

POÉTICA DE LO “FLUÍDICO-INUSITADO” EN *UMBRAL*
DE JUAN EMAR¹

POETICS OF “THE UNFORESEEN-FLUIDIC” IN UMBRAL
BY JUAN EMAR.

Malva Marina Vásquez y Constanza Vargas
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
malmara@msn.com

RESUMEN

Se propone que en *Umbral* de Emar alienta una poética de ‘lo fluídico- inusitado’, la que exacerba ciertas prácticas vanguardistas –en lo específico, el motivo futurista de la omnipresencia de la velocidad–. En este sentido, su poética es representativa de lo que Bauman llama una ‘modernidad líquida’, connotada por la metáfora de la ‘fluidez’. Este proceso de licuefacción, de ‘derretir los sólidos’, define la práctica narrativa en *Umbral*, entendida como un juego deconstructivo tanto de las convenciones genéricas de la obra como de las de su contenido narrativo. En cuanto al formato narrativo se quiebra con la secuencia lineal del relato biográfico al promover tanto la dispersión total de la subjetividad como la ruptura cronotópica esencial al género narrativo. Estos continuos desplazamientos e inversiones de las oposiciones binarias de la episteme moderna responden a una concepción del arte entendida dentro de una estética de la negatividad; la de lo sublime.

PALABRAS CLAVES: lo fluídico-inusitado, vanguardismo, poética de Emar

ABSTRACT

This paper proposes that in *Umbral* of Emar bolsters a poetics of “the unforeseen-fluidic”, which exacerbates several avant-garde practices –particularly, the futuristic motive of the omnipresence of speed.

¹ Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt N° 1101043 “Quebres 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 (Coinvestigadores). Constanza Vargas es Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica. PUCV.

In this sense, his poetics is representative of what Bauman designates as “liquid modernity”, connoted by the metaphor of “fluidity”. This process of liquefaction, of “melting the solids”, defines the narrative practice in *Umbral*, understood as a deconstructive game both of the generic conventions of this work and of its narrative content. As regards the narrative format, the lineal sequence of the biographical sequence is broken by promoting both the total dispersion of subjectivity and an essential chronotopic rupture of the narrative genre. The continuous displacements and inversions of the binary oppositions of the modern epistemic respond to a conception of art comprehended within an aesthetic of negativity: that of the sublime.

KEY WORDS: *The unforeseen-fluidic, Avant-gardism, Emar's poetics.*

Recibido: 12/09/2010 *Aceptado:* 30/09/2010

INTRODUCCIÓN

En el diario *La Nación*, bajo el título *Al arte lo que es del arte*, Emar comenta la situación de la crítica en Chile, la que, según él, encasillaba en ciertos cánones estéticos epocales la producción nacional, concluyendo que: “El arte debe regirse por toda clase de razones, menos por razones de arte” (Emar, *Al Arte* 7) Esta aparente contradicción nos transporta a la problemática sobre cómo definir el arte, tópico que atraviesa buena parte de su obra y que tiene en *Miltín 1934*² su máximo despliegue. El autor en sus *Cavilaciones* ya había testimoniado sobre lo paradójico de este intento: “No caeré yo [...] en [...] querer definir el arte, sus causas y su significado, con medios propios [...] de la razón [...] (Así,) se llega, a lo más, a establecer ciertas [...] reglas, y aun [...] la más sólidamente establecida, apenas quiera usted profundizarla, o sea, traerla a algo “absoluto”, se deshace” (Wallace, *Cavilaciones* 255-256). Es esta imposibilidad de llevar el arte a una conceptualización fija, petrificada, lo que nos llevaría a postular, en primera instancia, que no habría vestigios de un arte poética explícita ni sistemática en obras anteriores a *Umbral*³. Sin embargo, en el *Primer Pilar; el Globo de Cristal*,

² Ver la conversación entre el narrador y Rubén de Loa. En esta, se parodia el “siempre certero” juicio de la crítica, la cual por sus definiciones y disecciones sobre qué es y no es arte, no hacen más que ofuscar la vivificación de lo que, para Emar, debiese ser la verdadera experiencia artística: “¡Y cuánta falta me hacía este baño de palabras inefables a las inefables bellezas de las artes! Pues, te diré, me sentía agobiado, aplastado y reventado de ver tanto sublime en tan poco tiempo.” Emar, *Miltín* 187.

³ *Umbral. Primer Pilar: El Globo de Cristal*. Santiago. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 1996.

Se trabajó también con fragmentos del *Tercer Pilar* para profundizar el tema de la identidad.

se manifiesta una poética narrativa que aparecería condensada bajo el rótulo de ‘lo fluídico-inusitado’⁴, lo que proponemos entender como eje transversal de una práctica narrativa que se despliega tanto a nivel de su formato genérico como de su mundo narrado. En este sentido, nos interesa demostrar que ‘lo fluídico-inusitado’ lleva hasta sus últimas consecuencias un singular proyecto vanguardista, el cual adquiere rasgos de manifiesto programático en una de sus tantas notas de arte: “Cada artista de verdad tiene, por sí solo, que rehacer para sí toda la historia del arte” (Wallace, *Cavilaciones* 128).

Nuestra hipótesis de lectura es que esta poética de ‘lo fluídico-inusitado’ en *Umbral*, puede ser iluminada a través de un cotejo de la misma con el motivo de la omnipresencia de la velocidad, tópico que la vanguardista futurista lleva a su expresión hiperbólica. Así es como Emar anticiparía, a nuestro parecer, lo que Bauman –para caracterizar la etapa actual de la misma– llama ‘una modernidad líquida’, de la cual, las metáforas de la ‘liquidez’ o ‘fluidez’ representarían su rasgo sobresaliente. Dado que ese ‘proceso de licuefacción’ estaba presente desde el principio de la modernidad, Bauman, consciente de las críticas que se le pueden hacer a su planteamiento, señala: “Estas [...] objeciones son justificadas [...] cuando recordemos que la famosa expresión ‘derretir los sólidos’, acuñada hace un siglo y medio por los autores del Manifiesto comunista, se refería al tratamiento con que el confiado y exuberante espíritu moderno aludía a una sociedad que encontraba demasiado estancada [...], ya que todas sus pautas estaban congeladas” (Bauman 9). Según este autor, este proceso de liquidez de los comienzos de la modernidad “no debía llevarse a cabo para acabar con los sólidos definitivamente [...] sino [...] para reemplazar el conjunto heredado de sólidos defectuosos [...] por otro, mejor, o incluso perfecto, y por eso mismo inalterable” (Bauman 9). En *Umbral* este ‘derretir los sólidos’ estaría condensado magistralmente en el oxímoron del subtítulo *El Globo de Cristal*, el cual une los semas de lo gaseoso del globo, más el de la dureza del cristal.

