

IMAGINARIO DEMÓNICO Y POÉTICA VANGUARDISTA EN LA NARRATIVA DE JUAN EMAR¹

DEMONIC IMAGINARY AND 'VANGUARDIA' POETICS IN JUAN EMAR'S NARRATIVE

Malva Marina Vásquez
Universidad Andrés Bello
malmara@msn.com

RESUMEN

En la narrativa de Juan Emar, la presencia de un imaginario demónico vincula el espíritu de negación tanto a una praxis vital de ruptura de los órdenes institucionales, como a la imaginación creadora del artista. Haremos un mapeo cartográfico de esta concepción del artista de vanguardia a través de *Cavilaciones*, *Papusa* y *Umbral: Primer pilar*, tomando como eje de lectura *Miltín 1934*. Este imaginario demónico, que en *Cavilaciones* está en ciernes, es deudor de la poética de Edgar Allan Poe, lo que se comprueba, a nivel intertextual, en la existencia de una matriz semántica común en *Miltín 1934* y en el cuento del norteamericano *El diablo en el campanario*. Matriz que condensa, a su vez, los esbozos de una poética de lo fluídico-inusitado, la que será, posteriormente, desarrollada en *Umbral* a través de la tríada: Juan Emar-Narrador-Martín Quilpué.

PALABRAS CLAVE: Imaginario demónico, poética vanguardista, Juan Emar.

ABSTRACT

In Juan Emar's narrative the presence of a demonic imagination links the spirit of negation to a life practice of rupturing the institutional order and the author's creative imagination. We will attempt a literary cartography of the 'vanguardia' artist's conception through *Cavilaciones*, *Papusa* and *Umbral: Primer Pilar*, taking *Miltín 1934* as the central reading axis. This demonic imagination –which in *Cavilaciones* is still

¹ Este artículo es parte del Proyecto Fondecyt N° 1101043, “Quiebres epistémicos y estética de lo fantástico en narrativa chilena y argentina” (2010-2012), del cual la autora es la Investigadora Responsable. Andrés Bobenrieth y Pablo Oyarzún son los Coinvestigadores.

at a preliminary stage— is in debt with Edgar Allan Poe’s poetics, proven at the intertextual level by the existence of a common semantic matrix both in *Miltín 1934* and in Poe’s *El Diablo en el Campanario*. This matrix condenses the sketches of a poetics of the fluidic-unexpected, which will be later developed in *Umbral* through the triad: Juan Emar-Narrator-Martín Quilpué.

KEY WORDS: *Demonic Imaginary*, ‘Vanguardia’ Poetics, Juan Emar.

Recibido: 10 de agosto de 2011 Aceptado: 15 de mayo de 2012

Sólo cavilar es alimento para Satanás.

INTRODUCCIÓN

El epígrafe a este escrito forma parte de *Cavilaciones* de Juan Emar², texto cuyo carácter autobiográfico ofrece interesantes pistas del itinerario iniciático de Álvaro Yáñez Bianchi (1893-1964) a su vocación artística. En esta suerte de novela de formación anterior a sus *Notas de arte*, encontramos ya, en forma embrionaria, algunos tópicos literarios que serán desarrollados en forma integral en su poética vanguardista. Entre éstos, nuestra atención se centrará en rastrear las huellas de la presencia de un imaginario demónico, el cual se inscribe dentro de una estética de la negatividad en su narrativa. En *Cavilaciones*, dicha filiación es explícita, pues lo demónico se vincula a la infinitud de la apertura del pensamiento o de la imaginación: “No hay que olvidar que la concentración sostenida es un arma de dos filos. En ella comienza la alta ciencia como también el reino de Satanás” (Wallace 198-199). Es así como, bajo el signo de la alta ciencia, Emar incluye al ocultismo, la experiencia estética y la creación literaria, coincidiendo en esto con el pensamiento de Marshall Berman en su ensayo *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, para quien todo el arte moderno se inaugura con un pacto con Mefisto, con lo demónico entendido como el “espíritu que todo lo niega”. De ahí que para este ensayista, el *Fausto* de Goethe, al ser “la primera tragedia del desarrollo”, signa a su protagonista como un héroe cultural de la modernidad, ya que al liberar las fuerzas reprimidas, intenta experimentar la intensidad de las formas de la experiencia humana. De acuerdo a esta premisa, “los poderes humanos solo pueden desarrollarse mediante lo que Marx llamaba ‘las potencias infernales’, las oscuras y

² Obra inédita, cuya única versión disponible es la de la Tesis de Grado de Licenciatura en Hdes. de David Wallace, Universidad de Chile 1993. *Cavilaciones* fue escrito por Emar el año 1923, a los 30 años, un año antes de ejercer como crítico de arte del diario *La Nación*, fundado por su padre, el Senador y empresario Eliodoro Yáñez. En sus *Notas de arte* trató de difundir las nuevas tendencias artísticas de la vanguardia europea y chilena hasta 1927, fecha en la cual el diario fue expropiado por el gobierno dictatorial de Carlos Ibáñez del Campo.

pavorosas energías que pueden entrar en erupción con una fuerza más allá de todo control humano” (Berman 31-32).

El imaginario demónico emariano propone la total apertura del pensamiento—mediante la libertad de la imaginación creadora—enmarcando con ello su propuesta en una estética de la negatividad, la de lo sublime³, la que abre el pensamiento a lo desconocido o irrepresentable. Esta, recurriendo a los poderes de la per-versión, esto es, la ruptura con la versión oficial, lo ya canonizado —poderes que en la vanguardia son exacerbados al máximo— revela que el espíritu de negatividad es consustancial al quehacer artístico. Y es que, en efecto, el modernismo, según Rosenberg, como “la tradición de derrocar la tradición” es una cultura de la negación (Berman 18). Como sabemos, las vanguardias literarias tienen su origen en el simbolismo, el cual:

[A]sumirá una posición abiertamente opuesta a los valores positivistas y racionalistas que animan de sentido el proceso de modernización que lleva a cabo el poder político burgués. Una de las direcciones que sigue esta protesta, [...] es la fuga de la civilización: la otra, se orienta a una inversión de los valores de esa sociedad, y se expresa en el culto del mal, pues a través de éste se afirman las potencias destructoras y desintegradoras que la razón había dejado al margen en su consolidación como principio rector de la experiencia (Wallace 82-83).

