

El viaje vanguardista en *Diez* de Juan Emar y *Memorias sentimentales de Juan*

***Miramar* de Oswald de Andrade**

Yenny Ariz Castillo

Universidad de Concepción

A fin de presentar un trabajo sobre Oswald de Andrade, Julio Prieto remarca la notoria presencia del motivo del viaje en la narrativa vanguardista, en tanto es fiel reflejo de la vertiginosa época que vio desarrollarse a estos movimientos, las primeras décadas del siglo XX :

[...] el período de las vanguardias históricas, a la vez que una época de acelerada difusión técnico-industrial, es un momento de extrema porosidad cultural, de intensa migración y circulación de personas e ideas que, con una velocidad y cuantía sin precedentes en la historia, *viajan*, se trasladan de un lugar a otro de la geografía terrestre, de un extremo a otro del mapa de las prácticas culturales: la peculiar labilidad que adquiere la noción de frontera o límite (ya se trate de límites geográficos, políticos, sociales, epistemológicos o estéticos) es uno de los rasgos distintivos de la época, tanto en su fenomenalidad histórica cuanto en sus manifestaciones discursivas --la más significativa de las cuales probablemente sea el arte "nuevo" o vanguardista. (2006: 20)

De la misma forma, pensamos que el viaje como experiencia de vida constituye un elemento fundamental para los escritores vanguardistas, que se traspasó a sus obras como motivo, recuperado de una tradición antiquísima como lo es la novela de viajes, de aventuras o bizantina, como la llama Mijaíl Baijtin. La novela bizantina:

[...] se constituye sobre una puesta a prueba de la fidelidad y constancia de unos protagonistas idealizados. Casi todas las aventuras se organizan como atentados a la inocencia, pureza y mutua lealtad de los héroes. Los caracteres estáticos e inmutables y la idealidad abstracta de ellos excluyen toda transformación o desarrollo, toda aplicación de lo sucedido, visto o vivido como de una experiencia vital que cambie y forme a los héroes. (1982: 202)

Nos interesa examinar lo relativo al motivo del viaje geográfico como elemento recurrente en los textos *Diez* (1937), del chileno Alvaro Yañez Bianchi, conocido como

Juan Emar, y *Memorias sentimentales de Juan Miramar* (1924), del brasileño Oswald de Andrade. Incluiremos un análisis de la configuración del espacio en ambas obras, por tratarse de un tema concomitante al motivo del viaje, como también revisaremos la caracterización de los protagonistas, pues, dentro de la conformación clásica del motivo resulta esencial la participación del héroe, quien va llevando a cabo las distintas etapas del viaje arquetípico. En los textos escogidos, el personaje principal es pieza clave, pues básicamente conocemos el mundo ficticio por su voz narrativa, además de ser quien experimenta el viaje propiamente tal.

El itinerario más frecuente en ambos textos es la travesía desde América hacia Europa, que estéticamente nos remite a la dialéctica “lo propio – lo extranjero”, palpable en textos vanguardistas chilenos y brasileños. Consideramos relevante ejercer una mirada atenta sobre la apropiación de este motivo por parte de escritores vanguardistas, y la consecuente resemantización de él, como también sobre las características que adquieren sus personajes principales en los cuentos, que distorsionan la imagen del viajero clásico, dado que, superada la vanguardia, un número no despreciable de escritores latinoamericanos mantiene esa tensión o dualidad entre lo propio y lo extranjero, adueñándose y conteniendo a ambas: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, María Luisa Bombal, como ejemplos y sólo por citar algunos.

1. DIEZ DE JUAN EMAR

1.1. Lo extranjero y lo propio en *Diez*

Diez oscila, a grandes rasgos, entre dos espacios reconocibles: el campo – siempre chileno- y la ciudad, que connota ambientes mayoritariamente europeos. La sección “dos sitios” destaca esta dualidad: “El hotel Mac Quice” remite a la configuración europea emariana, mientras que “El fundo de ‘La Cantera’” nos traslada al campo chileno. Ello nos recuerda la vida del escritor, quien alternó sus estadías en el campo con su tiempo de permanencia en Europa.¹

¹ El escritor residió en distintos campos: Hacienda familiar “Lo Herrera”, fundo “La Marquesa” y un campo del sur de Chile, propiedad de su hijo Eliodoro. En Europa vivió principalmente en Francia y Suiza. Para ampliar la información sobre los viajes del escritor, véase Canseco- Jerez. 1989. *Juan Emar. Estudio*. Santiago: Documentas.

Es notable que Juan Emar recurra a esta diada tan famosa en Latinoamérica durante el siglo XIX, que en ese contexto implicaba la significación campo/barbarieciudad/civilización. Sin embargo, sus cuentos subvierten este maniqueísmo; en su obra, el personaje principal se revela como buscador incansable de un conocimiento superior, que no pertenece a un espacio determinado, sino a esferas que trascienden lo exterior al ser. Cecilia Rubio señala: “Toda la lucha del personaje emariano está concentrada en dominar un proceso cognoscitivo – metafísico que se daría en un movimiento sistemático de integración sucesiva de los cuatro planos del ser”. (2005: 162) Existe en el narrador un deseo de trascendencia, que, entre otras cuestiones, involucra la superación del espacio físico que, creemos, se materializa en “El vicio del alcohol”.

Aun así, es importante acotar que en *Diez* el continente europeo se relaciona con el arte, lo que nos lleva a la fórmula arte + cultura + libertad + fiesta = Europa. Es un espacio signado positivamente por el narrador, quien percibe de manera legítima su propio tránsito por calles extranjeras. Es decir, en este proyecto vanguardista todavía persisten ciertos resabios de aquella equivalencia entre lo extranjero y lo civilizado; notoriamente se transforma la visión del campo, espacio predilecto de la estética criollista que Emar manipulará y apartará de aquel sino trágico de las obras costumbristas.

“Maldito gato” parodia la literatura criollista² y deriva en la configuración del campo como un espacio metafísico, que sostiene elementos que a su vez equilibran el mundo. El narrador disfruta de una esplendorosa mañana y a partir de sus sentidos, se conecta con lugares, tiempos, situaciones y personajes que escapan a la realidad inmediata, pero que surgen a partir de la exploración de esa misma realidad. Es así como a partir de los olores puede superar el espacio del campo, del país, del planeta y convertirse por un instante en un habitante de otros tiempos y espacios:

El haba tenca huele a distancias interplanetarias...Vino la primera cascada con nuestro primer mundo planetario. A pesar de conocerlo, sentí el mismo estupor. Hasta que, pasadas y hundidas ya la últimas distracciones ocasionadas por los aromas propios de Neptuno, me hallé aspirando la pura sal de más allá, sin alcanzar a sentir aún las emanaciones del Alfa del Centauro (39-40)³.

² “El recurso paródico del realismo naturalista es en Emar fundamental” (Rubio, 1998)

³ Todas las citas de *Diez* se toman de la edición de Ercilla, de 1937, registrada en bibliografía. Por ello se indicará solamente el número de página.

El olor de las plantas silvestres permite acceder además a sensaciones, espíritus, pasiones y verdades filosóficas. Sin embargo, es un estado efímero y susceptible de evaporarse debido a cualquier circunstancia.

El anhelo de trascendencia del narrador se logra en “Maldito gato” al conformar el triángulo que mantiene el equilibrio universal y transforma fuerzas inactivas en activas. En este discurrir sobre el triángulo, el narrador señala:

Desde luego, al hallarme allí clavado ante mis dos compañeros supe que siempre en mi pasado, en *mi pasado liviano de campos y ciudades*, siempre este hecho de pasar de pronto a ser elemento me había rondado muy cerca. Y aquello de la grúa no era más que materializar – si puedo explicarme así – con una imagen esta *vaga obsesión de cambio*” (66)⁴

El campo y la ciudad, polos entre los cuales se movió el narrador en un cómodo pasado, se superan cuando se deja de ser humano y se logra la transformación en elemento. El espacio físico caduca para el narrador y privilegia el triángulo, nuevo espacio, que reduce su vida al mínimo, no obstante, le otorga “libertad” (82) y asimismo ha conseguido el “sosiego y silencio” (68) que anhelaba al contemplar el equilibrio entre los elementos del cuadro de Gabriela Emar en el hall de su casa.

La misma cualidad de espacio metafísico podríamos aplicarla al campo descrito “El Fundo de ‘La Cantera’”. Si bien recuerda por su nombre y primera descripción a la zona central de Chile, los datos que paulatinamente entrega el narrador luego de la descripción más “objetiva”, trastornan la convencional visión del campo, pues además de galpón, casas, árboles, cerros, entre otros elementos, el fundo posee además “una marcada molestia” (179), posible de transformarse en “putrefacción anímica” (180). El fundo constituye un espacio de delirio que permite la confluencia de distintas categorías de tiempos (noche, tarde, presente de la enunciación, pasado y distintas épocas de la vida del narrador, futuro de guerras próximas) y espacios (arriba, abajo, vacío). La narración de la huida del personaje evidencia la fusión de tiempo y espacio, y sitúa el fundo en un nivel superior al terrestre, celestial, casi un lugar de ensueño, a pesar de que “cantera” designe un orificio en la tierra:

⁴ Los subrayados son nuestros.

Escapé [...] hasta que llegué al borde de aquella noche del fundo de *La Cantera*.

Entonces me asomé.

Abajo, muy abajo, con un sordo ruido de torrente, iban las noches y los días entrelazados en su santa sucesión de infinito.

Allá abajo se deslizaban – claro, oscuro (sic); oro, rojo -, y como serpentinadas del Sol y de la Luna, seguían su misión con todos los hombres dentro [...]

¡Volver! ¡Volver! – fue mi esperanza.

Me lancé al abismo. ¡Atrás el maldito fundo de *La Cantera*, enredado en esa noche desprendida y errante del vacío! (190)

El fundo se ubica entre la noche y el vacío; la vaguedad de sus coordenadas, se explica, según creemos, en que este cuento precede a “el vicio del alcohol”, “vértice central”⁵ del volumen. En este último cuento, el espacio se supera absolutamente en privilegio de la reflexión acerca de, en primer término, la organización de las cuestiones del sexo, y en segundo, el vicio del alcohol, temas interrelacionados entre sí en la lógica del narrador. Ahora bien, sabemos que el narrador está en su cama, en Santiago de Chile, pero el cuento y sus reflexiones se sitúan más bien en el tiempo; el intervalo marcado por el grito de la mujer que gozaba. Los azotes que recibe Pibesa permiten que “todo el barrio, todo Santiago, todo Chile, toda América” oigan “en medio de la noche, el grito [...]” (202). El volumen cierra con esta oscuridad y con la proyección del grito de la mujer desde un espacio limitado hacia uno mayor. La categoría de tiempo subsume a la de espacio y con ello anula las distancias y diferencias entre los pueblos, pues el vicio es un problema universal, totalizante. Ante la reflexión sobre el vicio del alcohol no cabe preguntarse: ¿se trata de ellos o de nosotros? ¿Es extranjero o es propio?