En estas líneas veremos cómo en *Umbral*, lo ‘fluídico-inusitado’ corresponde a una práctica de ‘deconstrucción’⁵ continua de las oposiciones binarias de la modernidad, entre las cuales destacan: sólido/líquido; yo/otro(s); dentro/fuera; vida/muerte;

⁴ Lo ‘fluídico-inusitado’ actuaría como motor de la generación de *Umbral* en tanto proyecto narrativo: “Pues bien yo sabía, [...] para algo estábamos en Curihue. Si en Curihue no sucedían hechos inusitados, si en él no hubiesen fluidos que ayudaran a vivir...entonces nos habríamos quedado todos en nuestras respectivas residencias: y puesto que no estábamos en estas sino en este, lo fluídico-inusitado explica sobradamente lo que acabo de mencionar”. Emar, *Primer Pilar* 569.

⁵ Para Derrida: “En una oposición filosófica tradicional no encontramos una coexistencia pacífica de términos contrapuestos sino una violenta jerarquía. Uno de los términos domina al otro (axiológicamente, lógicamente, etc.), ocupa la posición dominante. Deconstruir la oposición es ante todo, en un momento dado, invertir la jerarquía”. (56-57)

narrador/personajes y realidad/ficción. Además de las metáforas de liquidez o fluidez, otra noción clave para acceder al sentido de esta poética será el de ‘discontinuidad’⁶ (Foucault, *Arqueología*), ya que los diferentes juegos rupturistas en *Umbral* favorecen una simbiosis entre forma y contenido narrativo; entre ‘enunciación’ y ‘enunciado’⁷. Esta *práctica de construcción y destrucción incesante* de las convenciones del género narrativo delatan el carácter metaficcional de la obra, rasgo previamente señalado por la crítica (Carrasco). Una primera aproximación para valorar la gravitación de conceptos como ‘licuefacción’, ‘fluidez’, y ‘discontinuidad’ se manifiesta en la concepción de vida que Emar plantea en *Cavilaciones*: “es el correr, el pasar de esas fuerzas que van evolucionando, o sea, cambiando incesantemente de aspecto y efectos” (Wallace, *Cavilaciones* 220) Así, la vida se entiende bajo la noción de fluidos, desplegándose como un cúmulo rizomático de fuerzas que actúan, cambian y evolucionan. De allí, por ejemplo, que el proyecto existencial de Lorenzo Angol sea el de encerrarse en La Cantera para transmutarlo todo, a través de la licuefacción de su pensamiento:

Esta silenciosa y solitaria labor mía *tiene* que expandirse, irradiar. [...] transformarse y salir como fluidos [...]. Coge un libro: *Vida de Vivekananda* [...]: “Los más altos hombres van silenciosos. [...] aunque entren a una caverna, cierren la puerta y piensen cinco pensamientos verdaderos, estos [...] vivirán en la eternidad. [...] penetrarán en las montañas, surcarán los océanos” [...] Todo esto reafirma la idea [...] de la palabra “fluido”. Y algo más queda [...]: allí hay cosa que un día florecerá, mostrándole nueva y gran senda hacia...[...]. (Emar, *Primer Pilar* 27-28)

Esta concepción de un universo en donde todo se transforma (o transmuta, en términos de Angol) entiende a la muerte, condensada en la significancia del verbo *ir*, no como punto alguno de término, dado que es el trayecto, *el fluido mismo, el movimiento único y capital*, lo que posibilita hablar de éste como el principal dispositivo deconstruccionista⁸ en la novela.

⁶ Concepto que pone “en duda las posibilidades de la totalización. Ha traído la individualización de series diferentes, que se yuxtaponen, se suceden, se encabalgan y se entrecruzan, sin que se las pueda reducir a un esquema lineal. [...] La de discontinuidad es una noción paradójica, ya que es a la vez instrumento y objeto de la investigación; ya que delimita el campo cuyo efecto es; ya que permite individualizar los dominios, pero que no se la puede establecer sino por la comparación de estos.” (Foucault, *Arqueología* 12-14)

⁷ Hugo Carrasco (1982) divide los planos de la narración a nivel de: ‘Enunciado’ (Las biografías mismas) y ‘Enunciación’ (Cartas a Guni, que representan el quehacer mismo de biografíar), siguiendo a Benveniste en sus *Problemas de Lingüística General* (1971)

⁸ “Algún día ha de venir en que, moviendo un pequeñito tornillo del catalejo con que miramos el suceder de la humanidad, los valores se nivelan y que ese vacío [...] haga brotar su

LO FLUÍDICO-INUSITADO COMO RUPTURA DEL CRONOTOPO

En este apartado, analizaremos algunos episodios en los cuales los fluidos trascienden las barreras del cronotopo⁹, produciendo diferentes tipos de quiebres epistémicos de dicha unidad espacio-tiempo en tanto componente mínimo requerido para configurar espacios narrativos. A nivel de la historia contada por Onofre Borneo —es decir, la de las biografías datadas en 1927—, tenemos una primera ruptura en la descripción de la ubicación geográfica del fundo del Capitán Angol. Esta, se realiza mediante la parodia de la descripción del verosímil realista, el que subyace a las convenciones del género biográfico de corte testimonial. Aquí, la ironía se sirve de los topónimos, lugares ubicables en la realidad extensional de nuestra República, como punto de partida para luego distorsionar las coordenadas espaciales. Es por esto que Desiderio Longotoma, en un guiño a ciertos versos de Huidobro¹⁰, señala: “sepan ustedes que aquí no hay ni Norte ni sur ni Este ni Oeste. Lo primero que hizo nuestro capitán Angol, al adquirir esta propiedad, fue borrar los puntos cardinales” (Emar, *Primer Pilar* 469). Tras esto, el narrador da instrucciones específicas para dar con la ubicación exacta del fundo:

UBICACIÓN: [...]1) Tómese un mapa de Chile; 2) Búsquese en él [...] la ciudad de Combarbalá; 3) Colóquese sobre ella el vértice del ángulo recto de una escuadra; 4) Hágase que la arista oriente-poniente de dicha escuadra pase [...] por la ciudad de Córdoba, [...] divídase tal distancia por dos 8) sobre la línea oriente-poniente, clavese la punta [...] del compás, cuidando que la punta izquierda esté clavada en Combarbalá. Es todo” (Emar, *Primer Pilar* 565).