Si revisamos el panorama crítico en torno a *Cavilaciones y Miltín 1934*⁴, vemos que se ha enfatizado la lectura de este imaginario del mal en base a las copiosas aristas esotérico-ocultistas de estas narraciones. Por nuestra parte, sostenemos que *Cavilaciones*, dado su tono confesional de carácter autobiográfico, se configura como rito de iniciación escritural a lo que será con posterioridad la poética vanguardista de Emar, desarrollada con mayores bríos e inflexiones en *Miltín 1934* y consumada, a cabalidad, en *Umbral, Primer pilar: El globo de cristal*. Nuestro intento aquí es aproximarnos

³ Klossowski señala que: “Tentador es el Demonio como hacedor de simulacros” (Cuesta Abad 29). El simulacro se inscribe en una estética de lo sublime, en tanto “el simulacro, en sentido imitativo, es actualización de algo incomunicable en sí o irrepresentable” (Cuesta Abad 33). Al ser *actualización* de la totalidad irrepresentable, el simulacro se presenta como una aporía. Lo anterior puede cotejarse con las reflexiones de J.L. Nancy, para quien: “La totalidad sublime [...] no es [...] la totalidad de un infinito que sería la suma de todas las formas. [...] Ella es la totalidad de lo ilimitado en cuanto lo ilimitado está más allá (o más acá) de toda forma y de toda suma, en cuanto está, en general, más allá del límite, [...]” (Oyarzún 1997). Lo sublime, entonces, como *ergon* proteico de la vanguardia, se opone a la noción racional-positivista de una única totalidad. De allí que no nos quede más que la noción fragmentaria de simulacro, por cuanto “la totalidad, pues, no se manifiesta sino en la inminencia de su abolición, en el momento de su sustracción, de su retirada” (Oyarzún 52).

⁴ Véase: Rubio, Varetto, Traverso.

a una exégesis del imaginario del mal de esta poética vanguardista, tomando, como suerte de hilo conductor, la lectura de *Miltín 1934*, pues aquí se encuentra esbozado, en forma metaficcional, su proyecto literario de ruptura con una tradición narrativa canónica en las letras literarias nacionales. Para cumplir este derrotero, por una parte, realizaremos un mapeo de algunos indicios intratextuales de este culto del mal en algunos pasajes de otras obras narrativas de Emar, principalmente de *Cavilaciones*, *Papusa* y *Umbral*, *Primer pilar*. Por otra parte, a nivel intertextual, revelaremos la fuerte impronta del imaginario demoníaco del movimiento simbolista y, en particular, el fructífero diálogo que *Miltín 1934* promueve con el cuento *El diablo en el campanario* de Edgar Allan Poe⁵. Veremos así que, si bien hay vastas resonancias en cuanto al culto del mal en ambas narraciones, Emar da un paso más allá al llevar la negatividad al ámbito de la escenificación de la imposibilidad misma de la escritura, al concebir la experiencia estética como praxis vital de una oscilación y aplazamiento permanente de la significación. De ahí que en su poética el quehacer artístico es práctica de resistencia y crítica de la razón pragmática de la modernidad, entendida esta última como la transparencia comunicativa de los signos.

HUELLAS DE POE EN EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

Como sabemos, la gravitación de la obra de Poe —el fundador de las tres variantes del cuento moderno: la ciencia ficción, lo fantástico y lo detectivesco— comenzó en el período modernista hispanoamericano, después de 1880 y a consecuencia de la presencia de escritores simbolistas. Es el caso de Baudelaire, quien destaca su poder para expresar la perversidad humana. Para él, Poe es un “poeta maldito”, símbolo del artista alineado frente a una sociedad industrial y materialista, frente a la cual afirmó los poderes del sueño y la imaginación⁶ (Rosemblat 19). Según Max Henríquez Ureña, Poe fue uno de los escritores predilectos de los modernistas, lo que se evidencia en un apartado que le dedicara Rubén Darío, intitulado *Poe y los sueños*, en su ensayo *Los raros*. Para Rosemblat, la influencia del autor norteamericano “comenzó en 1887, fruto

⁵ Este cuento fue publicado por primera vez en 1839, en el periódico *Saturday Chronicle and Mirror of the Times*.

⁶ Para Millares, la poética de Emar “[...] 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 [...]” (Millares 54).

de la publicada traducción del poema *El cuervo*, la cual es decisiva en la formación de nuestros narradores latinoamericanos” (Rosemblat 13).

Ambos proyectos escriturales de Emar, tanto *Miltín 1934* como *Cavilaciones*, hacen copiosos guiños a la poética de Poe, lo cual aparece fuertemente evidenciado en el segundo, por el tipo de sensibilidad mórbida del narrador-protagonista-Emar, lo que, a su vez, marca la estrecha relación entre enfermedad y literatura en el simbolismo: “Es así como creo haber rozado los umbrales de los dominios satánicos, por un exceso de imaginación desordenada, por un aguzamiento extremo de una sensibilidad enfermiza y por un deseo firme de hacer real y de vivir en el mundo real del cual esa imaginación y esa sensibilidad érame el símbolo viviente” (Wallace 217). El motivo de Poe de la sensibilidad mórbida⁷, condensado en su cuento homónimo *El demonio de la perversidad* –el cual era un impulso tanático de autoanulación de la voluntad, que llevaba al despeñadero de la subjetividad a sus personajes y/o al delirio crónico– en Emar es reelaborado para hacer de este mal –el del desorden de los sentidos– un método sinestésico, consustancial para acceder al espíritu artístico.

El estado patológico se convertía así, en el simbolismo, en síntoma de la genialidad del artista. De hecho, la presencia de la enfermedad como ideal había surgido casi en paralelo a las primeras semblanzas sobre la degeneración, escritas bajo la pluma de Charles Baudelaire, figura indispensable para los escritores decadentes. En su texto «El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño» de *El pintor de la vida moderna* de 1863, había propuesto la convalecencia como el paradigma de la actitud artística, ya que este estado propiciaba una perspectiva sobre el mundo liberada de los convencionalismos habituales. Fue esa vinculación entre la enfermedad y su poder de «desautomatizar» la percepción, la que los escritores decadentes promovieron a la hora de bosquejar la identificación de lo patológico con el espíritu del genio. Este espíritu baudelariano, tan afín al de Poe, también resuena en *Cavilaciones*: “Creo también que no dejará de presentar cierta singularidad el hecho de contar sensaciones [...] que hiciera brotar, como semillas ponzoñosas, flores de negrura satánica” (Wallace 190). De ahí su concepción del artista maldito, ya que “su ser renegado lo hunde en la remisión de un tedio infinito, aborrecimiento vacío de sí mismo que el artista moderno ha elevado a motivo de inspiración fatalmente emulable a los ademanes tópicos del *spleen o l’ennui*” (Cuesta Abad 33). En *Miltín 1934* los ejemplos de este hastío infernal se multiplican, desde la salida con su cónyuge y un amigo por la bohemia santiaguina,

⁷ En su cuento *William Wilson* se encuentra explícita esta estética demonológica: “Ocurre tan a menudo que quien quiere profundizar los antros de Satanás es llevado por Satanás mismo [...] Creo haber tocado la clave misma del mal, y pienso que un paso más, y el fantasma de la perversidad será desenmascarado. [...] Existen casos predestinados a ver en cada hecho, por insignificante que sea, la boca de una caverna sin fin” (Poe 84).

hasta los viajes intermitentes entre Santiago y Viña, en donde señala el narrador: “Yo, Satán, te he invocado, te invoco y te seguiré invocando muy a menudo, pues le temo, por encima de todo, a nuestro santo padre el hastío. Pero muy a menudo también tú no me escuchas, Satán” (Emar 129).