A la concepción del universo entero como un todo homogéneo en torno al vicio, se agrega la existencia de figuras- cruce, que fusionan Europa y América, suprimiendo las diferencias entre el Viejo y el Nuevo Mundo, pues contienen ambos espacios.

“El pájaro verde” contempla la dualidad Europa- América, que se traduce en París- Amazonas-Chile. La figura del loro es trascendental desde nuestra mirada, pues une y compendia los dos mundos, tal como lo hace Emar-personaje en la mayoría de los cuentos. Primero es trasladado hasta Francia, “viaje” enmarcado no tanto en el afán de conocimiento

⁵ Rubio 2005: 153

científico de Guy de la Crotale, sino más bien, de su capricho (“predilección por las aves”), que nos lleva a la cosificación que realiza Europa del llamado Nuevo Mundo. Más tarde servirá al arte y terminará falleciendo al posar para el sobrino nieto Henri-Guy, quien, como última acción artística, lo hace embalsamar. Curiosamente, su dueña, Marguerite de la Crotale, viaja al Nuevo Mundo, mientras el loro permanece en Francia, hecho que permitirá el hallazgo del mítico pájaro verde en la tienda de antigüedades, personificación de un sublime conocimiento para el narrador y sus camaradas: la frase que todo lo condensa y comunica (“*Yo he visto un pájaro verde*”)

Resulta mayormente revelador que para el narrador sea compañía permanente en su mesa de trabajo; en París mirando hacia el retrato de Baudelaire, en Santiago mirando hacia la imagen de Arturo Prat. Entonces, es posible plantear la existencia de un vínculo entre la figura del loro y la escritura del narrador, que se aprecia además en la escritura del propio autor; es decir, de las experiencias del loro junto a los distintos amos podemos extrapolar algunos rasgos de la poética emariana. El discurso científico (Guy de la Crotale), que en la narrativa de Emar deriva en hiperrealismo; la inclusión del arte pictórico (Henri-Guy) en la elaboración del argumento de cuentos y novelas⁶; el conocimiento superior encarnado en la frase del tango (Emar) y la amistad a partir de la diversión, el ocio y la juerga (Emar; tema que, mirado desde la perspectiva del tío José Pedro, encarna las nefastas experiencias de la bohemia parisiense.). En suma, la figura e historia del loro condensan toda una estética y por tanto nos anticipan el tenor de los cuentos que siguen.

El cruce América - Europa condensado en las experiencias del loro, se repite en la joven Chuchezuma, quien dice descender directamente de Moctezuma; esta declaración resulta poco verosímil para sus amigos, pues sus rasgos - “pelo castaño claro, tez blanca, ojos verdes” (129) – lo desmienten. Ella replica “A lo largo de mi linaje han venido a salpicar sobre él muchos hombres rubios del norte, a salpicar sobre la larga, larga hilera de madres color aceituna y ojos de noches cálidas” (129). De sus actividades, señala “Amo México, amo Escandinavia y amo Francia” (129). El mestizaje producto del cruce de ambos mundos genera a este ser enigmático y atrayente para el narrador.

⁶ Recordemos que el autor es también pintor y difusor de la pintura vanguardista a través de sus “Notas de Arte” del diario *La Nación*. En el terreno de la ficción, citemos a modo de ejemplos el cuadro de Gabriela Emar en “Maldito gato”, el personaje Cirilo Villaverde de “El Unicornio”, el cuadro de “Chuchezuma” y Rubén de Loa de la novela *Ayer* (1935), cuya teoría de los colores verde y rojo la encontraremos aplicada en una escena de “Chuchezuma” de la que hablaremos más tarde.

Tanto el loro como Chuchezuma en su calidad de figuras- cruce, se explican mejor como reflejos de la figura del propio protagonista, reconociblemente chileno. Los viajes de Emar- personaje, no se enmarcan en el convencional viaje turístico, sino más bien en un prolongado traslado que genera una *historia de vida* en Europa. En sus dos cuentos “parisinos”, que acogen a estas figuras-cruce– “El pájaro verde” y “Chuchezuma”-, el personaje desarrolla una intensa vida, que implica una estadía presumiblemente extensa y conocimiento de la ciudad; en suma, familiaridad con la urbe que opera como símbolo del cosmopolitismo y la fascinación de la vanguardia por Europa: París.

Esta reflexión nos conduce a otra percepción de abolición de las distancias, tanto geográficas como artísticas y culturales, porque para el personaje ¿qué es lo extranjero? ¿qué es, finalmente, lo propio? El narrador no pertenece al campo, espacio prototípico chileno; siempre está de paso allí, en “Maldito gato” se queda en calidad de elemento, no de “persona”; al Fundo de “La Cantera” va en calidad de visitante; la presencia de sus amigos de infancia y de la tía Chacha no permiten designar este lugar como lo propio del personaje, porque él mismo marca una distancia considerable entre aquéllos y sí mismo al huir de todo lo que le recuerde el pasado ...y el futuro; establece una separación a partir de la figura del abismo entre “La Cantera” y el mundo real, al que pertenece o anhela volver/pertenecer.

La anulación de las distancias que hemos mencionado permite la superación de la díada criollista nacionalismo / cosmopolitismo o lo propio / lo extranjero, pues el personaje no realiza esta distinción. Sintetiza ambos mundos en su figura y desde esta síntesis articula sus vivencias.

1.2. El mapa emariano de París.

“Existe una clara relación entre la configuración de una ciudad y nuestros más encubiertos deseos” (“El perro amaestrado”)

El epicentro de la obsesión vanguardista latinoamericana lo encontramos en París, ciudad de la que Juan Emar realiza una singular construcción, coherente con su proyecto de escritura.

El París recreado en “El pájaro verde” es bohemio, nocturno, escenario de las juergas del personaje principal y sus amigos. Más tarde, gracias a las conversaciones del

malogrado tío José Pedro con el narrador, nos enteramos de los dos rostros en que el personaje principal divide París: el nocturno, conocido y disfrutado por él, y el París de la Universidad de la Sorbona, que representa el conocimiento provechoso, útil desde la perspectiva del severo tío. El tema del doble, ya desarrollado por la crítica, se evidencia también en el espacio⁷.

Llama la atención que el París bohemio descrito por el narrador contenga un elemento latinoamericano; es decir, el espacio europeo nocturno incluye lo americano, en apariencia excluido del París-luz de la Sorbona; en el cuento, la orquesta argentina, con sus bandoneones y tangos, colaboran, junto con la champaña, a que los amigos “pierdan la cabeza” casi rayando en la locura (16-17). Paradójicamente, el personaje adquiere el conocimiento sublime de la frase que todo lo condensa en estas andanzas nocturnas, mientras desprecia el conocimiento académico, un rasgo típico de los vanguardistas.

En “Chuchezuma” encontramos un aspecto que demuestra la singularidad que poseía París para el narrador, quien, al avistar la claraboya del taller del pintor Luis Vargas Rosas, comenta:

Muchas tardes y noches de hastío –*del hastío parisiense diferente al de todas las demás ciudades del mundo* – he colocado sobre la luz o la sombra de ese rectángulo parte de mi destino, al menos del destino de varias horas que con el hastío – parisiense- pesa como el destino de varios meses. Su luz me indica la presencia del amigo, es decir *salvar la noche*; su sombra, su ausencia, es decir, *arrastrarse por las calles con la vaga esperanza que algo suceda*.⁸(127)

El hastío del narrador es uno de sus rasgos más persistentes y significativos a la hora de delinear su carácter y asimismo de describir a la figura autorial, pues el seudónimo Juan Emar proviene de una similitud de sonidos con la expresión francesa *J' en ai marre* (“Estoy hartos”). Las palabras del narrador nos llevan a reflexionar sobre la densidad que adquiere el hastío al situarse en París. No podemos hablar del típico sentimiento de soledad del extranjero, sino más bien, de una especie de mística que la ciudad emariana parisiense posee, pues, aunque el hastío sea más palpable, la ciudad nocturna revela múltiples posibilidades generadas por el azar. Si el narrador logra “salvar la noche”, se moverá en el

⁷ Ver por ejemplo Rubio, 2005.

⁸ Las cursivas son nuestras.

territorio de lo conocido: la amistad, la conversación, el arte, el licor; pero si por el contrario, se enfrenta solo a la noche, se entregará a las fuerzas de lo desconocido: la esperanza, aunque vaga, permitirá por momentos anular el hastío, pues en el París de Emar, “podría pasar cualquier cosa”.

En este contexto, se entiende la obediencia del narrador hacia el presentimiento que lo lleva a abandonar el periplo habitual de su vida parisiense; en el mismo instante en que observa la claraboya iluminada de su amigo, presiente ¿qué? Ni él mismo lo sabe, pero un breve instante después conocerá a Chuchezuma, personaje que ha seguido la misma causalidad misteriosa del narrador:

Salí de casa pensando que algo me sucedería. Casi creo que pensaba que esta noche o nunca sería de alguien. Apareciste tú. No hay más que hablar.

Todo estupor se fue de mí. Lo dicho por Chuchezuma me pareció de una lógica fatal (128)

Junto a Chuchezuma recorrerá un barrio poco conocido para él, de callejuelas angostas y tortuosas que le permiten experimentar una particular voluptuosidad: “Mi sensación: ya formándose de rato atrás cierta voluptuosidad no sólo por la presencia de Chuchezuma sino por la conformación de las calles y el tono ligeramente azul de la noche” (130).

De acuerdo a las reflexiones del narrador, la voluptuosidad proviene de la irresponsabilidad y ésta en equivalencia a libertad; vida sin ataduras de ninguna clase, sobretodo morales o éticas. Ésta es la clase de vida que le permite experimentar París; de ahí el atractivo que la ciudad encierra para el narrador.

Es significativo que Chuchezuma le entregue a Emar-personaje un libro con el plano de París; la joven no sólo resulta ser su guía por lugares inexplorados, sino que domina la ciudad en todas sus arterias: “se alejó por la calle, por todas las calles de París... fue la sensación que me dejó al alejarse así”(142)⁹ La joven mujer es una criatura de otro

⁹ Adriana Castillo comenta a propósito de esta naturaleza suprarreal de la joven su posible identificación con el lobo garú o el vampiro negro “Más que mujer real, Chuchezuma -vampiro o lobo garú-, es un sueño, o, una pesadilla con contornos muy concretos. Luego señala: “Chuchezuma, la mestiza es, en el fondo, una imagen mítica, materialización de un fantasma o un ensueño femenino de Emar. Mujer textual -que no sexual-, ella revela a su autor mostrándolo en sus deseos, en su formación y condición, en sus ideales y en sus ilusiones. Chuchezuma muestra, sobre todo, en Emar al hombre de su tiempo”. (1992, s/p)

orden, que en el cuento constituye el reflejo especular de los deseos del narrador, del espíritu de la ciudad y de las bestias aludidas. Será esta figura compleja, nocturna como el París predilecto de Emar, quien lo conducirá en su travesía.