Esta indeterminación del espacio físico-geográfico es marca prototípica de una serie de acontecimientos a lo largo de *Umbral*. Graficaremos estas rupturas cronotópicas basándonos en dos episodios. El primero, tiene lugar en Curihue, durante marzo de 1927, y corresponde al episodio de la caza de los ladrones que resultaron ser patos. En él, el capitán, en una salida metaficcional, pregunta al soldado Borneo: “- Y ahora, ¿Qué volumen es? (en relación a la novela misma)”, a lo que responde:

esencia y esta esencia se convierta en germen de otro modo de ser” (Emar, 1996:75) El cambio de perspectiva de nuestro autor se anticipa al de la deconstrucción a saber, el de la inversión continua de las jerarquías: “Y apenas hay estabilización hay que derrumbar ciegamente. Mas aunque se derrumbe todo...todo queda en pie; pero digo derrumbarse porque lo que está en pie, para estarlo...depende...” (Emar, *Umbral* 257)

⁹ “A la intervencionalidad esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, la llamaremos cronotopo [Lo que traducido literalmente significa tiempoespacio] [...]. Los indicios del tiempo se revelan en el espacio, y éste es asimilado y medido por el tiempo” (Bajtín 1986: 269).

¹⁰ Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte. (Huidobro 16)

“– El cuarto, mi capitán” (Emar, *Primer Pilar* 564). Esta metalepsis afecta la ubicación de los personajes al interior del mundo narrado, lo que deriva tanto en la destrucción total del espacio como del tiempo intradieгético. En relación a esto último, habría que entender que tanto Angol como Borneo coexisten en dos tiempos: en el presente intradieгético del episodio mismo, el que tiene lugar el año 27, así como en el del tiempo futuro, cuando tiene lugar el acto de enunciación de estos hechos por Borneo en los años ’40. Esto, dado que Borneo *es capaz de contestar* la pregunta del Capitán. Este acontecimiento insólito nos permite afirmar que la ruptura del cronotopo adquiere rasgos de una estética de lo fantástico, por cuanto sucesos como el descrito reflejan “la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: (en resumidas cuentas,) la existencia de lo imposible” (Roas 9). La coexistencia de Borneo en los dos niveles y tiempos narrativos: el intradieгético; como personaje que forma parte del episodio y el metadieгético; al contestar la pregunta de Angol sobre en que volumen de la narración se encuentran, permite sostener que nuestro biógrafo traspasa dos barreras. Estas fronteras son la de su pertenencia al mundo narrado y la de narrador del mismo.

Lo que aquí se produce es una ruptura de las convenciones genéricas del relato biográfico, el cual, en términos generales, se rige por la secuencia cronológica de los hechos. El desdoblamiento de Borneo en tanto narrador/personaje nos lleva a transitar de un tiempo a otro. Es a partir del enunciado, la historia misma, que se proclama el quiebre de los límites entre el pasado de ésta y su narración futura, siendo entonces el hecho insólito el que en 1927 mismo ya se tuviera noticia del futuro proceso escritural de los años ’40. De allí que, dentro de esta poética de lo ‘fluidico-inusitado’, la frase de Borneo que define el narrar como el “llegar a la sublime alquimia de tratar el pasado como porvenir” (Emar, *Primer Pilar* 130) haga gala de su consumación por vía de la metalepsis¹¹. La narración, de este modo, promueve un movimiento continuo de traspaso de fronteras de los niveles narrativos, dando concretización artística a la encarnación del fluido. Es la metalepsis la que permite trascender y destruir, a su vez, la permanencia de las coordenadas témporo-espaciales. De allí que el adagio pronunciado por Lorenzo Angol “Yo soy donde no estoy; soy donde no soy” (Emar, *Primer Pilar* 191), nos lleve a corroborar que la atomización del sujeto va paralela a una atomización del cronotopo. Dicho quiebre puede cotejarse con las siguientes palabras de Derrida en torno al fenómeno del tiempo: “El ahora se da, a la vez, como lo que no es más y como lo que no es todavía. Es lo que no es y no es lo que es. En un

¹¹ “El carácter perturbador de la metalepsis consistiría, según [...] Borges, en sospechar que lo extradieгético sería dieгético, que autor y lectores pertenecerían a algún relato.” Como vemos, esto da cuenta de cómo dicho procedimiento explica, desde la disposición de las formas del contenido narrativo, el carácter de semirreales en el que se situarían los personajes, lo que nos remite al umbral mismo como tópico. (Carrasco 87)

sentido, ha sido y no es más; en otro sentido, será y no es todavía” (Derrida 8). Ergo, el fluido en esta poética es *lo que no es todavía, es el umbral de las posibilidades, siempre en proyecto de huida*, tornándose inaprehensible.