Por su parte, el diálogo intertextual Emar/Poe, realizado desde una modernidad periférica⁸, tomará un punto de inflexión mayor cuando hagamos un cotejo entre *Miltín 1934* con el cuento de Poe titulado *El diablo en el campanario*. Ambas representaciones aluden a una matriz común, la que otorga un mismo sentido al simbolismo de la figura del artista y su praxis vital, en tanto acción dislocadora de diversos órdenes. Esta libertad de ejercer en forma desmesurada el pensamiento, saliéndose de los saberes clasificados para abrir la imaginación a lo que, desde la teoría de Foucault, podríamos llamar el vértigo de *lo impensado*, tiene su motivación o punto de arranque para Emar en “la duda o la curiosidad del espíritu [...] esa veneración santa...por lo incognoscible” (Wallace 178). Son, sin lugar a dudas, actitudes que desvían al hombre de los caminos comunes y pacíficos, lo que se vincula a ese culto que profesan las vanguardias por la búsqueda de lo diferente y/o inusitado, los horizontes ocultos o mundos paralelos. En *Cavilaciones*, el narrador confiesa que esa actitud ha “producido el caos dentro de mi cerebro y hoy quiero hacer un inventario de ese caos” (Wallace 170), señalando líneas más abajo: “He pensado muchas veces si ese pacto es hecho con Dios o con el Diablo: en otros términos, si es bueno o malo” (Wallace 170).

ESCRITURA IMPOSIBLE Y VÉRTIGO DE LO IMPENSADO

Miltín 1934 tiene una matriz semántica común con el cuento *El diablo en el campanario* de E. A. Poe, la que se halla condensada en la figuración de su personaje emblemático: el artista animado por el espíritu de la negatividad. La huella distintiva entre ambos, sin embargo, es que esta negatividad, en el primero, no se reduce a lo representado, sino que afecta al acto mismo de narrar, el cual se ficcionaliza como un “presunto” proyecto frustrado. El tono irónico se evidencia en el diálogo que el escritor chileno promueve con la teoría de la composición del cuento de Poe, desde su propio proyecto vanguardista de sátira mordaz y fuga del canon narrativo que la crítica imponía en el campo cultural chileno del período⁹. Así es como en *El diablo en*

⁸ La inscripción de *Miltín 1934* dentro de una estética de la negatividad, se ve reforzada por su título, el que alude a un héroe nacional fracasado por su marginalidad frente al poder hegemónico imperial.

⁹ El criollismo y el academicismo. Dentro de este último se situaría el ensayo *La filosofía de la composición* de Poe, cuyos preceptos se dirigían a justificar la estructuración de los hechos en base a la unidad de una acción central en vistas a la consecución de un efecto final en el lector.

el campanario, todo el acontecer narrativo se aglutina en forma vertiginosa en torno a lo que sucede minutos antes del campanazo del mediodía, cuando llega el forastero al pueblito holandés de *Vondervotteimittiss*. Este modelo narrativo de Poe, cuyo factor constructivo esencial es la búsqueda de la unidad de efecto o impresión, es desmantelado a través de una narrativa que promueve la discontinuidad y el fragmentarismo.

A fin de contextualizar la (de) (re)construcción que realiza el autor chileno del cuento citado, es necesario conocer ciertos datos del mismo. Para los habitantes de *Vondervotteimittiss*, la cerrazón de sus confines era *conditio sine qua non* a fin de perpetuar el orden de sus estructuras, caracterizadas por una meticulosidad y un particular cuidado de la simetría¹⁰ que roza lo maniático: “El pueblo está situado en un valle perfectamente circular, cuya circunferencia mide, poco más o menos, un cuarto de milla, y está rodeado completamente por lindas colinas, cuyas cimas jamás pensaron sus habitantes hollar con su planta [...] por cuanto creen que no hay absolutamente nada al otro lado” (Poe 115). De este modo, negaban sus habitantes toda posible modificación del orden, dando connotación de diabólico a todo aquello que viniese *allende las colinas*. Este afán de perfección es coronado, a su vez, por un culto obsesivo al tiempo lineal y su pretensión de exactitud. Incluso, jamás el reloj del campanario central de la aldea necesitó ser arreglado, lo que alude, de modo hiperbólico, a la perfecta sincronía entre tiempo, regularidad y perfección: “Desde los más antiguos tiempos que los archivos registran, las horas habían sonado regularmente en la gran campana, y, en realidad, lo mismo acontecía con todos los demás relojes, grandes y pequeños, de la aldea. Nunca existió lugar comparable a éste en señalar con tanta exactitud las horas” (Poe 116).

¹⁰ Este ideal de simetría daba a la aldea el título de “El lugar más bello del mundo”, ligando lo bello al canon de la perfección: “Alrededor del lindero del valle [...] hay una ininterrumpida fila de sesenta pequeñas casas. [...] todas miran al centro de la llanura, que se encuentra justamente a sesenta yardas de la puerta delantera de cada casa. Cada una de éstas tiene a la entrada un jardincillo, con una avenida circular, un reloj de sol y veinticuatro coles. Las mismas construcciones son tan absolutamente iguales que es imposible distinguir una de otra” (Poe 116). Para Álvarez, Emar llama a Santiago “ciudad adormecida” y critica su trazado: “Las calles de mi ciudad son largas, largas. Mas como todas están colocadas paralelamente a distancias iguales y a distancias iguales también cortadas por otras tantas calles paralelas, las calles de mi ciudad son cuadradas” (14).

Es en este estado de apacibilidad que penetra en el pueblito el extranjero¹¹ –personificación de lo demónico¹²–, quien, tras impresionar a todos con su mera llegada, sube al campanario, dislocando toda regularidad, al tocar, a mediodía, una campanada más de las que correspondían, la decimotercera: “¿Describir la espantosa escena que se originó? Todo *Vondervotteimitts* estalló de repente en un lamentable tumulto [...] y parecía que el mismo viejo diablo en persona se apoderase de todo lo que tenía forma de reloj. Los relojes [...] poníanse a bailar como si estuvieran embrujados” (Poe 128). Se produce así un efecto devastador en las automatizadas costumbres de los aldeanos, cuya jornada diaria se hallaba orquestada, en forma pesadillesca, por el tic tac del reloj.

Todo lo anteriormente descrito es retomado y *transmutado* en *Miltín 1934*, en donde, a nivel de la historia, la ecuación simbólica se da en los personajes emblemáticos: el forastero y Martín Quilpué; ambos, avatares demónicos, ya que, en el cuento de Poe, el forastero es, evidentemente, *El diablo en el campanario*. Simbolizan ambos la irrupción del artista y su práctica de intervención provocadora en el mundo burgués, lo que atrae el motivo del arte entendido como praxis vital y efecto de shock tan caro a las vanguardias. Así, las consecuencias catastróficas de la irrupción del extranjero son similares a los efectos del pasar de Martín Quilpué en *Miltín 1934*. En el primero, tenemos que la figura del extranjero que llega a la aldea funciona como un ente dislocador del tiempo cronométrico; regulador, este último, de las costumbres y prácticas cotidianas burguesas. Al subvertirse éstas, con la campanada trece, se provoca una catástrofe existencial de corte apocalíptico, ya que ese objeto fetiche, el reloj, funciona como un panóptico internalizado en la conciencia de los aldeanos.