Aparte de la mística que la envuelve, París es en la narrativa de Emar un lugar mítico. Las enrevesadas callejuelas que transita la pareja asemejan un laberinto, pero no a la manera de Teseo venciendo con ayuda de Ariadna al Minotauro, sino más bien a un laberinto para pequeñas bestias de laboratorio, Chuchezuma y Emar, pero sobretodo este último, expectantes ante la presencia-ausencia del lobo-garú. Mientras Teseo completa una misión, Emar-personaje prueba y juega, se deja llevar por la desconocida joven y por las fuerzas, mágicas si se quiere, que los han reunido.

La arquitectura de París, y en general de las ciudades en los cuentos de *Diez* asimila una maqueta de cartón, artificial, por sus formas y colores, salidos más bien de una pintura del personaje Rubén de Loa de la novela *Ayer*, por la abundante presencia de verdes y rojos, que de una recreación de ciudades reales. En “Chuchezuma” por ejemplo, el vestido rojo de la mujer contrasta con el restaurante verde en el que la sorprende el narrador. Asimismo se presenta como un espacio platórico en sorpresas, como también móvil, fluctuante, más vivo aún que los propios seres que lo pueblan: “Marché. Pasó a mi lado un paisaje con grandes árboles, casitas campesinas, un arroyo, como jamás hubiese pensado que existiese en París” (132) Cabe notar que este París de “Chuchezuma” es mayormente inesperado para el narrador, que *les rues* de “El pájaro verde”, donde no existe la presencia de un guía propiamente tal.

Esta percepción cinematográfica y por lo demás, artificial del paisaje, tan distinta de la mimesis criollista, la encontramos además en otro cuento ciudadano “El hotel Mac Quice”, donde el mismo narrador lo explicita:

[...] en todas las marchas de mi vida he sentido con nitidez blanca que soy yo quien avanzo y que es inmóvil aquello sobre lo cual avanzo. Esta vez – junto con sentir siempre mi avance-sentía que la galería se movía a su vez y naturalmente – en sentido contrario...me hizo recordar algunas cintas cinematográficas tomadas, por ejemplo desde la cabeza de un tren [...] (164)

La pretendida e irrisoria precisión en los detallados colores del cuento se vincula a una escritura que a ratos intenta ser más visual que narrativa, técnica que contextualizamos

como uno de los elementos característicos de las vanguardias, esto es, la tendencia hacia la imagen, la fotografía. Al recibir el efecto de la luz, la gorra del conserje era “de color telaraña de arañas viscosas de vientre púrpura” (165); luego de pasado el efecto toma el mismo color de la librea “de color sangre de toro coagulada” (165)

La ciudad de “El hotel Mac Quice” rememora la misma naturaleza de las calles de “Chuchezuma”:

Las calles aquí no eran como las de nuestras ciudades regulares en que, para pasar de una a otra, hay que doblar en 90 grados a riesgo de seguir indefinidamente por la misma. Aquí eran calles y callejuelas tortuosas y enredadas, de modo que el hombre en cuestión – aunque saliendo de unas para precipitarse en otras- siempre conservaba una dirección única [...] (171)

Al parecer, el narrador manifiesta en la descripción de las calles el espíritu complejo de la ciudad; ellas cifran un rostro ciudadano aún más atractivo que el París bohemio de “El pájaro verde”: el misterio a descubrir. El París de “Chuchezuma”, cuyo espíritu cristaliza en la misma joven y en la casa donde se produce el encuentro final de la pareja, se visualiza nuevamente en la ciudad de “El hotel Mac Quice”, a partir de las calles, y de un guía tan enigmático como la mujer¹⁰. El narrador se somete una vez más al azar, pues aparece la vaga esperanza que podría derrotar al hastío. Decide seguir al desconocido al notar la resolución de sus movimientos: “Ese hombre, indudablemente, sabía adónde iba. Resumió en su gabán, en su sombrero enterrado, en su bufanda y en su andar precipitado, todo lo que en mí podía haber de esperanza. Así es que lo seguí” (171)

El tránsito del individuo que repite el narrador lo lleva a un sitio idéntico al que había dejado. Es así como el cuento nos plantea una subversión a la arquitectura tradicional de las ciudades, al configurar una urbe - en apariencia- redonda. En una primera instancia el narrador no concibe la llegada al mismo punto de partida, por lo que elabora una explicación basada en la repetición:

Un nuevo concepto de la estética urbana.

¹⁰ Es interesante el rol de guía que cumple tanto Chuchezuma como el transeúnte de “El hotel Mac Quice”. Ambos desaparecen de la vida del protagonista, luego de haberlo introducido en estas urbes míticas y mágicas. En este sentido, su presencia puede asociarse al guía-maestro de los relatos de viaje clásico. Pensemos, por ejemplo en el rol de Virgilio en *La Divina Comedia*.

¿Por qué no? Yo, por mi parte, siempre había soñado con distribuir de otro modo centros y grandes edificios de una ciudad y, por ende, las arterias que los unirían. En mis sueños las ciudades se redondeaban; su plano llegaba a ser una gran filigrana redonda. Pues bien, la idea realizada aquí podía ser diferente, al menos en lo que yo ahora había apreciado. Una idea larga y, en esta longitud, a distancias regulares, poner los grandes hoteles de la ciudad (173)

Según esta lógica, había llegado a un hotel diferente. Pero, como la escena se reitera numerosas veces, al narrador le parece insostenible su primera hipótesis. Concluye que el hotel es único y que lo que sucede se entiende si asumimos que “entre plaza y plaza, entre hotel y hotel, damos una vuelta al mundo, ni más ni menos” (174) La única explicación se encuentra en los sueños de la filigrana redonda, pero que no corresponde sólo a una ciudad, sino al mundo entero. Esta teoría del narrador nos conduce nuevamente a la deformación de la noción de “distancia geográfica” en los cuentos de *Diez*, para ser reemplazada por la de simultaneidad espacial, rasgo absolutamente coherente con la estética vanguardista.

Esta simultaneidad espacial, implica además la vitalidad del espacio y se apoya en la descripción cinematográfica de la ciudad, en las figuras – cruce (de las cuales el narrador es la principal), en los topónimos que se utilizan como nombres de ciertos personajes, lo que le proporciona mayor movilidad al espacio - tan estático en la literatura realista - y además, en un procedimiento utilizado abundantemente por Juan Emar y otros vanguardistas. Nos referimos a la analogía¹¹.

En la narrativa de Emar, la analogía permite vincular “mágicamente” lugares distantes entre sí. A modo de ejemplo, podemos recordar que el loro de “El pájaro verde” muere en París a la misma hora que Valparaíso y Santiago de Chile son azotadas por un terremoto; es evidente que el narrador percibe “hilos invisibles”, como diría Huidobro, entre un hecho y otro. De esta forma se postula un mundo completamente interconectado, cuyos hilos invisibles son desentrañados por el narrador y por supuesto, por el autor¹².

¹¹ Octavio Paz dedica el capítulo cuarto de *Los hijos del limo* (1990) al recurso de la analogía, y su contraparte, la ironía en las vanguardias.

¹² Otro ejemplo de simultaneidad espacial lo encontramos en “Pibesa”. “Pero una lógica menos rigurosa no podría pasar por alto el hecho de la simultaneidad de existencia- aunque sólo fuese en este momento actual en que yo vivo – entre la cordillera, el cielo, la escalera, Pibesa, la otra y yo” (154). El espacio recreado en el cuento permite la coexistencia de elementos naturales – la cordillera- con elementos propios de la ciudad: puerta, escalera de caracol, cerros.

La simultaneidad espacial torna mucho más compleja la realidad para Emar-personaje; es así como en “El hotel Mac Quice” es incapaz de encontrar a su mujer y al hombre, y la búsqueda se prolonga hasta el infinito. En ciertas ocasiones la convergencia de espacios afecta la categoría de tiempo, por ejemplo, pensemos en “El fundo de ‘La Cantera’”, en el que confluyen varios tiempos a la vez, y en la repetición del saludo de la mujer de Emar-personaje desde la ventana del hotel O’Connor.

En una época como la de principios del siglo XX, no es de extrañar que las distancias geográficas se consideren superadas; ellas sugieren la concepción de un mundo limitado por infinitos obstáculos; un mundo antiguo y anquilosado si se le compara a las posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías que impresionaron tan gratamente a todos los escritores de la época y que transforman su percepción del mundo y la realidad. Sin embargo, en los cuentos de Juan Emar no es la tecnología lo que permite la coexistencia de espacios distantes sino esta causalidad mágica...Es así como el narrador de “Maldito gato” puede realizar viajes interplanetarios a través de ciertos olores.

A propósito de estos hilos invisibles que relacionan los elementos más distantes, en “El perro amaestrado”, el narrador hace referencia a que los habitantes de una ciudad se conectan con ella, pues plasman sus vivencias en “hilos” que dejan a modo de huellas sobre la ciudad; estos elementos conforman la urbe y el destino de ella, finalmente.

Érame el total de estas andanzas una sensación ahogante de destino.

Porque sentía su realidad, su vivencia, como un monstruo que, aunque invisible, se posaba – pesado, hosco, mudo – sobre la ciudad.

Era un monstruo hecho de hilos.

Estos hilos iban tejiéndose por todas las calles.

Cada transeúnte iba dejando tras sí un hilo a veces como el humor plateado de la babosa, a veces como el bramante fino de la araña que se desprende.

Estos hilos les eran visibles como experiencias, como recuerdos [...] (85-86)

Veintitrés años más tarde de los sucesos con Piticuti – el perro amaestrado- el protagonista vuelve a sentir gracias a la ecuación misterio/ciudad + cuerpo/mujer:

Todas aquellas vías se me confundieron, se me enredaron en un embrollo tan súbito e inesperado que me punzó la sensación aguda de un misterio –oscuro(sic), temible, efervescente- que surgía en todo aquel barrio.

Y en aquel misterio que así bulló, Ella estaba.

Ella lo vivía con su cuerpo entero. Con su sexo [...]