En este mismo episodio, siguiendo con la problematización del tiempo lineal en la novela, tenemos la primera aparición del chino Fa, quien, por medio de una inesperada fórmula, puede retrasar el tiempo, dando así solución a los problemas suscitados por la tardanza en el viaje a cazar ladrones provocada por el Capitán Angol:

- Mi reloj marca las 10 y 45; [...] pero... ¡Osorno! No [...] en el día de hoy sino en el día 8. [...] se ha adelantado [...] tres días. ¿Cómo es posible? [...]
 - Capitán –dijo entonces Fa– atlásalo, pues, atlásalo. [...]
 - No puedo. Los punteros de la fecha no obedecen.
- Explicó Fa:
- Polque habel caminado tanto de legleso. [...] Todos ahora dan tles pasos atlás. Un-dos-tres. Los dimos. [...]
 - ¡Admirable! Los punteros [...] marcan las 10 y 48; los de la fecha, cinco de marzo. (Emar, *Primer Pilar* 565-566)

El tiempo es así entendido como *fluido que devendrá en el deviniendo*, lo que parece justificar la idoneidad del género fantástico como modalidad narrativa de deconstrucción del cronotopo, ya que este “pone al lector de frente a lo sobrenatural [...] para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real”. (Roas 237) Lo fluídico, entonces, participa de esta deconstrucción incesante de sí, en donde, y para que el fluido *sea*, es necesario romper con todo aquello que aspira a cristalizarse: “el ahora [...] se ha desecho y dispersado en el momento mismo en que lo enuncio.” (Derrida 5)

VANGUARDIA FUTURISTA Y VELOCIDAD DE MOVIMIENTO

Recapitulando, advertimos que la inexistencia de un mundo marco, trazada por el descalabro del cronotopo, destruye la oposición entre realidad y ficción. Otro ejemplo de ello, se da en el episodio del viaje al futuro, desde 1927 a 1945 –capítulo 51 (Rojo)– de carácter autobiográfico. Aquí Borneo es conducido por Esteban Rivadeneira en un viaje a la velocidad de la luz, siendo esta última, ahora, la posibilitadora del quiebre cronotópico. Esta velocidad, en su labor destructiva, aparece personificada bajo la metáfora de un horrendo monstruo, que sale al encuentro de los personajes. Luego, Esteban afirma la movilidad del tiempo, contraponiéndola a la inamovilidad espacial: “El suceder se precipita [...] ¿Los sitios? Están donde están.” (Emar, *Primer Pilar* 454) Empero, y en un fenómeno de corte fantástico, la tesis de Rivadeneira queda abolida por el siguiente suceso: “- hacia nosotros precipitábase mi casa con tal celeridad que, por un instante, evoqué a aquella bestia imaginaria, aquel monstruo. [...] Casa y nosotros chocamos. [...] La casa, con nuestro impacto, detuvo un segundo su carrera para luego girar como un trompo.” (Emar, *Primer Pilar* 455)

Como vemos, esta afluencia de la casa hacia el lugar en que se hallan los protagonistas, alude de modo indirecto a la última barrera vencida en términos de velocidad; la que constituye el paradigma de lo imposible, puesto que los personajes viajan a la velocidad de la luz. Debido a ello éstos, pueden transitar de forma discontinua a través de las distintas series temporales, lo que desde la perspectiva foucaultiana se condice con su concepto de ‘discontinuidad’ característico de su noción de historia general por oposición a historia global o totalizadora. En este nuevo contexto es que se da la licuefacción de la solidez de la casa, de modo que el proceso de derretir los sólidos ha abarcado al ente que, en este caso, indica por antonomasia, el domicilio, la permanencia. En este viaje, tras la llegada a la meta ocurrida en 1945, señala Borneo: “Ni Esteban ni yo [...], volvimos a pensar en aquel monstruo veloz [...], que se abalanzaba atropellando meses y años. Hasta que, [...] un día de 1945 [...] nos arrolló. A mí, [...] solo [...] me tiró al hoyo de la inconsciencia. A él -hacedor de esta velocidad viviente que convierte en horas los años – lo golpeó en [...] el pecho [...]. Estalló como estalla una granada” (Emar, *Primer Pilar* 455). La fragmentación del cuerpo de Rivadeneira es efecto de la destrucción física por el quiebre del cronotopo, producido por el viaje a la velocidad de la luz. En cambio Borneo, después de las exequias de su amigo, vuelve a pie al año 1927. Podría verse aquí un paralelismo –del motivo del estallido del cuerpo de Rivadeneira- con un episodio que trata de una discusión sobre literatura entre Valdepinos y Yumbel, en donde Borneo, como mediador, señala: “Quien mesura se encalaboza; [...] cuantos se hallan encalabozados solo piensan en descalabozarse, en evadirse, en dilatarse por calles, por carreteras, por ferrovías, por lo que sea con tal de que ello sea largo, interminable y hacia todos lados a la vez. [...] **¿Por qué estallar no ha de ser un ideal?** ¿Qué es el arte sino un estallido, [...] sino un perpetuo descalabozamiento? (Emar, *Primer Pilar* 573)

Esta noción del arte como estallido se asocia, tanto al motivo de la futilidad de definir el arte, como a la concepción del futurismo en donde la velocidad, elemento clave de esta propuesta, rompe con todas las fronteras. Filippo Tomasso Marinetti acuñó en su Manifiesto de 1913 el concepto de *Lirismo Multiíneo*, el cual, sirviéndose de elementos de la diagramación pictórica, practicó la simultaneidad en estallido propia de la sinestesia; figura que se condice con el (des)encalabozamiento que Borneo propugna¹². Así, lo ‘fluídico-inusitado’ se corporeiza en el estallido de uno de sus

¹² “He ideado además el lirismo multilíneo, con el cual obtengo aquella simultaneidad lírica que obsesiona también a los pintores futuristas [...] con el cual, estoy convencido de obtener las más complicadas simultaneidades líricas.” (Marinetti 7) De este modo, los dichos de Marinetti deben de ser contextualizados en las conflagraciones de la época, en donde la bomba era entendida, además de cómo un dispositivo que acababa con “todo lo obsoleto”, como la posibilidad de concretizar el anhelo de lo instantáneo. En relación a cómo se inscribe el cuerpo

personajes: “Contabilicé los seis mil millones de sacudidas que me dieron mis hermanas moléculas, [...] tomando seis mil millones de direcciones diferentes.” (Marinetti 74) De manera que la explosión de Rivadeneira metaforizaría, bajo la figura de la granada, una experiencia de la corporeidad que mostraría la dispersión total del sujeto.