Al respecto, en *Miltín 1934* el narrador señalará de modo irónico: “Mi vida es plácida, plana y se rige por el reloj, el que a su vez obedece al cañonazo de las 12. ¿Qué misterios ni tinieblas ni murciélagos caben así?” (Emar 29), recordando su apacibilidad, quebrada por la visita, a inicios de la novela, de Martín Quilpué. Es en este recorrido discontinuo que el narrador, como voyeur del avatar demónico, llega finalmente a su crítica del arte burgués, el que, al igual que los hombrecillos de *Vondervotteimitts*, desconfía de todo lo nuevo. Es así como Emar cita, en su conversación

¹¹ Quien, al igual que Martín Quilpué en *Miltín 1934*, es descrito en relación a su vestimenta. Dicha descripción sirve para potenciar la extravagancia del extranjero frente a los trajes uniformados de los burgueses. En *Miltín 1934*, por su parte, esta estrategia deconstruye lo anterior, mostrando al avatar de Satanás en una actitud lo más normal posible.

¹² “Hablando claramente, el pícaro reflejaba en su rostro, a pesar de su sonrisa, un audaz y siniestro carácter” (Poe 127). Característica que se potencia con lo descompasado, lo fuera de regla, de su danza: “Pero lo que despertó principalmente, una justa indignación fue el hecho de que aquel miserable botarate, mientras ejecutaba tan pronto un fandango como una pirueta, no guardase una regla en su danza y no poseyera ni la menor noción de lo que se llama llevar el compás” (Poe 127).

con Rubén de Loa, la referencia explícita al cuento del norteamericano, señalando: “Es un arte pacífico (el burgués) al servicio de todos los hombres resignados que viven con el tic tac del reloj. [...] Por lo tanto una expresión de arte que insinuara volver a poner en juego –no digo todo– algo siquiera del hombre, es peligrosa [...] Es para ellos el terremoto, la ruina total. Es el sinsentido, el caos. Es *El diablo en el campanario* tocando la campanada trece” (Emar 209).

El conformismo burgués, retratado en los aldeanos dedicados a corroborar las horas, se materializa en los tres acuerdos de los miembros del Consejo del Ayuntamiento, los que rigen el mundo pragmático de la aldea, con lo cual se caricaturiza a la burguesía. Estos acuerdos se acercan a los imperantes en la crítica artística nacional del período, los que Emar combatiera en sus columnas de arte del diario *La Nación*¹³: “Es un crimen alterar el antiguo buen ritmo de las cosas. No existe nada tolerable fuera de *Vondervotteimittiss*. Juramos fidelidad a nuestros relojes y a nuestras coles” (Poe, 123). De ahí que el terror de los habitantes de la aldea proviene de su xenofobismo, ya que “nada bueno puede provenir de allende las colinas” (Poe 123).

Es así como en *Miltín 1934*, en el episodio de Illaquipel, los burgueses son atacados por unos extraños animalillos llamados perenquenques, por medio de los cuales Emar realiza una sátira de la crítica nacional. La etimología del término “perenquenque” nos lleva al seudónimo de Juan Emar, reiterando el significado que éste tiene en francés: *J'en ai marre*: estoy harto. Dicho vocablo es parte del modismo o acepción popular que significa “estoy hasta los perenquenques”, “hasta la coronilla”. Según el sabio N° 2, éste es un animalillo endemoniado, travieso, burlón, bromista. Comen de la semilla de la fucsia solo por placer, lo que produce la hipertrofia de esta planta, haciendo que la industria de la miel prospere y sea exportada a todo el mundo. Lo paradójico, y que muestra las contradicciones de una modernidad periférica, es que esta miel no es consumida por los habitantes de la localidad, ya que la exportan en su totalidad, siendo que para el consumo local tienen que importarla de otros lugares. Estos animalillos se hacen famosos y llaman la atención de los intelectuales y artistas, puesto que el acoplamiento de éstos en su concha cumple con la perfección clásica: “la sección áurea”: “la divina proporción” (Emar 116). Al lugar llegan intelectuales, artistas que debaten sobre dicha sección, lo cual es una ironía sobre los estereotipos clásicos, de un falso sublime, que se han posicionado en la crítica del arte nacional. Por el contrario, el nuevo arte vanguardista odia la solemnidad y los valores tradicionales, ya que es fundamentalmente lúdico. Su ataque contra el reloj de los burgueses, al modo del diablo en el campanario, dice relación con la búsqueda de lo inusitado, para lo cual es necesario romper con esta máquina de la totalidad programada: “Apenas

¹³ En *Cavilaciones*, Emar ya había hablado del Arte para sí y del arte del Señor Burgués—“Monsieur Bourgeois”. Ver Wallace.

un perenquene divide a 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. [...] lo hace por broma, por chanza, por reír” (Emar 107). Por otra parte, el tema del tiempo persigue constantemente al narrador de *Miltín 1934*, quien, al pasar las horas, ve frustrado su proyecto de escribir *El cuento de medianoche*, siendo para él dicha hora su foco temporal. Pista ésta que permite avalar nuestra hipótesis de que la instancia narrativa intenta escribir la versión negativa del cuento de Poe. Tarea a la que hay que alejar, a fin de que se cumpla, de toda digresión, de todo “paso descompasado”: “Podría hablar aún como he dicho de don Rafito. Será para otra ocasión, pues a todo esto, son las 11 P.M., es decir, que la medianoche se acerca y como mi mayor ambición es escribir un cuento que se llame *El cuento de medianoche*, dejaré tranquilo a Don Rafito” (Emar 10).

ESTÉTICA DE LA NEGATIVIDAD Y ESBOZOS DE UNA POÉTICA DE LO FLUÍDICO-INUSITADO

La visita de Martín Quilpué—un avatar demoníaco en línea de descendencia directa de Belcebú— a la casa del narrador imposibilita el proyecto de escribir *El cuento de medianoche*. Visita que puede entenderse como un rito iniciático a la escritura negativa, fragmentaria y dislocadora que anima a *Miltín 1934*, hecha de digresiones, anécdotas e historias truncadas. Soledad Traverso ha destacado las “semejanzas entre *Relatos de Belcebú a su Nieto*—colección de cuentos de G.I. Gurdjieff (1866-1949)— y *Miltín 1934*. En el primer capítulo, el autor armenio reflexiona en torno a cómo y con qué debería comenzar su obra [...] “¡El diablo!”. Gurdjieff lo asocia con la imposibilidad de que las ideas fluyan, [...] “el miedo de ahogarme en mis propios pensamientos”¹⁴ (Traverso 150-151). En *Miltín 1934* tenemos un comienzo similar: “No sé verdaderamente en este momento si el título prometido era de *Esta noche* o el que antecede. Mi pensamiento va a velocidades fantásticas. Acabo de pensar cosas que nadie podrá jamás imaginar” (Emar 14). A través del tópico de la imposibilidad del comienzo de la escritura, el narrador nos dice que parece que comienza el *Cuento de medianoche*, incluso intentándolo con la fórmula *Había una vez*: “escribir [...] lo que caiga a la