Entonces el barrio todo, al revolverse con Ella, rebotó en mi sexo [...] (88)

La estructura del barrio recuerda la conformación laberíntica de las anteriores ciudades. Juan Villegas, citando a Mircea Eliade, apunta: “la misión esencial del laberinto era defender el centro, el acceso iniciático de la sacralidad. Puede considerarse además como el aprendizaje para entrar en los territorios de la muerte” (1978:120)

Este diseño laberíntico que entraña la construcción de las ciudades emarianas es coherente con el enigma que ellas encierran; ya sea que actúen como fortaleza del “centro”, tan buscado por Emar-personaje, o que sólo constituyan pruebas y aprendizajes que el protagonista deba superar, lo cierto es que su configuración se condice con la construcción tanto de Chuchezuma como de la mujer de “El perro amaestrado”, pero sobretodo, como reflejo del propio narrador, lo que explica la elección del epígrafe a este apartado. Las ciudades emarianas revelan la búsqueda espiritual interna del propio personaje, en tanto el entorno y los personajes con los que interactúa se explican como reflejos del mismo proceso.

1.3. El motivo del viaje en *Diez* y su protagonista

Como ha señalado Juan Villegas, el viaje geográfico implica la búsqueda de un sistema de vida distinto o algún tipo de conocimiento. La novela moderna, según el crítico, otorga un valor secundario al mero traslado geográfico para privilegiar el viaje interno o intelectual; muchas veces, un personaje puede permanecer en una misma ciudad, y a pesar de ello realizar una travesía a partir de su subconsciente, intelecto, espíritu.¹³

Si bien Villegas destaca que esta connotación del motivo se produce con mayor frecuencia en la novela moderna, es posible afirmar que la búsqueda espiritual simbolizada a partir de un viaje es un motivo antiquísimo susceptible de adquirir diversas formas. Cirlot señala:

¹³ Ver Villegas 1978: 15

Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de la búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo. En consecuencia, estudiar, investigar, buscar intensamente lo nuevo y profundo son modalidades de viajar o, si se quiere, equivalentes espirituales y simbólicos del viaje. Los héroes son siempre viajeros, es decir, inquietos. El viajar es una imagen de la aspiración – dice Jung – del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto. (1969: 421)

Justamente es el caso de la narrativa de Juan Emar que estamos examinando, pues si bien se narran traslados físicos del personaje, lo fundamental se encuentra en el periplo espiritual que desarrolla el protagonista en los cuentos de *Diez*¹⁴. Cecilia Rubio señala: “Los cuentos de *Diez* presentan distintas experimentaciones de vías posibles de acceso a una vivencia espiritual [...]” (2005: 152). Los experimentos del narrador implican una búsqueda, que conlleva singular relación con los espacios; el entorno sugiere el reflejo de sí mismo, de “sus más ocultos deseos”; por tanto, el deambular por ciudades y campos persigue el conocimiento de una “geografía” metafísica y espiritual. La profesora Rubio añade: “Emar emprendió su quehacer con un objetivo de trascendencia: el de producir conocimiento y comprensión del mundo [...] Ese mundo al que se acerca el artista, y del cual la obra nos ofrece símbolos, es el mundo espiritual superior” (2005: 161-162).

A pesar de los cambios que introducirá en el motivo del viaje, Emar recupera su sentido clásico: el viaje como metáfora de la búsqueda de un bien preciado¹⁵; sin embargo, como el personaje se aparta del sentido clásico de héroe, no hace entrega de ese bien a la comunidad, puesto que las demás personas no constituyen en objeto de su preocupación, ni tampoco es un objeto que sirva a una comunidad. Se trata de un bien espiritual y de fines individuales. Aún así, existe un personaje en *Diez* que, a la manera del viajero clásico, logra la obtención de un bien y lo comparte con otros. En “Maldito gato”, se recrea la historia del Chino Fa, quien resulta ser un viajero que se inscribe en el clásico del género; ha conseguido volver a su tierra tras haber obtenido un valioso saber: la receta del candiyugo.

¹⁴ Todos los protagonistas de los cuentos remiten a la figura de Emar- personaje, lo que nos permite situar a *Diez* como la travesía del mismo sujeto por distintos espacios que coinciden con las obsesiones geográficas vanguardistas: el tránsito Europa- América y que apuntan a la misma búsqueda espiritual.

¹⁵ El héroe “ se lleva consigo – generalmente- un bien preciado que ha de constituirse en colectivo” (Villegas 1978: 72)

Este buen chino, a más de pequeño comerciante, era poseedor de un misterioso secreto que, según lo que contaba, le había sido revelado pocos años antes de la gran guerra por una tribu nómada durante uno de sus muchos viajes por el desierto de Gobi. El chino Fa había, pues aprendido, en su vida errante, a fabricar el candiyugo (47-48)

Queremos señalar que lo obtenido por el Chino Fa se inscribe como un bien de tipo hedonista, placentero, que se guarda como secreto privilegio de ciertos amigos escogidos por él. Es decir, no hablamos de un bien que otorgue la sobrevivencia de la comunidad, ni que intente restaurar el orden a un mundo caótico, sino de otorgar placer a individuos que podrían seguir viviendo aun sin haber experimentado la prueba del candiyugo. Es decir, uno de los elementos esenciales que Emar transforma en la actualización del motivo es lo que se entiende por la ética, virtud o moral del héroe ¿cuál es el bienpreciado de los personajes emarianos? En primera instancia podríamos hablar, a partir del ejemplo citado, de la obtención de placer. Sabemos por la lectura de “Maldito gato” que el candiyugo y su evocación es una experiencia inigualable. No obstante, este breve momento de goce no es el único ni el último nivel de acceso a una trascendencia espiritual.

Si bien los viajes a Europa le aportan placer – recordemos “El pájaro verde”- el narrador va más allá. El bien que ha obtenido se resume en la frase del tango más que en la juerga parisina, a pesar de que ésta es un elemento aglutinado en la figura del loro. Ahora, no por ser una búsqueda seria en su esencia, la narración y la figura del personaje principal estarán revestidas de seriedad. El crítico Claudio Morales ha destacado la relevancia que adquieren la risa y el juego en la obra emariana: “La risa, el ocio y el juego son mecanismos poderosos mediante los cuales se introduce el desorden en una realidad ordenada, además, son capaces de desestabilizar sistemas consolidados” (2005: 135)

Es decir, que el protagonista de estos cuentos realiza una acción inversa a la del héroe clásico, pues en vez de restaurar el orden, desestabiliza cimientos sociales. Antes de iniciar su travesía vive tranquilamente: “vivía en tan grata paz, fumando, soñando, hojeando viejos libros; a mí que era toda buena y reposada vida” (“Maldito gato”, 60), pero a pesar de ello, siempre lo ronda una vaga obsesión de cambio; a pesar de tener hábitos burgueses se opone a la ética burguesa. Es una figura contradictoria antes que coherente. No concibe el viaje como una misión seria y formal de acuerdo al estatus del héroe, sino

que la búsqueda espiritual está revestida de la forma del juego, del azar. Es por ello que asumir el *viaje como responsabilidad* le parece un absurdo.

Así, por ejemplo, en “Maldito gato” a partir del olor a vinchuca el narrador reflexiona brevemente sobre el absurdo que implicó la travesía del descubrimiento de América: “En todo caso yo, cuando las emanaciones del insecto me llenaron, pensé que no hay aún ni nunca ha habido ni habrá jamás razón alguna que justifique que Colón haya surcado los mares para descubrir continentes tan demasiado vastos” (46)

Desiderio Longotoma asevera en “El perro amaestrado”: “Todo transeúnte es un absurdo” (83). Según la lógica del personaje, “estar de paso”, ser viajero, transeúnte, visitante, es percibido como un sin sentido, una “fuerza inactiva”. Si acudimos a revisar el arquetipo del viajero en la literatura occidental clásica nos encontramos con el polo opuesto; mientras Longotoma afirma el absurdo del deambular, el viajero clásico obedece siempre a una razón y más aún, a una misión.

No obstante, es a partir de vivir el absurdo que el personaje logra, por momentos, superar el hastío y acceder al umbral del conocimiento; en este sentido, la noción clásica de viaje se reafirma.

Ya hemos visto como en “Chuchezuma” y “El hotel Mac Quice, el narrador se deja guiar por el azar, impulsos o presentimientos, rasgo que encontramos en la mayoría de los cuentos: “esa mañana fatal se me ocurrió, sin saber por qué, hacer ensillar el Tinterillo [...]” (“Maldito gato”, 60). En “Pibesa”, la visita a la cordillera se enmarca nuevamente en el azar, que viene a salvar al protagonista del hastío: “No fue por mi voluntad ni por la suya que nos dirigimos a visitar la cordillera. Fue por un simple azar. Íbamos juntos por unas calles atardecidas, respirando hastío y sin hablarnos.” (149) Al leer el permiso para visitar la cordillera, el narrador exclama: “¡En fin algo nuevo, algo con qué llenar un hueco de la vida! Algo más: algo que no fuese ese eterno paseo por estas calles que nos apagan los ojos hasta la oscuridad”. (149)

El motivo clásico del viaje, tan centrado en la lógica y la gravedad, es subvertido específicamente en estos aspectos formales, pero no en su sentido más profundo. Si bien sigue connotando la búsqueda de un bien preciado, Emar transforma los métodos, motivaciones y carácter de su protagonista, el héroe clásico, a través de lo cual realiza una

actualización moderna, como lo veremos ejemplificado en la reflexión sobre “El Unicornio”.

1.4. El viaje iniciático de “El Unicornio”

El cuento “El Unicornio” recrea de forma explícita el motivo del viaje como forma de conocimiento, y nos permitirá acercarnos a los elementos que Emar conserva y desconstruye de este motivo y del héroe clásico.

A partir de la conversación entre Desiderio Longotoma y el narrador, entrevemos una identificación entre Emar-personaje y el unicornio, pues, como le dice Longotoma a su amigo: “Usted haría crecer el cuerno único del unicornio” (93). El unicornio es el reflejo de la figura del narrador, y éste emprenderá un largo viaje con el sólo objeto de apoderarse del fruto que produce el Árbol de la Quietud, nacido del cuerno. Podemos sugerir entonces que la travesía del protagonista se inscribe en el sentido clásico del motivo: la búsqueda de un bien que siempre le ha pertenecido, pero que exige un largo camino de autorreconocimiento.

El narrador divide su relato en tres historias: la primera se inicia con la pérdida de la personalidad de Longotoma, la reflexión sobre los cuernos, que se vislumbra como el acicate que despierta el interés del narrador por el unicornio, el fruto del Árbol de la Quietud y su efecto. El viaje que realiza el narrador para ir en busca del fruto y el regreso a Santiago finalizan esta primera parte.

La segunda historia sucede en Santiago de Chile; concentra el “autoasesinato”, la visita a Camila y su conversión en estatua. Longotoma y el narrador la ubican en la tumba de Emar en reemplazo de la tradicional cruz y realizan durante diez noches una especie de representación teatral frente a ella con fragmentos de *Hamlet*.

