecesores; más bien son caricaturas divertidas e irreverentes, de línea bien distinta. Declarado heredero de Belcebú, como ya se ha anotado antes, en uno de sus viajes con el capitán Angol llega a contemplar a Dios, y lo retrata con la voz de un amigo poeta:

El gato de Dios es blanco, lleva al cuello cinta azul y se llama Micifús [...] La enfermedad que sufre Dios es la jaqueca [...] Dios no acepta los deportes. A lo único que juega es al escondite [...] Dios cuando duerme tiene un solo sueño que se le repite noche a noche. Sueña que una cucarachita se le sube a la cabeza y una vez arriba canta *God save the King* [...] Es absolutamente falso que Dios esté mal con Satanás. Muy por el contrario: a menudo salen juntos y conversan especialmente de agricultura, caza y pesca [...] Dios pasa a menudo largos años sin preguntar ni una palabra sobre la Tierra. La guerra europea la supo en 1930 (1935, 193-5).

La funcionalidad crítica de la escritura de Juan Emar, que late en todo su itinerario, es probablemente el rasgo que más lo distancia de ese otro compañero de viaje literario, gran marginal como él, que fue el uruguayo Felisberto Hernández, con el que lo unen por otra parte grandes afinidades, como ya lo ha recordado Pedro Lastra: “Ha sido una idea, algo extendida, que escritores como Emar –o Felisberto Hernández en otro plano– eran talentos naturales, distanciados y hasta desdeñosos de la literatura como oficio exigente y reflexivo” (Emar, 1996, XIII-XIV). Lo cierto es que existen muchas concomitancias entre ellos: sus protagonistas son a menudo sujetos neuróticos que se mueven de lo infantil a lo macabro con la misma naturalidad; ambos comparten además la vocación por lo fantástico, la imaginación distorsionadora y la presentación del proceso de escritura desde dentro –como Pirandello y tantos otros– para delatar sus trampas¹⁰, así como la disolución de las fronteras entre lo material y lo abstracto: “De la cabeza, cuando marcha, le caen números al suelo”, nos dice Juan

¹⁰ En *Un año* encontramos un ejemplo de interés al respecto: “En mi original había escrito ‘una sonrisa estereotipada’. Lo leyó Vicente Huidobro. Me dijo: –No pongas tal cosa.

Emar (1935, 9); Felisberto, por su parte, comenta: “aunque nuestras ideas valgan poco siempre buscamos la ocasión de meterlas en alguna parte, y de esta manera yo las maté” (114). No obstante, el individualismo de Felisberto Hernández dista de la actitud de Emar frente a su tiempo, de un manifiesto compromiso contra la represión social, religiosa e intelectual. Valga como muestra un ejemplo del primer caso, cuando su imaginación transmuta el llanto que oye en las calles en agujas de cristal:

El llanto espeso lloraba la pérdida de un prendedor de platino, recuerdo de familia; el llanto endeble, la pérdida de un niño en la miseria. Aquél también lloraba el tono de su Packard quedado ligeramente más claro que lo deseado; éste, la tisis enseñoreada en el conventillo. Una aguja del primero derramó el dolor del champaña servido en el banquete acaso con cierta precipitación; una aguja del segundo, el frío que silba en los tabiques y en los huesos. Otra aguja del primero sufrió por las perlas del frac del amigo, superiores a cuantas hasta hoy se habían visto; otra aguja del segundo dijo: “Hambre, hambre, hambre” (1935, 145-146).

El sujeto emariano, transeúnte impenitente, deambula por espacios diversos, como peregrino o aventurero, inmerso en las fuerzas oscuras de un mundo irracional. La marejada de los signos que articulan su escritura son movimiento fértil e incesante que, usurpando las armas a esa realidad enemiga desde el sinsentido y el juego, logra exorcizar su maleficio y plantar cara a ese signo trágico que atenaza al hombre contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: EDHASA, 1978.
- Blake, William. *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1985.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Donoso, José. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. México: Alfaguara, 1996.
- Durozoi, G. y B. Lecherbonnier. *El surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Emar, Juan. *Miltín 1934*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1935.
- *Diez, Cuatro animales, tres mujeres, dos sitios, un vicio*. Prólogo de Pablo Neruda. Santiago: Universitaria, 1971.

Es la frase fatal de cuantos se sienten literatos. Pon..., pon..., espera..., pon ‘una sonrisa de alambre’. ¡Eso es!” (1996, 30).

- *Ayer*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1985.
- *Un año*. Santiago de Chile: Sudamericana, 1996.
- *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal*. Nota preliminar de Pedro Lastra. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996.
- Lautréamont. *Los cantos de Maldoror y otros textos*. Barcelona, Barral, 1970.
- Mesa Gancedo, Daniel. “Avatares del personaje artificial en la novela argentina de los 90”. *América Latina Hoy* 30 (2002): 157-178.
- Hernández, Felisberto. *Obras completas*. Vol. I. México: Siglo XXI, 1983.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*. Introducción y traducción de Gabriel Celaya. Prólogo de Jacques Rivière. Madrid: Visor, 1979.
- Sterne, Laurence. *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero*. Barcelona: Planeta, 1976.