¹⁴ “Belcebú fue expulsado de la eternidad junto con sus amigos, debido a su carácter revolucionario. Ya viejo Belcebú, su Eternidad le permitió regresar a su planeta; esto ocurría por el año 1921. Mientras Belcebú estuvo exiliado, este viajó en su nave Karnak por los distintos planetas y los cuentos son los relatos de las experiencias en el espacio que le narra a su nieto, quien siente un interés especial por esos seres de la Tierra que toman lo efímero por lo real” (Traverso 152). También hay un viaje interplanetario en *Miltín 1934* del narrador y Rubén de Loa.

punta del lápiz” (Emar 13). Dicha imposibilidad de comienzo se concreta en forma fantástica con la inversión de la dirección de la tinta con la que escribe: “cómo goteaba el papel de abajo para arriba [...] así obra el papel de este cuaderno. Si tal papel así lo hace ¡imagínese alguien lo que será [...] el Todopoderoso aliado con Lucifer para que un lápiz no gotee y no salga el *Cuento de medianoche*” (Emar 14). Esta alianza necesaria entre Dios y el Diablo se ve confirmada una vez más en *Umbral: Primer pilar* justo antes de que comience el apartado de *La noche siete*¹⁵, donde el narrador se pregunta: “1) ¿Hacia qué lado camina el tiempo? 2) Si Dios no existiera ¿en qué ocuparía el diablo su actividad? 3) Si el diablo no existiera ¿en qué la ocuparía Dios?” (Emar 941).

La discontinuidad de la relación causa-efecto entre tinta y papel que pone escollos a la fluidez y origen de la escritura, nos sitúa como lectores ante la escenificación del acto de creación mismo, rasgo metaficcional que caracteriza su afán vanguardista. *Miltín 1934* se cierra con las siguientes palabras: “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. FIN” (Emar 224). Sin embargo, en *Umbral*, y en concreto en *El globo de cristal*, la historia de Fredegunda aparece contada e incluso vivida por quien será el biógrafo de Lorenzo Angol: Onofre Borneo. Es decir, lo que aparecía como *el final de Miltín 1934*, vemos que se retoma en *Umbral*, lo cual condiciona a la totalidad de la obra emariana como un *texto sin fin*, esto es, en constante escritura y reescritura, ajena a todo origen y a todo cierre¹⁶.

En *Umbral*, la historia de Fredegunda acaece durante los ocho días en que Borneo y sus biografiados se hospedan en el fundo de Curihue, de propiedad del Capitán Angol. Durante la *Noche siete*, tras la asistencia al *Drama de fideicomiso*, los visitantes concurren a un espectáculo digno de recordarse. Después de acercarse aquella noche una intensa y crudísima helada, Borneo, por los cristales de la ventana, ve acercarse a la Reina Fredegunda montada en su corcel. Su llegada se acompaña de una serie de hechos inusitados, ya que a causa de su aparición, los protagonistas se trasladan en el tiempo, retrocediendo a pleno siglo XIV. Con esto, Fredegunda intenta pedir ayuda a la comitiva a fin de terminar con Clodovinta, quien había seducido a

¹⁵ Escena que en Curihue marca la historia de Onofre Borneo y sus amigos cuando retroceden en el tiempo y conocen a la Reina Fredegunda, como explicaremos en detalle en páginas siguientes.

¹⁶ Esta idea se refuerza por cuanto el año en que se sitúa la cita anterior es en 1935. Año que nos remite al texto *Miltín 1935*, citado por Lizama, y que, como sabemos, jamás tampoco se escribe. ¿Fue acaso, este título, absorbido por la fuerza irrefrenable de *Umbral* como magno proyecto escritural en constante autopoiesis? (Lizama)

su hijo Clodoveo haciendo uso de pócimas y brujerías. Es por esto que exige *a estos hombres del siglo XX* que la acompañen hasta la choza en donde ambas mujeres vivían, a fin de acabar con ellas. Como vemos, tras saber que la historia termina en tragedia¹⁷, lo cual es vaticinado en *Umbral* como cierre del Día Siete, por la aparición, y a la usanza de *Miltín 1934*, de Martín Quilpué¹⁸, podríamos asegurar que es aquí en donde se fragua, finalmente, el *Cuento de medianoche*. Lectura que se refuerza pues tanto la referencia a Fredegunda, personaje que en *Miltín 1934* no pudo ser engarzado en rol alguno, como la aparición de Quilpué, sumado a que dicha aventura ocurre durante la noche número siete es, a todas luces, cabalística. Lo cual evidencia esta tentativa infinita¹⁹ de nuestro autor por narrar una historia sin fin, rizomática, llena de pliegues, conexiones y resemantizaciones.

De este modo, vemos que el imaginario demoníaco en la narrativa de Emar se enmarca en una concepción vanguardista, que concibe al artista como el agente de “lo fluídico-inusitado”, motivo que se despliega magistralmente en *Umbral, Primer pilar. El globo de cristal*²⁰. Con anterioridad, en *Cavilaciones*, se entrega el método para llegar al encuentro de lo inusitado: “Entonces [tratar] astutamente de aguzar la sensibilidad hasta que las antenas cojan mensajes no apropiados a la conciencia, se produzca el choque y la visión del prodigio. Y de ahí un goce. [...] ¿No es ésta la forma con que Satanás acecha y coge a mil intelectuales y a mil magos?” (Wallace 267). Por su parte, en *Miltín 1934*, Martín Quilpué, con su mero pasar, produce efectos dislocadores en diferentes entornos. Así tenemos desbordes de **fluidos** corporales: derramamiento de leche, caída de semen y su transformación en ópalos; terror y estampida de animales en un bosque, entre otros. Tanto los hechos que ocurren en Vondervotteimittiss del cuento de Poe con la campanada trece, como los efectos del irrumpir de Martín Quilpué, rompen con lo que Cortázar llamará la *Gran costumbre*: “Es un grito general, el grito de los burgueses-reposados [...] Ese es el grito de ataque contra todo cuanto aparezca **inusitado, inesperado**, en medio de sus mansas vidas regulares. El grito de horror contra cuanto pueda venir a plantear un nuevo problema, a hacer pensar, a turbar la ya aprobada acomodación de los valores [...]” (Emar 207). Lo demoníaco se acerca,

¹⁷ La muchacha es quemada en sus extremidades y la madre apuñala al hijo mientras este dormía.

¹⁸ Además de dislocador del orden, como signo de una evidente digresión inusitada. Incluso, como cierre del día seis, antes de que ocurriese la historia de Fredegunda, Onofre Borneo, espantado tras ver a Quilpué, se desmaya (Emar 950).

¹⁹ El concepto de “tentativa infinita” es de Cristián Huneeus.