La historia final comienza con la presentación de un nuevo personaje: Cirilo Collico, pintor –detective o viceversa, que iniciará una serie de asedios sobre el personaje principal con relación al unicornio. Ante la certera posibilidad de haber sido descubierto, Emar termina acostándose en su tumba, donde sus putrefacciones lo unirán definitivamente a Camila.

Llama la atención que, si bien en todos los cuentos existen secuencias de varios episodios que conforman un relato, sólo el narrador de “El unicornio” explicita las divisiones, anunciando el inicio de una nueva historia. Creemos que ello obedece a la

delimitación de etapas míticas o “umbrales”- palabra tan frecuente en la narrativa emariana- que el narrador traspasa hasta conseguir la anhelada fusión con Camila o el “bien preciado”.

Juan Villegas, al estudiar los componentes del motivo del viaje, identifica tres etapas en los relatos que insertan el motivo y determina series de mitemas¹⁶ que se aglutinan en cada etapa; obviamente no se repiten todos los mitemas en cada relato, pero al parecer, las tres etapas por las que atraviesa el héroe de los relatos de viaje se observan en la mayoría de ellos. Asimismo, destaca en su ensayo otros trabajos referidos al mismo tema, como el de Joseph Campbell- *El héroe de las mil caras*- quien también divide la travesía del héroe viajero en tres etapas, identificando sus componentes, con claras influencias, según Villegas, de Freud y Jung (1978: 74-75). Reconocemos en el cuento de Juan Emar varios de los mitemas descritos por Villegas y Campbell, que permiten inscribir “El Unicornio” dentro de la tradición del viaje iniciático, como lo ha señalado Cecilia Rubio:

Realizando un paralelo con la tradición cristiana, Jung ([1938] 1992) subraya el carácter triádico del iniciado, ya que éste es el sacrificador y el sacrificado, así como la materia con que se realiza el sacrificio. Por eso, es en el cuerpo del iniciado donde se realiza la transmutación, de allí el autoasesinato de Emar, y de allí también que sea su cuerpo el que pase por distintos estadios y termine sublimado él mismo al unirse a la Obra, es decir, a Camila. La simbiosis final entre Emar y Camila indica justamente la simbiosis entre el sujeto iniciado y su obra. De hecho, en Emar tiene lugar cada uno de los pasos del proceso iniciático: el viaje, la preparación (ejercicios rítmicos, método y utensilios), la espera (donde se produce la unidad de la materia) (ver Walker 1993), el desdoblamiento, la muerte, y, finalmente, la transmutación y la inmortalidad.

Villegas llama a la primera etapa del motivo “La vida que se abandona” y distingue sus componentes: el llamado, el maestro o el despertador, el viaje, el cruce del umbral, entendido como la separación o unión de dos mundos, el profano y el sagrado. El mismo viaje puede constituir el cruce de un umbral. Campbell denomina a esta etapa inicial “separación o partida” y realiza idéntica distinción, salvo que identifica el viaje con el cruce del umbral y agrega a estos tres “El vientre de la ballena o sea el paso al reino de la noche” (Villegas 1978: 74), es decir, la estadía en el mundo desconocido.

En la primera historia de “El Unicornio”, el llamado es indirecto y se realiza a través del periódico; la misión es, aparentemente, buscar la personalidad desaparecida de

¹⁶ “Unidades del mito” (Villegas 1978: 52)

Desiderio Longotoma, situación que gatillará la decisión de buscar el fruto del Árbol de la Quietud. En este momento el personaje sabe el efecto del fruto sobre las muchachas en flor, por lo que podemos elucubrar que los hechos de la segunda historia estaban planeados por él en este instante, es decir, el unicornio es también símbolo indirecto de la belleza inmortalizada de Camila. Inicia el viaje desde el puerto de Valparaíso hasta Alejandría. Como lo destaca la profesora Rubio:

En realidad, el viaje de Emar tiene todas las características de una vuelta al mundo. En primer lugar, éste sigue un recorrido circular, cuyos dos extremos, que se reencuentran, son los puertos de Valparaíso y de Alejandría, es decir que la ruta abarca los tres océanos (Pacífico, Indico, Atlántico y Pacífico). En este sentido, la aparición del Caleuche no es azarosa. Por un lado, se relaciona con «el barco sin gobernalle», típico del viaje al otro mundo (ver Patch 1983) y, por otro, con la teoría de la Tierra hueca, tal como la desarrolla Miguel Serrano en su *El cordón dorado. Hitlerismo esotérico* (2ª ed. 1992).

Cabe destacar la presencia explícita de la noción de simultaneidad espacial en la visita del narrador al observatorio astronómico y contemplar la estrella Sirio y la luna, tal como las vio desde el observatorio del cerro San Cristóbal: “[...] me toma súbitamente la duda de la veracidad del Cairo y de Santiago como dos diferencias en el espacio. Primó la idea de simultaneidad espacial” (95). A partir de una acción de consecuencias mágicas – el golpe del bastón sobre la base de la pirámide de Cheops - “fue deshaciéndose la idea enviada por la Luna, y El Cairo y mi ciudad natal se desprendieron por entre océanos y continentes” (95)

Con respecto a la mención de la luna y a las travesías nocturnas del protagonista, resultan significativas las palabras de Cirlot: “Todas las cualidades heroicas corresponden analógicamente a las virtudes precisas para triunfar del caos y de la atracción de las tinieblas. De ahí que el sol se asimilara en muchos mitos al héroe por excelencia” (Villegas 1978: 64) Siendo un héroe lunar, el protagonista de Emar se opone a la concepción clásica de héroe.

Tal como la literatura tradicional de viajes, el cuento describe los medios de transporte, lugares visitados y actividades realizadas en cada paso. Cuando logra obtener el fruto, regresa en un submarino, como un Jonás moderno del siglo XX en el interior de un vientre tecnológico. Es la última fase de esta etapa, en la que el personaje pasará bajo los

continentes. La visión del Caleuche se entiende en el contexto de la introducción de un mundo desconocido y mágico, en el que se producen no sólo fenómenos de simultaneidad espacial, sino donde además conviven la tecnología – submarino- con el mito – Caleuche. La risa y el absurdo se incluyen asimismo, por ejemplo, en la conversación de Emar y los tripulantes del barco; la revelación sobre la naturaleza de la tierra es presentada sin ambages, mientras que la razón de la existencia de la pelota de tenis en el submarino se calla como si implicara un gran secreto y por consiguiente, un asunto revestido de gravedad.

La segunda etapa es denominada por Villegas “La iniciación en sí o la adquisición de experiencias” y se reúnen en ella los mitemas: el viaje –nuevamente-, el encuentro, la experiencia de la noche, la caída o el descenso a los infiernos, los laberintos, el morir-renacer y la huida y la persecución. Campbell denomina esta etapa “las pruebas y victorias de la iniciación” (Villegas 1978: 74). Distingue seis mitemas pero nos interesa destacar “El camino de las pruebas” y “El encuentro con la diosa o la felicidad de la infancia recordada”.

En la segunda historia el narrador, amparado en la noche – “la experiencia de la noche”-, roba su propia casa y se escinde para matarse a sí mismo; el asesinato es aquel Juan Emar previo a la conversación con Longotoma: “A esa hora y ese día – si Desiderio Longotoma no me hubiese hablado del unicornio – debería estar yo en cama durmiendo” (100). El asesino es el recién llegado. Podemos entender la relevancia que adquiere el viaje para el destino del narrador, pues junto con traer el fruto, desarrollará un plan que necesita el sacrificio de la antigua personalidad. Es así como el personaje “muere y renace”: pierde los objetos robados de la casa que habitara y se despoja sobretodo de la responsabilidad de sus propios actos. Con la muerte ha obtenido la ansiada libertad (anhelada en “Chuchezuma” también) para traspasar los límites de la vida, la muerte y el tiempo, pues: “Cuando se está sepultado largo a largo bajo las hormigas y las cucarachas de un cementerio, todo sentimiento de responsabilidad desaparece” (102)

Luego de comer el fruto, Camila permanecerá suspendida entre la vida y la muerte, congelada en el tiempo de la adolescencia y la ignorancia de la realidad. Para Emar-personaje las cualidades de Camila – juventud, belleza, desconocimiento de la realidad-constituyen el más preciado bien, en tanto representan la irresponsabilidad y la libertad del no ser (muerte). Su anhelado encuentro con la diosa se signa como: “aquello era mi total irresponsabilidad protegida por una lápida mortuoria y hecha mármol por el crimen” (106).

Durante un mes peregrina hacia la efigie, para meditar e intentar aprehender todos los arcanos de la muerte; abarcarlos todos es una prueba que no logra superar, pues en la mente del narrador se interpone la imagen de Hamlet junto a la fosa.

Luego, junto a su compañero de aventuras, Desiderio Longotoma, realiza una especie de ritual artístico junto a la tumba. La representación teatral, en tanto rito, hace revivir una y otra vez los desdenes de Camila aún en vida; el zapatito teñido de sangre de Pibesa, puente hacia la inalcanzable Camila, traspasa vitalidad a su mármoleo e inerte cuerpo; cuando al final del ritual el zapatito pasa a ser propiedad de ambas, Camila sigue conteniendo vida en la muerte, pero a pesar de ello, no se logra aprehender el misterio que ella encierra: los arcanos de la muerte.

La tercera etapa es denominada por Villegas “La vida del iniciado. Triunfo y fracaso del héroe”. Se distinguen en ella: “el regreso, la huida mágica, la negativa al regreso, el cruce del umbral del regreso, la posesión de los dos mundos”. Por su parte, Joseph Campbell, la llama “El regreso y la reintegración a la sociedad”; de los seis componentes que describe, queremos destacar tres: “el cruce del umbral del regreso, la posesión de los dos mundos y la libertad para vivir”

El regreso a la realidad del protagonista – y a la luz del día, puesto que sus visitas a Camila se producen en la noche - choca con el instinto detectivesco de Cirilo Collico; es entonces cuando el protagonista se da cuenta que le es imposible regresar al mundo de los vivos, y por tanto, poseer los dos mundos. Mantener la libertad obtenida a partir de la irresponsabilidad es imposible. Entonces decide su huida hacia la muerte. Se logrará fusionar con Camila en la muerte, sin haberla poseído en vida.

En este sentido, podemos concluir que Juan Emar recupera mitemas del viaje iniciático clásico y conserva la estructura de las tres etapas descritas por los estudiosos. Sin embargo, es imposible calificar su travesía en términos de éxito y fracaso, como lo formulan Villegas y Campbell en el contexto del viaje clásico. El protagonista emariano no busca el bien común sino el individual. Se mueve a partir de impulsos y deseos, al margen de las leyes éticas; quien vivía inserto en la comunidad es el Emar asesinado, no así el asesino, que se transforma en una especie de criatura nocturna, que no puede retener los dos mundos (el de los vivos y el de los muertos), ni la libertad de vivir. Es obligado a huir y guarecerse al alero de la diosa hasta su total descomposición.