ESPEJEJO EPISTOLAR Y TEORÍA DE LOS FLUIDOS EN *UMBRAL*

Como se ha visto, es la potencia de lo fluídico la que promueve el quiebre epistémico de los dos niveles estructurales de *Umbral*: el de la historia (enunciado) y el acto de contarla (enunciación). Ahora, nos aproximaremos a la poética de lo ‘fluídico-inusitado’ desde su manifestación explícita en tono de manifiesto; esto es, como *Teoría de los Fluidos*. Veremos cómo en esta teoría se refuerza la poética autorial, al desplegar tanto una concepción singular de la literatura como una particular perspectiva de entender el yo. La noción de fluido, si bien ya fue mencionada –en relación a la cita del Vivekananda ya citada– aparece del todo desarrollada en el capítulo 43 (Rojo)¹³ del *Primer Pilar*. En él, tenemos el episodio de la lectura de la carta a Borneo por Artemio Yungay, la que ya fue enviada a Eustaquia Zepeda ese mismo día. Aquí Borneo, en su calidad de biógrafo y personaje –nos encontramos en los años ‘40– narra cómo sus personajes van en su búsqueda, llevando en andas a Yungay. Si bien hasta aquí podría verse a Yungay y Borneo como sujetos ficcionales distintos, dicha separación se neutraliza, apuntando a que ambos son una sola identidad, lo cual es corroborable por medio de un fenómeno de intratextualidad. Al respecto, Wallace analiza un cuento inédito de Emar titulado *Una carta*, cuyo contenido es muy similar a la carta hecha por Yungay y leída a Borneo en *Umbral*. Si bien en cada carta cambian tanto los nombres del emisor como el de su destinatario, al cumplir Yungay y Borneo la misma función epistolar, se nos mostrarían como un mismo ente:

dentro de los (no) márgenes de la velocidad, se señala: “La conciencia “simultánea” futurista está centrada, no solo en la confusión de acontecimientos del mundo exterior y en los dominios de la memoria personal, sino en el invisible mundo de la experiencia corpórea.” (Humphreys 40)

¹³ Emar, desde el tomo segundo, decide subtítular el número de sus capítulos según distintos colores: azul, rojo y gris. El rojo se relaciona al futuro, como tiempo característico de la marcha de los efluvios, como “La casa en que están escondidas todas las respuestas. ¡Ah! Nosotros pasamos buscando la llave de la casa. Que pasen y pasen todas las posibilidades. ¡a ver si tenemos la destreza suficiente para cogernos rápidamente a la mejor cuando pase!”. Emar, *Primer Pilar* 351-352.

Función	<i>Umbral</i>	Cuento: <i>Una Carta</i>
Emisor Carta	Artemio Yungay	Onofre Borneo
Receptor Carta	Eustaquia Zepeda	Carmela Peralta

Tabla N°1: Comparación de las instancias actoriales entre *Umbral* y *Una Carta*.

Volviendo a *Umbral*, tenemos que Yungay descende del cortejo y pide a Borneo consejo sobre cierto tema, para lo que deberá seguir la lectura atenta de una carta: “-Señor Borneo, [...] Lo escojo a usted por amigo pues he leído sus obras anteriores. La actual no la he leído porque apenas la abro siento que todo mi cuerpo toma una calidad entre tinta y papel asaz desagradable.”¹⁴ (Emar, *Primer Pilar* 267). Es aquí en donde por primera vez se alude a “otros textos” de Borneo: la duda respecto a cuáles podrían ser éstos, se esclarece si es que entendemos que el biógrafo no es más que otra de las máscaras para encubrir a Juan Emar. Fenómeno que se inscribe en el desdoblamiento¹⁵ de la instancia autorial. Como sabemos, la escritura de Emar se caracteriza por el uso de la intratextualidad en clave palimpséstica, en donde, y por medio de la refactura de diversos retazos textuales, juega a enmascarar su dislocada identidad.

La idea de identidad en el episodio que estamos comentando es paradójica, pues podemos aseverar que era a Borneo mismo a quien sus personajes llevaban en andas a fin de hacerlo encontrarse consigo mismo. Por una parte, Yungay, al elegir a Borneo como consejero, por considerarlo docto e inteligente, refuerza la idea de esta sed megalomaniaca del yo, por cuanto se elige a sí mismo. Mas, por otra, esta identidad equivale a la total dispersión del sujeto regidor de *Umbral*¹⁶: “Acaso [...]

¹⁴ La reflexión de Yungay apunta a que él es un personaje que se construye en el devenir mismo de la enunciación.. De allí que “el carácter alegórico que Emar asigna a la literatura al presentarla en un texto continuo, o en una obra que se origina en el acto de lectura, transforma la escritura en un objeto de perpetuo cuestionamiento, ya sea en torno a su estatus, a sus orígenes y a sus precarias fronteras” (Canseco Jérez 33)

¹⁵ “OB: ...pues no es esta la primera vez que cambio de nombre. Has de saber que, un tiempo, firmaba yo Juan Emar [...]Creo que Onofre Borneo ya estaba en mí, y Juan Emar era un intento de Álvaro Yáñez. Onofre [...] me dejó hacer para demostrarme el fracaso que ello significaba. Juan Emar era algo de nosotros dos. Era un poco más de Álvaro Yáñez que de Onofre Borneo”. Emar, *Tercer Pilar* 1324.

¹⁶ Pedro Lastra da cuenta de esta confusión entre realidad y ficción: “Hay también debates de esos narradores con su doble, [...] vías por las cuales se plantean dudas existenciales que comprometen asimismo el existir del lector”. Como vemos, la puesta en cuestionamiento de lo real es similar, al decir de Borges, para quien, *El mundo será Tlön*. Lastra Nota Preliminar. *Umbral* Emar, 1996: XII.

Han sido vividas por ese fantasma que llamo Onofre. ¿O es por Lorenzo? ¿O Lorenzo y Onofre no son más que uno y a mí, Juan Emar, se me presenta así?” (Emar, *Tercer Pilar* 1553) Por otro lado, la negativa de Yungay a leer la actual obra de Borneo, nos alude a su conformación netamente novelesca. Siendo Yungay *carne de texto*, es evidente que su vida no puede nacer más que al alero de *Umbral* como universo diegético: “Tengo en estos momentos una existencia epistolar” (Emar, 1996:267). Yungay, de hecho, se gesta en el texto mismo, acto continuo de enunciación, siendo por ello que su cuerpo “toma una calidad entre tinta y papel asaz desagradable” (Emar, *Primer Pilar* 267), de lo cual se desprende el acusado carácter metaficcional de las obras de Emar.