²⁰ En nuestro artículo “Poética...” (Vásquez, M. y Vargas, C.) se desarrolla esta concepción vinculándola a la vanguardia futurista en el contexto de una modernidad líquida.

entonces, a lo siniestro entendido como fuerza que echa por tierra el sentido común abriéndose a lo impensado, lo gratuito, lo azaroso.

GENEALOGÍA DEMÓNICA Y ONANISMO

A fin de trazar las coordenadas de la presencia de un imaginario demónico en la poética emariana, seguiremos el rastro a la stirpe genealógica de Martín Quilpué. Este personaje se vincula en un fragmento de *Miltín 1934* a Satanás mismo, mediante el mito de la creación de los ópalos, metales preciosos que pueden ser entendidos como productos de la actividad simbólica creadora de cultura. Recordemos, al respecto, que Martín Quilpué pasa por un camino donde pisa semen. Y de este fluido, cuya función orgánica es ser reproductor de la especie, surgen los ópalos *de ahora*, dando a entender con ello el fuerte vínculo que anuda arte/vida en el vanguardismo: es así que la irrupción del artista en el contexto social es ya una práctica artística:

Pocos días después de la creación bajó a este mundo Satanás. No sé por qué motivo una tarde se masturbó. Quedó su semen entre piedras. Se endureció, se resquebrajó. Ese es el origen de todos los ópalos que hasta este momento existían ... He comprendido que Satanás ha bajado a este mundo por segunda vez, por segunda vez se ha masturbado, por segunda vez ha creado ópalos. Sí, pero esta vez, en lugar de tomar al tiempo como colaborador, ha tomado al hombre Martín Quilpué [...] Dos clases de ópalos: los antiguos, hechos de Satanás y el tiempo; los de ahora, hechos de Satanás y de pasos del hombre Martín Quilpué (Emar 77-78).

La práctica de onanismo del diablo puede enmarcarse en la estética de la negatividad de las vanguardias, ya que, como la entiende Rousseau, “la masturbación es un ‘suplemento peligroso’, (pues) sustituye a la actividad sexual ‘normal’. Para (ello), [...] tiene que recordar de algún modo esencial a lo que sustituye, y en efecto, la estructura fundamental de la masturbación (es) el deseo como amor hacia uno mismo proyectado en un objeto imaginado que nunca se puede ‘poseer’” (Culler 95). La masturbación del diablo, entonces, lo evidencia en su carácter de *gran artífice*, de *gran artista*, pues es a través de su ocio creador, de su semen cristalizado, producto de su goce sexual autogestado, que surgen los ópalos²¹. Estos rasgos del mineral facilitan el simbolismo entre ópalo y obra artística, lo que se refuerza en *Umbral. Primer pilar*,

²¹ El ópalo es la única gema conocida capaz de reflejar los rayos de luz y transformarlos en los colores del arcoíris.

al retomarse el motivo del cristal para subtítular la primera entrega de su obra póstuma “El Globo de Cristal”.

En el relato *Papusa*, por su parte, esta piedra reflectora –el ópalo– se asocia a la clarividencia del mal, funcionando como piedra visionaria de lo que ocurre en la corte del Zar Palemón. En efecto, aquí es donde surge el mito de la creación de los ópalos y su relación con lo demoníaco: “Desde Belcebú, por línea recta, viene rodando, a través de todos mis antepasados, un ópalo. Hace largos años llegó en su rodar a mí, pues todo mi linaje había bajado a la tumba y Belcebú no se presentaba de siglos atrás por la Tierra” (Emar 101). Si la fuga de la civilización, de las convenciones y códigos que reglamentan la cultura es condición indispensable de la praxis vital de la estética de la negatividad de las vanguardias, el tipo de sexualidad reproductiva de la especie que funda las relaciones de parentesco, la familia, es un escollo a sortear en el camino al arte nuevo. Romper el pacto del ser humano y el sexo como vía a la reproducción biológica permite así escapar a “la moral del rebaño”. Por ello, en *Umbral* vamos a encontrar en uno de sus pasajes –la carta de Artemio Yungay a Rufina Mardones– la defensa de la existencia de dos tipos de fecundación: una biológica-reproductiva y la otra, artística. Propuesta que reproduce la dicotomía del sentido común, ya que la mujer es quien da a luz vida orgánica, en tanto el hombre es el creador de vida simbólica:

Los nacidos orgánicos tú sabes como se reproducen. Yo también. Mas, aunque sabiéndolo, no sé si hayas reparado... el hombre fecunda, la mujer concibe. [...] el hombre es positivo y la mujer es negativa. [...] para los nacidos inorgánicos –ya sabes: las pinturas, los sonetos, las sonatas, las locomotoras, etc: [...] has de saber que el hombre es aquí el negativo y la mujer la positiva. Pues ella es la que fecunda, ¿cómo?, con ¡fluidos!... ella es la que inspira. Y él, él es quien concibe, él es quien elabora haciendo de su cerebro y corazón un vientre, quien da a luz haciendo de su mano que escribe, pinta... una vagina (Emar 294).

En *Umbral*, esta inspiración del artista –cuyo agente de fecundación son los fluidos de la mujer, si seguimos las cavilaciones de su narrador, Onofre Borneo, sobre cómo lograr su proyecto escritural– se promueve por medio del género epistolar. Ello porque los esfuerzos documentales del narrador son impulsados por el aprecio hacia Guni Pirque, narratorio que despertaría en él, además de la necesidad de *dar forma a este Umbral*, las ganas de compartir con ella sus avatares de creación: “Guni, déme la mano y sigamos avanzando lentamente por el mundo de los fantasmas reales que yo engendré y usted concibió” (Emar 72). Sin embargo, en el Segundo Tomo de *El globo de cristal*, las cosas toman un rumbo inesperado. Guni parte en un frenético viaje en el que se anula, tanto su función de madre nutricia, musa inspiradora, como la de receptora del texto-carta de Onofre Borneo, lo que lleva a nuestro biógrafo a realizar

fallidos intentos por enrielar su quehacer²²: “¿Por qué Guni se habrá escapado? Es el problema que tengo que dilucidar si quiero [...] que este *Umbral* siga escribiéndose” (Emar 252).

Por su parte, en el cuento *Papusa*, la importancia del autoerotismo del diablo se vincula con la autonomía y no dependencia del otro en el placer sexual, condición *sine qua non* para el desarrollo de la libertad de pensamiento que ostenta esta muchacha. En él, asistimos a la visión o clarividencia que entrega la contemplación del misterio que esconde un ópalo que heredara de sus antepasados, desde Belcebú, el narrador. En este relato, una primera persona indeterminada ve a través del ópalo una escena de la corte del Zar Palemón, siendo testigo de los actos de ultrajes sexuales infligidos a Papusa, mujer que es sacada tras los pliegues de la sotana del Obispo, de forma similar a la creación de la mujer de la costilla de Adán. Hecho que haría palpable la dependencia de los géneros, cuyo agente es el deseo y el goce. Sometimiento sexual de que se vale el Zar Palemón para sojuzgarlos:

Los humanos vivieron 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 [...] Simbiosis que ya ni siquiera siente. Identificación abyectamente aceptada. Hay algunos, sin embargo, que [...] presienten que el sexo se vive por sí [...] dicen por soberbia: “Es nuestra voluntad”. ¡Error! Van arrastrados. Y hay otros – rarísimas excepciones– que saben cómo son las cosas en verdad, lo saben, lo sienten, lo viven. Han desconectado. Son dos vidas aparte en un ser sólo en apariencia Uno. Pero el pacto del ser humano y el sexo lo han roto... hasta donde es posible romperlo hoy en nuestra tierra (Emar 106).