El escritor utiliza esta estructura del relato clásico de viajes para plasmar en él una de las posibles vías de acceso hacia el conocimiento superior, instancia que se ve frustrada en cierta forma debido a la incapacidad de permanecer en el mundo de los vivos conociendo el de los muertos. Tampoco el narrador alcanza a descifrar los secretos que oculta la muerte, pero su fusión con Camila le permitirá, si no traspasar el *umbral*, mantenerse en él.

2. EL MODERNISMO BRASILEÑO: MEMORIAS SENTIMENTALES DE JUAN MIRAMAR

2.1. El viaje o la (de) formación del protagonista

Memorias sentimentales de Juan Miramar, calificada por el mismo autor como una novela-invencción¹⁷, se compone de ciento sesenta y tres textos, que poseen un sentido completo en sí mismos, pero que se vinculan a partir de la vida y obra de Juan, lo que permite al lector articular – aunque fragmentariamente- la biografía del protagonista.

Haroldo de Campos destaca la conexión entre la estructura de este texto y la novela de formación o *Bildungsroman*:

Ya en *Miramar*, Oswald desarrollará el proyecto de un libro astillado, fragmentario, hecho de capítulos que se arman como en un caleidoscopio, un libro que opera como antología de sí mismo. Pero en *Miramar*, aun cuando la pulverización de los capítulos habituales produzca un efecto desarticulador sobre la norma de la lectura lineal, no deja de existir un enrarecido hilo conductor cronológico, calcado del molde residual de la “novela en formación” o de “educación para la vida”, patrón que nos ofrece - en términos paródicos, es cierto- la infancia, la adolescencia, el viaje de deslumbramiento y revelación crítica, los amores conyugales y extraconyugales, la separación, la viudez precoz y el desencanto meditativo del héroe, el joven “literato” memorialista, sofocado por la estrechez de la provincia, y que ostenta en el propio nombre el anhelo de desahogo y abertura de horizontes (1981: XXIII, XIV)

La apropiación del modelo de la novela de educación, como la llama Baijtin, es explicitado en el mismo texto a través del Licenciado Pilatos, quien le comenta a Zelia: “Su

¹⁷ Campos 1981: XIX

marido, señora mía, es como Telémaco según Fenelon en la versión portuguesa en quien era de admirarse tanta facundia en tan verdes años” (32) Baijtin inscribe a *Telémaco* de Fenélon dentro del cuarto tipo de la novela de desarrollo, la novela didáctico-pedagógica. “Este tipo de novela muestra un proceso educativo en el sentido propio de la palabra”. (1982: 214) Entonces, lo que Oswald de Andrade realiza, es una parodia a la novela didáctico-pedagógica¹⁸.

No constituye nuestro objetivo analizar los componentes que permiten articular la parodia al género de formación en las *Memorias*. Sólo queremos establecer la filiación que el texto manifiesta con la tradición literaria occidental, para contextualizar el sentido general de aprendizaje para la vida que adquieren las vicisitudes del protagonista, pues las experiencias de viaje constituyen una parte fundamental de su (de)formación.

2.1.1. Odiseo Paulista

El protagonista, Juan o Joao, es caracterizado en el prefacio firmado por Benito Pérez-Atroz¹⁹ como un “hombre moderno”, “producto improvisado y por ende imprevisto, y quizás hasta chocante para muchos, de una indiscutible época de transición” (11) Podemos deducir que la intención de Oswald es hacer una especie de personaje prototípico del Brasil de su tiempo y a través de él, retratar y criticar las instituciones y los procesos políticos, sociales, económicos y culturales de su país.

Si nos acercamos a las *Memorias* considerándolas una parodia a las novelas de formación, no nos debe extrañar que Juan experimente desde muy niño la presión que implica la rigidez institucionalidad educativa que se manifiesta en la obra. Su niñez está marcada por la escuela, y por la presión de la madre para hacer de él un “hombre de bien”- “Mamá quería que yo fuera el mejor alumno” (15) - con valores éticos y católicos:

“Profesora flaquita y recreo alegre empezó la clase por la tarde un bigote de púas alambrado en el gran maestro Sr. Contreras.

¹⁸ Para una ampliación del concepto de la novela de formación ver Baijtin 1982, el apartado “El planteamiento del problema: la novela de educación” pp. 210 – 216.

¹⁹ Personaje del texto, que hace gala de un discurso grandilocuente pues posa de “estilista”. En la versión original se denomina Machado Penumbra, “especie de “disfraz” o “máscara verbal” para Machado de Assís. (Campos 1981: XX)

En el silencio tic-tac del comedor le informé a mamá que no había Dios porque Dios era la naturaleza.

Nunca más volví a ver al Sr. Contreras que se fue al infierno.” (15)²⁰

Desde pequeño, Juan es conducido a encajar en el modelo burgués de la sociedad paulista, y se entera que hay muchas cosas que le están vedadas, incluso, una simple- aunque transgresora- declaración como la del profesor, pues atenta contra los cimientos religiosos de su clase. El aprendizaje escolar de Juan, más que incrementarse en su relación con profesores y condiscípulos, se genera más bien en soledad, sobretodo en relación con el tema del viaje, pues al parecer, éste constituye un deseo abrigado en su más temprana infancia: “mis libros dibujos mapas del secreto Mundo” (15). Entre el Viejo y el Nuevo Mundo instala el mundo secreto que desarrolla, en el que incluye sus percepciones del entorno, obviamente desde la óptica de un niño.

La llegada de la tía Gabriela y sus primos es fundamental para Juan, pues ellos y sus gustos importados constituirán el segundo puente – luego de los mapas y los libros- hacia Europa. La influencia de Paquito será decisiva: “Paquito inquietaba mi tranquilidad” (16). Su ambigua personalidad y afición por el vicio son asumidos por la madre del protagonista como un pésimo ejemplo para Juan; pero éste ya se muestra crítico frente al sistema de vida burgués:

En el dormitorio regaños queridos no querían que yo me juntara con mi primo. Paquito no tuvo educación desde niño y por eso le gustaba haraganear. ¿Qué dirían las familias de nuestras relaciones si me vieran en travesuras escandalosas o con sirvientes? Eran de las únicas que debíamos frecuentar.

Yo encontraba abominables a las familias de nuestras relaciones (16)

El ocio es remarcado como el mayor vicio que ostenta Paquito, pues se percibe como una transgresión a uno de los pilares del sistema burgués: el trabajo honrado. La voluntad de haraganear se piensa además como una consecuencia de la falta de educación, aunque ha estudiado en colegios europeos. Paquito experimenta mayor hastío en la hacienda donde, como él mismo señala: “Paso los días como en la hacienda donde no había nada que hacer sino vicios”. (17)

²⁰ Todas las citas de *Memorias sentimentales de Juan Miramar*, son tomadas de la edición de Ayacucho de 1981 anotada en bibliografía, por lo que sólo se indicará el número de página.

Paulatinamente, los primos de Juan revelarán una serie de transgresiones al sistema, aunque jamás entren en confrontación abierta con él. Si revisamos la biografía de Paquito y Nair, nos enteramos que ellos –conscientes de los beneficios económicos y sociales que les aporta la pertenencia a la clase burguesa- terminan por “enderezar” sus vidas- Paquito termina como rico comerciante, Nair, como una respetable señora casada con un hombre adinerado. Sin embargo, aprovechan los intersticios del sistema en su juventud, para transgredir normas éticas y morales, como las experiencias lésbicas de las muchachas en el internado (16-17). Nair califica estas prácticas como propias de un “espíritu civilizado” (16). Más adelante la transgresión sexual será una de las formas en que Juan subvertirá los valores burgueses. El adulterio es tolerado en la sociedad patriarcal y burguesa, si se mantiene oculto ante los demás, pero condenado al mostrarse ante la luz del día. Juan pagará las consecuencias de este doble estándar social.

A través de un compañero de juega surge la posibilidad de viajar hacia el Viejo continente:

Gustavo Dalbert en una noche de mechón y cigarro me dijo que el arte era todo y que la vida nada. Era músico. Era músico y se iba a vivir a París conmigo, el amigo y joven poeta Juan Miramar.” (17)

Encontramos, al igual que en *Diez*, la asociación Europa- arte y por consiguiente, la atracción que experimentan los artistas por ir hacia ella. El viaje de Dalbert invertirá el proceso de colonización, pues será él quien irá a conquistar Europa. En el texto 26, que se titula Alejandro el Grande, el narrador señala: “Dalbert con beca y trombón iba a partir a la conquista de Europa” (19). Miramar obtiene el permiso de su madre que “decidió mi intempestivo conocimiento viajero del mundo” (19), e inicia una travesía que lo conducirá por una senda semejante a Emar-personaje de “El pájaro verde”: la fiesta, la bohemia, los vicios, que sin embargo le permitirán acuñar un singular conocimiento del mundo, en tanto favorece un distanciamiento crítico de su patria y el sistema patriarcal burgués que la rige.

El Miramar de *Memorias* es un Odiseo ingenuo, creado en el horizonte estrecho del Sao Paulo de fines del siglo pasado y a comienzo de éste, intelectual, provinciano de rica extracción estanciera, sin las mañas del escurrizado heleno, pero que encuentra en el viaje transoceánico

una primera perspectiva de apertura al mundo y de desenajenación. Su periplo es un periplo hacia el consumo bohemio de la libertad, pero su conocimiento le da al espíritu una nueva dimensión crítica y Miramar pasa a engendrar, por el ridículo, la negación de su contexto de origen. (XX)

2.1.2. El viaje como liberación

La primera liberación que Juan experimenta dentro del rígido sistema que le ha correspondido vivir es el término de su escolaridad. Es evidente la ironía de Oswald de Andrade hacia los discursos de los profesores en el día de graduación: “Poeta y misántropo el Sr. Machuca nos preparó un adiós de discurso. Partíamos en dirección de la vida – sendero donde debíamos encontrar muchas veces abismos cubiertos de flores” (17). Comenzará su vida nocturna junto a los amigos e iniciará su periplo de romances fugaces con la actriz Gisella Doni. Creemos relevante señalar que Juan emprenderá una doble travesía: geográfica, por los puertos de Brasil y luego por Europa, y sexual, que comprende una serie de mujeres que lo acercarán ya a América, ya a Europa. En el barco conocerá a Madame de Rocambola, una “bola de abalorios” (21)- llamada así quizás a título de su avaricia²¹ - y a su hija Rolah, actriz cinematográfica con quien más adelante desarrollará una tortuosa historia.