La carta, si bien se inscribe dentro del género de la solicitud, retrasa su objetivo para describir en forma hiperbólica su biografía. En esta, Yungay da cuenta de su deseo de viajar, lo que nos remite al motivo del estallido del cual hicimos mención: “Yo viajaba pero no viajaba [...]. Porque podía estar en Lisboa o en Madrid [...] siempre estaba en mí mismo, siempre encerrado por las costillas, la piel y el esternón. Yo quería [...] hacer viajar todo, todo lo que hay adentro de las costillas, explayarlo, proyectarlo en todos los sentidos, en la multiplicación de los puntos cardinales...” (Emar, *Primer Pilar* 268-269). Tras ello, Yungay narra a Zepeda su deseo de conocer el Averno, haciendo referencia a personajes de la literatura que han llevado a cabo dicha travesía. Su argumento se torna lógico desde el entendimiento de que, para él, los entes reales no se diferencian ontológicamente de los ficcionales: “-¿Y el Dante? Recuerda, papá [...] Allí quiero ir, a las del Tomo I. [...]” (Emar, *Primer Pilar* 270). Más tarde, Yungay conoce a Yoni quien ofrece una recepción en la que éste conocerá a Tártara Tigre. Después de recorrer junto a esta última, un sendero que nadie se atrevía a cruzar, asiste Yungay a la visión de un hecho prodigioso: la mujer alza su brazo, abriendo totalmente uno de sus cortes coronales. Luego, ésta misma le pide a Yungay que repita el acto: “Eran dos largos, altos labios [...] rajados a la diestra de aquella insigne mujer. [...] mi embeleso no tuvo límites” (Emar, *Primer Pilar* 280). Pero este propósito se trunca por el asesinato de Tigre en manos de Yoni. De allí que Artemio busque que la asesina misma dé su beneplácito para abrir la tumba de su amada y recomenzar “nuestro viaje eterno, [...] inefable, más allá del [...] ser vivo o muerto” (Emar, 1996:284). Luego clama a Eustaquia: “Dígale (a Yoni) que jamás los cielos han escuchado súplica más vehemente [...] (de) este hambriento y sediento de vida o muerte, ¡Que es lo mismo!” (Emar, *Primer Pilar* 285). Como vemos, la oposición binaria muerte/vida es subvertida por esta noción del reencuentro donde el concepto de resurrección cobra valor, entendiéndose la vida como tránsito agónico hacia la verdadera sed de plenitud, simbolizada en la juntura con Tigre. Yungay acepta llamar necrofilia a su deseo, pero entendiéndola en contra de la sexualidad tradicional: “¡Malventurados, [...] convencidos de que es por el sexo [...] la realización total de las carnes vibrantes! ¡Desdichados y limitados personajes!” (Emar, *Primer Pilar* 281).

Siguiendo con el episodio de la lectura de la carta, ésta, como señala Wallace se redobla, “en efecto de espejo” (Wallace, *Una carta* 117), ya que antes de terminar su lectura, aquel texto cerrado rompe con su carácter de documento y adquiere vida, al dar cuenta de su proceso de escritura. Por ello es que podemos señalar que dicho movimiento analéptico se (des) y (re) articula por medio de una ‘*Mise en Abyme*’ en la que el emisor-destinador de la misma señala:

Corrí, corrí. Llegué a mi escritorio. Acabo de llegar. [...] Permítame que le escriba. Permítamelo... ¡¡por piedad!!

Santiago de Chile.

Octubre 13 de 1944.

Señorita

Eustaquia Zepeda [...]:

La presente tiene por objeto dirigirme a [...] usted (Emar, *Primer Pilar* 285)

Así, la carta ya escrita y leída primeramente a Borneo, se desdobra y da paso a una narración que nos señala el minuto en que recién, la primera epístola –la que ya *fue* escrita– *será* escrita nuevamente, el mismo día y con el mismo encabezado, produciéndose con ello una trastocación de la secuencia cronológica de los hechos. En páginas posteriores esto es descrito en relación a *Umbral* como novela: “Causa y Efecto hacia atrás del tiempo... ¿por qué no? [...] si este *Umbral* es digno de existir- el tiempo, manso, dócil, ha de ser reversible. Si Lorenzo no se ilumina, (no) ha de ser por causa [...] mía de una obra que se escribe planeando sobre el suceder.” (Emar, *Primer Pilar* 408) Terminada la lectura de esta *carta desdoblada*, Borneo comienza a elucubrar sobre los pro y contra que tendría la publicación de la misiva, siendo que si esta llega a nuestros ojos es por el hecho de que Borneo mismo *ya la había publicado*. ¿Cuándo? ¿en el eterno devenir de su presente? La respuesta pareciera ser, anonadantemente, afirmativa. Sin embargo, las incongruencias desde el punto de vista lógico no terminan allí. Al día siguiente, recibe Yungay una *contracarta* de Rufina Mardones, antiguo amor, en respuesta de aquella enviada a Eustaquia y leída a Borneo en un primer encuentro. ¿Cómo es posible? ¿Cómo se interceptó dicha información? Borneo no ha hablado con nadie del asunto; se lo rejure a Yungay, quien señala:

Anoche medité la carta de Rufina. Hoy por la mañana le he contestado [...].

Acabo de enviarla, también por avión. [...] traigo aquí la copia...

Encantado. Pero antes, si estamos **en el siglo de los fluidos**, y como tengo entendido que son más veloces que cualquier avión. ¿por qué...?

[...] Los fluidos [...] solo pueden cargar la síntesis de las cosas [...] Son en el mundo hipersensible como en este material las camionetas, no los camiones.