Este nuevo mito, de seres humanos asexuados –de un mundo primigenio de andróginos–, permite explicar la sexualidad como un estado degradado de la naturaleza propiamente humana. Sería en un segundo período de la humanidad, cuando los sexos habrían caído sobre los seres humanos produciendo la diferencia genérico-sexual y vampirizando la sangre e ideas de éstos. Papusa²³ –álter ego femenino de Emar– es una de estas excepciones, un ser privilegiado que al haber roto el pacto con lo sexual, ejerce la libertad de pensamiento, que es el alimento de Satanás. Sin embargo, esta criatura no puede abandonar al Zar Palemón y salir de la esfera de cristal. Papusa, por

²² Si bien es cierto, a Borneo no le queda más que abandonar el género epistolar, de un modo u otro, intenta resucitar su presencia por medio del relato en segunda persona. La última carta fechada para Guni Pirque data de julio de 1942: capítulo 34 del segundo tomo de *El globo de cristal*.

²³ Se ha señalado que este nombre sería una versión feminizada de uno de los apodos de Emar: Papo, esto es, un desdoblamiento de la instancia autorial.

no someterse a la ley de la demanda sexual, es condenada a ser poseída por bufones y cortesanos, siendo arrojada al olfateo de gacelas y mastines del palacio. Es castigada a fin de reunificar –por medio del grito de horror de la muchacha, el cual no se da– lo que había sido escindido, lográndose así el restablecimiento del orden tiránico y de la alienación que produce el instinto sexual. El Zar Palemón invoca esta alianza con el mal, lo sexual, lo que le permite tiranizar al ser humano: “¡Albor del mundo de goces en el dolor! Sexualidad estirada. Último extremo de aguzamiento. Sombras del llamado ‘mal’, insinuos. Bien. Apareced. Bien. Dominadme. ¡Más aún! Aquí tenéis mi pensamiento. No os contentéis con él. Dadme en la mente el verdadero espasmo” (Emar 108).

NARRATIVA EMARIANA: METAFICCIÓN NARCISISTA

Roland Barthes, en *Escritos críticos*, distinguió dos tipos de textos: los legibles y los escribibles. Si la poética del cuento de Poe –con su importancia en un centro rector de la estructura textual por medio de la unidad de acción y su efecto final– se inscribe dentro de una poética de textos legibles, *Miltín 1934*, por su carácter experimental, metaficcional, acorde con su propuesta vanguardista, se sitúa dentro de los escribibles. Estos últimos desestructuran todo principio jerárquico, ordenador: ruptura que en esta novela se lleva a cabo privilegiadamente bajo la técnica vanguardista del montaje, por medio de las ocho apariciones y desapariciones intempestivas de Martín Quilpué. Barthes, a propósito de la irrupción de la novela *Mobile* de Michel Butor, la cual por su carácter experimental y fragmentario fue atacada por la crítica de su tiempo, comentó:

Pues lo que se oculta detrás de esta condenación de la discontinuidad es el mito de la Vida misma: el Libro debe fluir, porque en el fondo, a pesar de siglos de intelectualismo, la crítica quiere que la literatura sea siempre una actividad espontánea, graciosa, otorgada por un dios o una musa, y si la musa o el dios son un poco reticentes, al menos es necesario “ocultar su trabajo”: escribir es hacer fluir palabras en el interior de esta gran categoría de la continuidad, que es el relato; toda Literatura [...] (Barthes 213-214).

La inauguración de *Miltín 1934*, en la errancia de la escritura, sólo encuentra un delgado y entrecortado hilo argumental en la accidentada emergencia del proceso de la creación literaria, revelando su carácter metaficcional. Dicho rasgo invita a sugerir su inscripción en una estética de la negatividad. Para Menke, dicha estética:

“[N]o es teleológica, sino que despliega la procesualidad hasta sus últimas consecuencias y es por ello misma deconstructiva; descompone la comprensión aparentemente lograda hasta su fundamento, hasta su procesualidad sin resultado. El discurso interpretativo remite al objeto estético –en tanto cosa que rehúsa ser entendida como

signo – que evita la comprensión – como fundamento de una experiencia obligante de la negatividad” (Beltramino).

A nuestro juicio, el aporte teórico de Linda Hutcheon en *Narrativa narcisista: La paradoja metaficcional* 1984, se acopla de buen grado a esta necesidad del narrador de erigirse en autor y erigir a su escritura en dinámica especular: esto es, a tiempo simultáneo del nacimiento de su obra: “Se considera metaficción (narcisista) aquella ficción cuya preocupación primaria es expresar la visión de la experiencia del novelista por medio de la exploración del propio proceso creador” (95). Asimismo, su estrategia paródica de situar su proyecto narrativo en aparente fracaso del intento de modelar su cuento al modo del canon narrativo del escritor estadounidense, corresponde a esta definición. De este modo, cualquier procedimiento que muestre el proceso mismo del narrar, la autoconciencia del narrador, la presencia de elementos autorreflexivos, las alusiones –paródicas o no– a otros textos literarios, los relatos intercalados, el desdoblamiento interior, la superposición de voces narrativas, otras formas de dialogismo, plurilingüismo y polifonía literaria, según Hutcheon, son recursos tendientes hacia esta configuración narcisista en clave especular²⁴.

En la narrativa de Emar, se reduplica este efecto de metaficción narcisista, ya que sus personajes terminan revelándose como diferentes desdoblamientos de sí mismo²⁵. Son todos avatares demónicos que comparten algunos de los rasgos que Emar esbozara como prototípicos de la estética de la negatividad. Así, en *Miltín 1934* es el narrador mismo el que se identifica con Emar en uno de sus fragmentos: “Dejo aquí constancia: nací en 1893 y hoy es 1934”. En el episodio de Illaquipel, los perenquenes son animalillos endemoniados, traviesos. Juegan a promover el debate de los intelectuales y artistas acerca de la proporción áurea que alcanzan al anidarse en su concha: “Las gentes miraban atónitas las conchas desde lejos, con ojos atónitos y prontos a ver surgir de ellas, algunos a Dios, otros a Satanás” (Emar 111). Al final de *Miltín 1934*, el narrador se encuentra en una plaza santiaguina tapado con papelillos de notas de arte del diario *El Mercurio*; cuando un viento sideral arrastra los papeles, el narrador anuncia que lo espera el editor pues “1935 se acerca” y agrega: “yo ahora

²⁴ En este sentido, sería interesante realizar la conexión de este narcisismo con el proyecto macro que busca forjar *Umbral* a través de su clasificación como metanovela que se vale de los artilugios del metadrama.