Julio Prieto apunta:

La crítica de los valores establecidos y de la clase social dominante es, con todo, un elemento omnipresente tanto en *Memórias sentimentais de João Miramar* como en *Serafim Ponte Grande*, "novelas" que configuran un singular proyecto de crítica social a través del viaje como transgresión: el viaje como huida de un entorno social asfixiante es en ambos casos el motivo que origina y otorga cohesión a la escritura (Jackson 63, 82). Uno de los rasgos característicos de ese proyecto subversivo es el hecho de que la transgresión sociopolítica está directamente relacionada con la transgresión sexual, hasta el punto de que sería posible agregar a los cinco sentidos del viaje vanguardista arriba señalados un sexto (oportunamente sexto): el viaje como transgresión erótica. (2006: 24)

²¹ Rocambola es un personaje del folletín francés homónimo que data del siglo XIX. Fue creado y escrito por Victor-Alexis Ponson du Terrail (1829-1871). El personaje Rocambola era un aventurero que se inició en el lado equivocado de la ley y que luego se pasó a las fuerzas del bien. En las primeras historietas, Rocambola era claramente un villano de excelentes habilidades, muy astuto y siempre motivado por la avaricia, que incluso además de robar, llegó a cometer algunos asesinatos a sangre fría, que la historia terminó por perdonarle. Irónicamente en las *Memorias*, Madame Rocambola termina asaltada (49). Su figura es coherente además con el adjetivo derivado del nombre del personaje folletinesco, rocambolesco (extraordinario, inverosímil)

La relación con Gisella constituye su primera posesión de Europa; así como su amigo Dalbert conquistará el Viejo Continente con su beca y trombón, a partir de la posesión sexual Miramar se distancia de los valores rígidos de la madre y de María de la Gloria, su nana, lo que lo acerca a Europa²².

Comienza su aventura en barco por las costas de Brasil; el texto da cuenta de un reconocimiento de la tierra natal, así como de los amoríos suscitados a bordo. Debemos recordar que, a partir del descubrimiento de América y el consiguiente establecimiento de colonias el motivo del viaje se instala en la tradición de la literatura latinoamericana de forma palmaria. La proliferación de diarios de viaje, principalmente españoles y portugueses, resulta un dato no menor si pensamos en el modernismo brasileño, pues uno de sus rasgos evidentes es la recuperación del imaginario colonial a fin de delinear la identidad nacional. Por tanto, la lectura y consiguiente “deglución” de las cartas y diarios de los conquistadores cobra importancia en la obra de Oswald de Andrade y se manifiesta en la escritura de *Memorias sentimentales de Juan Miramar* y más tarde, en *Serafim Ponte Grande* (1933).

El narrador inicia en sus textos un detallado registro de los nombres de lugares visitados, breves imágenes para aprehenderlos y conjuntamente, registra el nombre de las mujeres con que se relaciona. Es interesante constatar que la relación que encontramos entre el instante de reconocimiento del suelo patrio y la posesión sexual de mujeres.

En su travesía, Juan visitará lugares emblemáticos y turísticos de Europa, conocerá el rostro de postal que se proyecta a su Brasil natal. Estos emblemas archiconocidos como la Torre Eiffel se acompañan de nombres de figuras femeninas europeas paradigmáticas, en el caso de la torre, Juana de Arco. Asimismo, durante su estadía, Brasil se hará presente en su vida a partir de la figura de Madó, muchacha que ha conocido siendo estudiante en Brasil y que reaparece en Europa. En el episodio 37 llamado “La Madó del principio”, Juan señala:

Era la hija pubertada del dueño del restorán de ojos azules.

²² Este viaje erótico conlleva una visión sumamente patriarcal de la mujer, pues se la concibe como objeto, espacio de dominación y conduce a la antigua vinculación mujer-naturaleza.

Las lueñas tierras patrias crecían en el invierno de la sala como legumbres tardías. Y lo oscuro de la escalera subía caídas al séptimo piso.

Soñamos un libro de viajes.(22)

A pesar de la atracción artística que despertaba Europa en Juan, su percepción del arte europeo tradicional es negativa, pues connota aburrimiento; le parece un arte demasiado convencional y vinculado a valores religiosos. Es así como desprecia la pintura del renacentista Rafael Sanzio e ironiza sobre su obra “La Transfiguración”:

41. VATICANO

Raffaello Sanzio d’Urbino

Ventarrón

Muchas sábanas

Y ráfagas deportivas de profetas

Poncio Soponcio [...]

-Y que cada quien pinte igualito así a Rafael

y el Ventarrón agarró a los Berninis emperifollados para el asombro educado de las manadas Cook

-It is very beautiful!

Pero San Francisco no creyó en nada de transfiguraciones bien dibujadas. (23)

La visión de Europa tiende a ser cada vez más sarcástica, pues el diario de viaje del protagonista se puebla de clichés sobre la Europa de postales y lugares turísticos; por ejemplo en Venecia:

“Chicas callejuelas ostentaban durante el día un comercio completo de ciudad visitada con serenatas nocturnas.

Cristales joyas cueros labrados marfiles caían con chales italiano de colores vivos en canales de agua sucia.

Gondoleamos graciosamente al Ponte di Rialto y suspiramos en el otro.” (24)

En este sentido, el nacionalismo paulistano aflora en tanto se enaltece el recuerdo de Brasil, pues, mientras en Inglaterra los jardines están momificados – “Durante el día almorzábamos la ciudad visitando entre jardines momias del British Museum” (24) - Brasil

es recreado en el texto de Oswald de Andrade como un exuberante jardín, asimilable al Edén bíblico, lo cual se relaciona con el proyecto antropófago del autor, la ansiada vuelta a Pindorama, nombre indígena de Brasil. Sin embargo, debido a la influencia de extranjeros en el país, este jardín está desencantado y se ha transformado en un circo pseudoreligioso.

Jardín desencanto
La tarea y procesiones con mantos
Y canónigos
Allá afuera
Y un circo vago y sin misterio [...] (13)

Por ello se entiende que luego de la fiesta de despedida de las andanzas europeas, el personaje experimente indiferencia hacia Europa y añoranza de Brasil, por lo que se busca la patria en cualquier objeto, como las corbatas. Se añora el calor tropical de Brasil y su gente:

Mis ojos van buscando recuerdos
Como corbatas halladas
Añoranzas brasileñas
Son moscas en la sopa de mis itinerarios [...] (26)

El protagonista presenta una imagen romántica de su tierra, a la que vuelve a recrear como jardín al sentir nostalgia de los platanales, pero recuerda que al jardín se superpone otra imagen “El ring de la riqueza / Brutalidad jardín / Aplatanarse” (26)

2.2. El retorno

La experiencia recién vivida le permite reconocer Brasil pero para siempre su imagen estará mediatizada por elementos extranjeros provenientes de la cultura europea adquirida: lenguaje, comparaciones, imágenes cinematográficas, como de la llegada de inversionistas a Brasil (la compañía Ford). Se reconoce el suelo patrio pero bajo códigos extranjeros: la propia tierra será “Hinterland”, que se identifica con los ojos de la prima Zelia con la que iniciará un romance que se convertirá en matrimonio. Por lo demás, repite la misma operación que se observa en el nombre de la Hacienda de su tía Gabriela: Nueva Lombardía, a través del cual, superponen Europa al suelo americano. Luego, estando en

Europa, Gabriela hará la operación inversa: superpondrá la tierra brasileña a la europea: “Pasamos unas semana en Fontanablêao. Es un segundo Brasil en belleza de naturaleza” (32)

Al elegir a Zelia, elige también la tierra natal, los valores y tradiciones de la sociedad burguesa; ambos rechazan la invitación de tía Gabriela para volver a Europa: “Y hasta preferimos quedarnos solos en la casa de Sao Paulo reabierto dejando a tía Gabriela y cuñadas inútiles transatlanticarse detrás del Paquito” (29). Reaparecen descripciones de Brasil, esta vez integrando los colores de la bandera nacional “Rombos tenues de oro banderanacionalizaban el verde de los montes interiores./ Del otro lado azul de la bahía la Sierra de los Órganos serruchaba” (30)

Juan comparte con su esposa una casa en “Higienópolis”. El nombre del lugar se puede leer desde los valores burgueses que ostenta el matrimonio, pero Zelia percibe que su marido no calza del todo con la imagen familiar que quiere proyectar hacia su círculo de amistades. Compara a su esposo con el prototipo del burgués y reclama ante su falta de “vocación nobilitante” (30); quiere que se transforme en un estanciero digno. Miramar le replica que apenas es “un hacendado matrimonial” (30). Las discrepancias con Zelia, transforman el idílico romance en una prisión nueva cuya vía de escape se produce a partir del adulterio. Califica a su esposa de “circo” (32), lo que refleja la conceptualización que antes hiciera de Brasil, una tierra idílica, pero malograda por la influencia extranjera.

A la par que Miramar se transforma en hacendado, nace su hija Zelita; mientras, las cartas enviadas por la familia en Europa dan cuenta de una vida frívola, sustentada con el dinero que producen las haciendas de Brasil y que se manifiesta por ejemplo en la imitación que hacen las cuñadas de Juan de famosas actrices del cinematógrafo. No obstante, la guerra vendrá a trastocar la vida en ambos continentes. El terremoto se da en varios niveles: crisis económica en Brasil, Paquito detenido en Bruselas y llegada de Rolah a América.

2.3. Europa de blancos brazos

La relación con Rolah constituirá una nueva vía de acceso al Viejo Continente. La joven no sólo traerá a Miramar el recuerdo de noches bohemias y libres, sino que le permitirá cruzar el límite entre la realidad y la ficción. La muchacha es actriz, y además de introducir a Juan en el negocio de la producción cinematográfica, vivirá un romance que

recrea escenas, gestos y episodios de películas. Sus formas de acercamiento son tan artificiales como un romance ficcional, teatralizado: “Le dije que la amaba en el salón del hotel. Se retiró de cerca de mí, fue al piano a tocar el momento musical de Schubert. Después, apenas llegó, insistí. Se quedó callada y linda, con un brazo olvidado sobre la mesa, mirando el grueso tapete central de la sala” (39)

La joven encarna el ideal clásico de la belleza “si todos los hombres y todas las mujeres tuvieran aquel cuerpo blanco de Rolah sería Grecia” (39); se destaca por la blancura y belleza de sus brazos, como la diosa Hera – “la de blancos brazos”- quien paradójicamente presidía el matrimonio y castigaba con dureza el adulterio. Posee los brazos extirpados de la Venus de Milo, uno de los clichés turísticos que Gabriela destaca haber conocido en una de sus cartas. Miramar la eleva al nivel de diosa. Su relación con ella es pasional pero mayormente estética:

Una vez me miró demasiado, dejó el taburete y en un gesto esbelto, se descubrió toda llevando hasta los hombros el ligero ropón que la envolvía.