(Emar, *Primer Pilar* 289)

La alusión de Yungay a una centuria líquida (en negritas en la cita), nos retrotrae, una vez más al tema de las vanguardias y al motivo de la ‘velocidad de movimiento’, lo cual permite la superposición, la simultaneidad de planos temporales. Además, la cita nos habla de la importancia de los medios de transporte, agentes de la puesta en marcha de “la velocidad de movimiento” y, por ende, del cambio en el sensorium producto de una modernización acelerada. Es en esta explicación –y retomando el tema de la carta/respuesta– de Artemio Yungay a Mardones, en donde toma cuerpo su propia poética, basada en la así denominada *Teoría de los Fluidos*, entendida como encarnación misma de una velocidad que desconoce fronteras a su discurrir incesante. Así, este episodio completo puede entenderse, desde una perspectiva dialógica, de *lo teórico deviniendo praxis*, pues la carta pasa de ser documento cerrado a descorporizarse en fluidos que llevan su mensaje a otra destinataria. Lo anterior, se daría como la mutación de la epístola desde su inscripción en el mundo material a su devenir en el “mundo hipersensible”, encarnando la carta los fluidos anímicos de un discurso amoroso, lo cual aclararía el misterio de su nuevo destino:

Rufina, hay un fluido [...] hay construcciones anímicas que vibran, tiritan, significan, cuando pasa por ellas, compenetrándolas, el fluido que pasa. [...] los fluidos [...] siempre están pasando, [...] Esto no es mi teoría, esta es la ley. [...] todo lo que sucede, lo que galopa y se pierde cuando los humanos se distraen; lo que lleva un mensaje al pasar; lo que [...] golpea para llamar la atención, lo que hace de cuanto encuentra una pantalla para objetivarse, para permanecer, para que, objetivizado y en permanencia, los hombres perciban, ¡vean! (Emar, *Primer Pilar* 289)

En el fragmento anterior, la misma aliteración producida por el sintagma *hay un fluido que pasa* vehiculiza esta sensación de movilidad incesante. Además, la elección misma de verbos como *vibrar*, *tiritar*, *significar*, *compenetrar*, *galopar*, *golpear*, también sirven a reforzar esta idea de permeabilidad fluidica. Dicha omnipresencia, especie de *elan* vital, nos lleva a reduplicar la noción de velocidad, ícono futurista. Recordemos que: “Sólo el cielo (o [...] la velocidad de la luz) empezó a ser el límite, y la modernidad fue un esfuerzo constante [...] por alcanzarlo” (Bauman 15). En *Umbral*, dicho límite se traspasa en el episodio del viaje al futuro protagonizado por Borneo y Rivadeneira. Volviendo a Yungay, vemos que éste, al no concebir los fluidos como *su teoría*, sino como una ley, nos lleva a las ideas de Foucault sobre la muerte del sujeto, como categoría cristalizadora y/o generadora de los fenómenos: “Se renunciará, pues, a ver en el discurso un fenómeno de expresión, la traducción verbal de una síntesis efectuada en otra parte [...] El discurso es [...] un conjunto donde pueden determinarse la dispersión del sujeto y su discontinuidad consigo mismo” (Foucault, *Arqueología* 89-90). Es más, dicha idea es desarrollada de modo explícito en *Umbral*, lo que corrobora la fugacidad del fluido en relación a la unicidad aparente

del sujeto: “El hombre se diluye. [...] hay miles de hombres en cada hombre. [...] El hombre, al ser todos... ¡el hombre no es! [...] Nunca más poder decir ese *es* Fulano o Zutano; porque todo es apariencia, cambio y ebullición” (Emar, *Primer Pilar* 478). Se tematiza aquí la imposibilidad de *ser*, como ente idéntico a sí mismo y, en específico, la incapacidad de captar el fluido, subvirtiéndose el principio de identidad por medio del de multiplicidad, asociando más bien al hombre a un ser proteico que se metamorfosea en otros. El impulso artístico de la captación también es entendido como un espejismo, puesto que al igual que la identidad, se diluye en lo irrefrenable del devenir. Por lo demás, la ruptura de la manifestación de un sujeto único se reitera a lo largo de la epístola en respuesta a Mardones, la que será considerada como mera pantalla a través de la que el fluido pasa. Así, Yungay continúa: “El fluido es invisible [...] impalpable. [...] Nosotros [...] solo tenemos una finalidad: buscar, coger el fluido. Nosotros consideramos objetos, personas, paisajes [...] como pantallas, como barreras que al fluido atajan para revelarlo. Si [...] por pantallas el fluido no pasa [...], *ese no pasar es la única muerte [...].* Todo lo demás es [...] vida” (Emar, *Primer Pilar* 291)

En el mundo hipersensible donde rige la ley de los fluidos la noción de subjetividad no está centrada en un sujeto, ya que éste es un mero reflector de los mismos: “Todo puedo serlo para un sujeto A [...] junto con dejar de serlo para un sujeto B [...]. La cosa estaría [...] en los sujetos [...] No hay vida ni muerte entonces. Yo diría mejor que todo es vivo y muerto a la vez. [...] Las personas son pantallas [...], que no dan sino reciben, almacenan y muestran luz. No hay personas [...] al no haberlas, tampoco soy yo. Ni nadie (Emar, *Primer Pilar* 292). Es esta inasibilidad del fluido la que nos hace asociarlo de modo inevitable con el concepto foucaultiano de discontinuidad, por cuanto torna imposible concebir identidades estables¹⁷. En cuanto a la concepción del artista, éste se hallaría entonces escindido, por una parte, entre su búsqueda por captar el fluido, (el que al no conocer límites que puedan cogerlo, produce su dispersión como sujeto) y la imposible encarnación del mismo. Lo cual provoca –volviendo al tópico del estallido– la ruptura de la estructura binaria: *dentro/afuera*. Al mismo tiempo, se niega al artista su condición de productor, pues: “Mil posibilidades giran [...] y nos asechan. [...] (estas) son tan reales como lo que es nuestro. Mas cuando queremos encadenarlas, precisarlas y definir las, se esfuman” (Wallace, *Cavilaciones* 253). Dicha heterogeneidad nos induce a pensar que la discontinuidad vendría dada por esta constitución fluidica, no solo de las obras, sino también del sujeto-autor. Álvaro Yáñez mismo se ajusta ple-