²⁵ “Martín Quilpué es a la vez puerta de acceso y partícipe en el espacio creativo de Juan Emar. Es por lo cual lo consideramos como un álter ego del narrador emariano, o sea, como símbolo del efecto de desdoblamiento repetido que lo afecta. De hecho, asistimos a una mise en abyme de la identidad y a una fragmentación de la voz en varias voces. El narrador se metamorfosea en un ser polifacético y polifónico y al ocupar todos los espacios y todos los estratos del discurso narrativo, le confiere a éste su característica fundamental: ser un espacio de libertad (...) que lo asemeja a una pintura cubista” (Covarrubias).

no soy más que aquello que se llama *Miltín 1934*”, comprobándose así que es un ser hecho de literatura, lo que nos recuerda la opción que definió con anterioridad: “habría que, o bien declararse uno la punta de una ficción o bien rodearse de 66 cadáveres con cuerda” (Emar 29). Termina el año 1934 con el cañonazo de las 12 y ya no se ve a Martín Quilpué; el año se termina sin haber escrito el narrador el *Cuento de medianoche*.²⁶

Por su parte, el personaje Papusa, en el cuento homónimo, es su álter ego femenino, ya que este nombre es otra derivación de un seudónimo del autor “Papo”. Esta mujer es quien ha roto el pacto con lo sexual y, por ello, representa el ideal de la libertad de pensamiento, esto es, el cavilar que es “alimento de Satanás”. En *Umbral* vuelve a aparecer este personaje en la boca del Zar Palemón, quien se refiere a ella como *Satanacchia*, lo que la evidencia como otro avatar demónico. Satanás sufre de un irremediable hastío: por su carencia de cuerpo en que encarnar, es que vaga de un lugar a otro. Como lo revelara Gide, lo demónico es “el espíritu [que] debe tomar prestado un ser otro que el suyo, ya que él reniega del ser: al no ser más que pura negación necesita otra existencia para ejercer su negación” (Cuesta Abad 40), lo cual revelaría su condición parasitaria.

De este modo, vemos que cuando los valores y los sujetos se intercambian, cuando se desvanecen las fronteras y contornos, cuando la delimitación vacila, el umbral entre lo que pareciera ser el yo y los otros, se desperfila por causa de esta imposibilidad de dar cuenta de aquel otro desde distinto sitio que no sea la propia subjetividad, contaminada y corroída siempre por aquellos otros que habitan en sus laberínticos desdoblamientos. Este carácter de “procesualidad desautomatizadora de la comprensión, una procesualidad permanentemente encaminada al fracaso” (Menke), es el rasgo que conecta el carácter metaficcional del arte y la negatividad estética. Ello, puesto que de acuerdo a la estética de Adorno, “cada obra de arte singular, si muestra la disonancia, la aporía de sus posibles e incluso contradictorios significados, es lanzada como un proyectil contra la totalidad planificada y unánimemente interpretada” (Manzano 10). Así, la propuesta vanguardista emariana se configura desde una estética de la negatividad, al modo como entiende la mimesis y la categoría estética de la disonancia Adorno, como una crítica de la racionalidad instrumental de la razón moderna, frente a la cual a la totalidad programada en forma fundamentalmente cronométrica opone los poderes subversivos y fluídicos-inusitados del arte, los que difuminan las fronteras ontológicas y los órdenes culturales consensuados.

²⁶ “En efecto, el año 34 es el marco de la escritura que el narrador inicia en los primeros días de enero para acabarla con los cañonazos del 31 de diciembre. En cuanto a Miltín, por ser un héroe legendario participa en la creación de un mundo nuevo, y nos invita a remontar por el hilo atemporal de los mitos hacia un tiempo que es la suma de todos los tiempos” (Cantin 100).

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio. “La cuestión de la identidad nacional en las *Notas de arte y Miltín 1934*, de Juan Emar”. Revista *ALPHA* 28 (Julio 2009): 9-27.
- Barthes, Roland. *Ensayos Críticos*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1983.
- Beltramino, Fabián. “Christoph Menke. La Soberanía del Arte. La experiencia estética según adorno y Derrida”. En <http://beltraminofabian.blogspot.com/2008/10/christoph-menke-la-soberana-del-arte.html>.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI Editores, 1989.
- Canseco Jerez, Alejandro. “Juan Emar. Estudio”. Santiago: Ediciones Documentas, 1992.
- . “Juan Emar: arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción”. *Revista Chilena de Literatura* 39 (1992): 23-36.
- Cantín, Nadine. “*Miltín 1934*, una estética del espacio”. *Taller de Letras* 36. Santiago: Pontificia Universidad Católica (2005): 99-111.
- Covarrubias, S. “Heterogeneidad discursiva en *Miltín 1934* de Emar”. En: http://www.critica.cl/html/covarrubias_00.html. 2006.
- Cuesta Abad, José Manuel. *Clausuras de Pierre Klossosky*. Madrid: Ediciones Arte y Estética. Círculo de Bellas Artes, 2008.
- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.
- Darío, Rubén. *Los raros*. Madrid: Maucci, 1905.
- Emar, Juan. *Miltín 1934*. Santiago-Caracas: Dolmen, 1993.
- . *Diez*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.
- . *Umbral. Primer Pilar: El Globo de Cristal*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Lizama, Patricio. “Frente a los objetos. Fragmento de Juan Emar”. *Taller de Letras* 26 (1998): 137-141.
- Manzano, Julia. “Teorías estéticas de la interpretación”. En: http://www.tindon.org/julia_manzano/voces_poeticas/2_Teorias_Esteticas.pdf.
- Millares, Selena. “Una poética del absurdo visionario: Juan Emar”. *Anales de la Literatura Chilena* 12 (2009): 53– 64.
- Rosemblat, María Luisa. *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*. Caracas: Monte Ávila, 1990.
- Rubio, Cecilia. “*Diez* de Juan Emar y la tétrada pitagórica: iniciación al simbolismo hermético”. *Taller de Letras* 35 (2005): 149-165.
- Piña, Carlos. “Ser y tiempo en Juan Emar”. *Mapocho* 60 (Segundo Semestre 2006).
- Poe, Edgar Allan. *Antología II*. Madrid: Editorial Edaf, 2005.

- Traverso, Soledad. “Los personajes Martín Quilpué de Juan Emar y Belcebú de Gurdie”. *Taller de Letras* 26 (1998): 149-153.
- . “Diez de Juan Emar y la tétada pitagórica: Iniciación al Simbolismo Hermético”. *Taller de Letras* 35 (2005): 149-166.
- Varetto, Patricio. “Algunos aspectos fundamentales de la escritura de *Un año*”. Tesis de Licenciatura. Santiago: Universidad de Chile, 1992.
- Vásquez, Malva y Vargas, C. “Poética de lo fluídico-inusitado en *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal* de Juan Emar”. *Anales de Literatura Chilena* 14 (2010): 139-155.
- Wallace, David. “*Cavilaciones* de Juan Emar”. Tesis de Licenciatura. Santiago: Universidad de Chile, 1993.