¹⁷ Al respecto, Foucault explica: “el nombre de autor: ¿Denota de la misma manera un texto publicado [...] bajo su nombre, [...] con un pseudónimo, otro que se haya encontrado después de su muerte en estado de esbozo, otro que no es más que una apuntación [...] un “papel”? [...] La obra, entonces, no puede considerarse ni como unidad cierta ni homogénea”. (77-78)

namente a este cuestionamiento identitario, relacionándose con lo que Lizama señala respecto a la construcción de una identidad, la que “supone un desdoblamiento inicial: “uno mismo que actúa; uno mismo que observa al que actúa”” (138)

Si es lo ‘fluido-inusitado’ lo inaccesible y, paradójicamente, el motor generatriz de esta narrativa, podría esta definirse, desde la perspectiva de una estética de la negatividad: la de lo sublime¹⁸, puesto que se vincula a ‘lo impensado’ (Foucault, *Las Palabras*). De ahí que lo impresentable propio de la dispersión del sujeto, es conectable a la noción de lo infinito como máxima mostración de lo que escapa al entendimiento. Bozzetto señala que “esta aparición imprevista de “lo indecible y que sin embargo está ahí” [...] aflora y atrapa sin dejarse nunca domesticar.” (Roas 237) Lo indecible se traduce bajo una semiosis en espera de ser (in)descifrada por lo fluido, causa ello de su liquidez, que *no da tiempo al análisis*: “Costumbre [...] de las síntesis visuales, creada por la velocidad de los trenes y de los automóviles. [...] Horror de la lentitud, del análisis [...]” (Marinetti 8)

Es así que en la poética de este *Primer Pilar*, su intento paradójico de llegar “a la sublime alquimia de tratar el pasado como porvenir” (Emar, *Primer Pilar* 130) mediante el movimiento deconstructivo, se constituye como un proyecto logrado. Esta deconstrucción, y volviendo al futurismo, es analogable con lo que Balla y Depero entienden por la *Reconstrucción Futurista del Universo*: “Daremos esqueleto y carne a lo invisible, a lo impalpable, al imponderable, al imperceptible. Encontraremos los equivalentes abstractos de todas las formas y de todos los elementos del universo”¹⁹. Lo señalado aquí es, en cierto modo, el periplo que Emar decide (re)trazar –y esto, entre otras cosas es lo que lo separa de los futuristas– de la captación del fluido. Es por ello que la deconstrucción de las categorías binarias analizadas, la que es llamada para el caso del tiempo en el futurismo “reconstrucción”, es transmutada aquí en *una constante construcción de la destrucción*, lo que se condice con su necesidad de “rehacer, para sí, toda la historia del arte” (Wallace, *Cavilaciones* 128) Es, entonces, este proceso de licuefacción, de “derretir los sólidos”, el que define la práctica narrativa en *Umbral*, entendida como una zona en la que se gesta un juego rupturista tanto de las convenciones genéricas como de las de su contenido narrativo. Espacio aquel, el del

¹⁸ Lo que Schiller entiende por lo sublime es homologable a la conceptualización que en *Umbral* se hace del fluido: “El objeto sublime es de dos tipos. Nosotros lo referimos bien a nuestra *fuerza de captación*, y sucumbimos en el intento de formarnos una figura o concepto de él, bien a nuestra fuerza vital, y lo consideremos un poder frente al cual el nuestro se desvanece. [...] alcanzamos con ocasión del objeto sublime el penoso sentimiento de nuestros límites [...] Nos regocijamos en lo sensible-infinito porque podemos pensar lo que los sentidos ya no captan y el entendimiento ya no concibe”. 219

¹⁹ Balla, G; Depero F: *Ricostruzione Futurista dell’ Universo*. En: <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/ricostruzioneFuturista.htm>

Umbral, revestido de lo impensado, de ahí “lo inusitado”, lo cual nos lleva a ratificar lo inexpugnable del fluido, presentándose por medio de su inabordabilidad como la única certeza.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl. “Formas del Tiempo y del Cronotopo en la Novela (Ensayos sobre poética histórica)” *Problemas Literarios y Estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986.
- Balla, G; Depero, F. Ricostruzione Futurista dell’ Universo. <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/ricostruzioneFuturista.htm>
- Bozzeto, Roger. “¿Un discurso de lo fantástico?” *Teorías de lo Fantástico*. Compilador: David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001.
- Canseco Jérez, Alejandro. “Juan Emar Arquitecto de la Prosa: elementos de poética y recepción.” *Revista Chilena de Literatura* 39 (1992): 23-36.
- Carrasco, Iván. “La Metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar”. *Revista Chilena de Literatura* 14. (1979): ///-////
- Culler, Jonathan. *Sobre la Deconstrucción*. Salamanca: Cátedra, 1984.
- Dällenbach, L. *El Relato Especular*. Madrid: Visor, 1993.
- Derrida, Jacques *Posiciones*. Valencia: Pretextos, 1979.
- . *Tiempo y Presencia*. Edición Digital Universidad Arcis: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/Tiempo%20y%20presencia.pdf>.
- Emar, Juan. *Miltín*. Santiago: Dolmen, 1997.
- . *Umbral. Primer Pilar: El Globo de Cristal*. Santiago. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996.
- . *Umbral. Tercer Pilar: San Agustín de Tango*. Santiago. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996.
- Foucault, M. *La Arqueología del Saber*. México D.F: Siglo XXI Editores, 2001.
- . *Las Palabras y las Cosas*. México D.F: Siglo XXI Editores, 1999.
- Huidobro, Vicente. *Altazor o el viaje en paracaídas*. Madrid: Petrópolis, 2010.
- Lizama, Patricio. “Frente a los Objetos. Fragmento de Juan Emar”. *Taller de Letras* 26. (1998): 137-141
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Zang Tumb Tumb*. Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 1914.
- Schiller, Friederich. “Sobre lo Sublime”. *Escritos sobre Estética*. Madrid: Tecnos, 1990. 218-237
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la Literatura Fantástica*. Editorial Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

Wallace, David. “Cavilaciones de Juan Emar”. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica. Santiago: Universidad de Chile, 1993.

Wallace, David. “Una Carta: un relato inédito de Juan Emar”. *Revista Chilena de Literatura* 52. (1998): 113-155