Y blanca y desnuda de los pequeños senos en relieve a los muslos cerrados sobre la fioritura dorada del sexo, permaneció en una postura inocente de ofrenda (40)

Es imposible no recordar la Estatua de Camila en “El Unicornio”; creemos en este ejemplo se distingue la identificación entre el Europa y su tradición artística con la joven actriz, quien “reconcilia” a Miramar con el período clásico del arte. Rolah es signada además como *femme fatale*, mujer cuya poder de atracción desgracia la vida de otros y de sí misma, estereotipo también europeo: “para expresar lo que la humanidad tiene de más fatal, uno tendría que hablar de: Cleopatra, Catalina de Médicis, Imperia y la joven estrella cinematográfica Mlle. Rolah.” (40)

El negocio del cine tiene el valor para Miramar de la independencia económica de su mujer: “Zelia era rica, yo pobre. Ahora que, con los doscientos por ciento que de seguro rendirían los filmes en los que entré de socio, me haría más rico que Zelia” (41)

Ya transformado en hacendado, productor de café y de cine, se dedicará con Rolah a recrear el tiempo bohemio de juventud en Europa en la ciudad de Santos. A pesar de vivir una existencia placentera, el narrador da cuenta del desmejoramiento de su patria por parte de los inversionistas extranjeros:

La Sierra del Mar fue un sumergido mar de verdura con pajaritos importantes.
Después casas bajas desanimaron a la planicie cansada.
Y el pueblo rascacielos klaxonó de pescados fritos. (45)

Al conocer el engaño, Zelia lo confronta, pues nota los cambios, “los vicios” que se ha apoderado de él “¡Andas apasionado por esa actriz, Juanito! Cuéntame todo. ¡Te encuentro envejecido, preocupado, con cara de viciado, Juanito!” (50) La burocracia que conlleva la separación matrimonial se comparan a una novela naturalista (“Y fue mi turno de oír en una novela naturalista el dossier dactilado de mis detallados desvíos” (54))

La muerte de Zelia y el abandono de Rolah lo dejarán a la deriva. Al iniciar una nueva vida con Zelita, se siente más cercano a la figura de Penélope que a la de Odiseo. “Mister Penélope vecino mientras la mujer viajaba en Australia” (60) Irónicamente, termina impartiendo a su hija la misma educación que él recibió, citando el discurso de Mandarín Pedroso - ¡Aquí no se leen novelas de baja calaña literaria ni versos futuristas! Sólo se lee a Rui Barbosa” (61) –; en suma, defendiendo las tradiciones que él mismo había despreciado.

3. CONCLUSIONES

Ambos autores vanguardistas realizan la apropiación de un motivo clásico, que adquiere significados divergentes en sus respectivas obras. En Oswald de Andrade el viaje se inserta en el contexto de una parodia a la novela de formación, en el que el personaje recorre una geografía político-social a la vez que erótica; en Juan Emar se recupera el viaje iniciático que permite la travesía por una geografía metafísica y espiritual. Ambos personajes se conciben como artistas, proclives a los vicios; transgreden discursivamente principios burgueses a la par que afirman sus existencias en ellos; ambos rechazan la inserción en el mundo laboral; se vinculan al ocio, la meditación, los “experimentos” de todo tipo, la juerga, al deambular por espacios citadinos – también campestres, como en el caso de Emar-. Son figuras contradictorias que en vez de “ordenar el mundo” a la manera del héroe clásico, introducen en él el caos. También convergen en el deseo de cambio y el sometimiento al azar.

En Oswald observamos un nacionalismo que en Emar no existe, como también la preocupación política, histórica y social que para Emar no es relevante. Del mismo modo, lo mítico, espiritual y metafísico está ausente de la obra del brasileño.

Las relaciones que establecen con las mujeres son asimismo destacables, en tanto éstas parecen encarnar una abstracción – enigma, estética u otro-. Más que una relación entre personajes, los vínculos de pareja en las obras se adscriben mayormente a una búsqueda estética o espiritual que a una relación sentimental o pasional.

En Emar, la mujer –casi se diría adolescente- pareciera encarnar el misterio y el umbral de conocimiento al cual el narrador quisiera acceder; ejemplo de esto es la endiosada Camila, convertida en obra de arte. En las memorias, Oswald de Andrade, a partir de la figura de Rolah, plasma igualmente abstracciones como el arte clásico, a la vez que el moderno (cine)

Ambos protagonistas se muestran proclives a la búsqueda del placer, por lo que en primera instancia llegan a Europa, la urbe por excelencia, cuna del arte, la irresponsabilidad y la transgresión. A partir de la adquisición de experiencias en el Viejo Continente ambos personajes superarán la dualidad lo extranjero y lo propio, en Emar a partir de la trascendencia espiritual y la superación del espacio físico, en Oswald de Andrade a partir de la deglución de nombres, idiomas, discursos, imágenes, costumbres.

La filiación vanguardista de ambas obras nos permite acotar algunos rasgos estilísticos que se perciben en ellas: la parodia a la literatura naturalista, la escritura con tendencia a lo visual (influencia del cine), la simultaneidad espacial en Emar, que en Oswald se entiende mejor como superposición de imágenes; la reivindicación del humor, el juego, el sarcasmo y la ironía, y por supuesto, la posición anti-burguesa y el deseo de cambio.

Podríamos añadir que el viaje puede connotar en estas obras un procedimiento más estético que físico, pues al parecer es el escritor quien experimenta la búsqueda estética como una travesía, mientras los personajes deambulan entre distancias ficticias, casi diríamos dentro de una maqueta, controlada por el arquitecto, quien es el descubridor de los hilos invisibles hidobrianos. A partir de estos “hilos” descubiertos y manipulados además por el escritor, quizás nos encontremos, metafóricamente hablando, más con títeres o marionetas, que con personajes propiamente tales. Nuestra reflexión apunta a la notoria artificialidad que adquieren los mundos narrados de las obras de Emar, rasgo que comparte con el texto de Oswald de Andrade.

Por último, nos interesa remarcar la proyección que estos autores realizan de sí mismos en los protagonistas. Los escritores experimentaron en carne propia estos viajes, que se trasladaron a sus obras. Oswald de Andrade reflejará su experiencia en sus personajes: primero en Juan y luego en Serafim, protagonista de su segunda novela-inventión. Antonio Cândido señala sobre el escritor y sus novelas:

Para a sua personalidade, sabemos que foi decisiva a experiencia da Europa, antes y depois da guerra de 1914. Na sua obra, talvez as partes mais vivas e resistentes sejam as que se ordenam conforme a fascinação do movimento e a experiência dos lugares. *Memórias sentimentais de Joao Miramar* e *Serafim Ponte Grande* se desenrolam em torno do deslocamento de personagens entre o Novo o Velho Mundo, exprimindo a posição do homem americano, que ele viveu com intensidade, ao adquirir consciência da revisão de valores tradicionais em face das novas experiências de arte e de vida (1977: 53)

Pablo Brodsky relata sobre Juan Emar:

En un Diario titulado *Viaje a Europa*, escribió el 4 de marzo de 1912: “el fin importante del viaje es que mientras tanto trataré y lograré formar definitivamente mi carácter y gustos, y darle a mi vida un objetivo, un fin, una misión que me hará feliz y que vaya /con mi temperamento”. Luego, casi triunfante, exclamó: “Chile, a mi vuelta recibirás y mantendrás al nuevo y verdadero yo!”.

60 años después, le escribirá a su hija Carmen: “Creo que en una de mis cartas a Panamá le decía que en mí se producía un cambio de fondo. Yo le llamé ‘cambio’, era en realidad ‘un deseo de cambio’. Creo que él ha llegado. Puedo sintetizarlo diciendo que es ‘una marcha hacia el otro lado’ (1993:7-8)

Su propia propuesta de vida es antiburguesa, transgresora de las convenciones morales de la época, mientras sus propuestas estéticas reflejan la experiencia vital en la experimentación y juego con los géneros como parte de la búsqueda artística que realizan. Es decir, el viaje en estas obras no sólo remite al devenir del personaje, sino a la poética de ambos escritores, evidencia de su transgresión absoluta a las normas de toda índole. El viaje implicará entonces la subversión de convenciones morales y estéticas, a la par que Juan Emar y Oswald de Andrade toman distancia de la narrativa mundonovista.

Bibliografía

Andrade, Oswald de. 1981. "Memorias sentimentales de Juan Miramar" (1924) en *Obra escogida*. Selección y prólogo de Haroldo de Campos. Venezuela: Ayacucho.

Bajtin, Mijaíl. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

Bianchi, Manuel. 1975. "La antinovela". *La Tercera de la hora*. Santiago: julio 29, p.3.
www.memoriachilena.cl

Brodsky, Pablo. 1993. "Prólogo". *Antología esencial de Juan Emar*. Santiago: Dolmen.

Campos, Haroldo de. 1981. "Prólogo" en Oswald de Andrade: *Obra escogida*. Venezuela: Ayacucho

Cándido, Antonio. 1977. "Oswald viajante". *Varios escritos*. Sao Paulo: Livraria Duas Cidades, pp.51-56

Canseco- Jerez, Alejandro. 1989. *Juan Emar. Estudio*. Santiago: Documentas.

Castillo, Adriana. 1992. "Texto e intertexto en "Chuchezuma" Juan Emar" *Revista chilena de literatura* 40 <http://www.letras.s5.com/emar200302.htm>

Cirlot, Juan Eduardo. 1969. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

Emar, Juan. 1937. *Diez. Cuatro animales, tres mujeres, dos sitios, un vicio*. Santiago: Ercilla.

Morales, Claudio. 2005. "Juan Emar contra la virtud". *Taller de Letras* 36: 135-147.

Nunes, Clicie.2007. “Los bárbaros de una nueva era: El arte moderno y la antropofagia en las obras de Hans Staden y Oswald de Andrade”. *Crítica y creatividad. Acercamientos a la literatura chilena y latinoamericana*. Concepción: Universidad de Concepción. pp.231-248.

Paz, Octavio. 1990. *Los Hijos del Limo*. Barcelona: Seix Barral.

Prieto, Julio. 2006. Serafim Ponte Grande: Oswald de Andrade y los viajes del texto vanguardista” en *Hipertexto*, nº4, pp. 19-35.

Rubio Cecilia. 1998. “Lo cómico-serio en ‘Maldito gato’ de Juan Emar”. *Cyberhumanitatis* 6 <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/06/textos/crubio.html>

----- .2002. “El motivo de la boda alquímica en “El Unicornio” de Juan Emar”. *Litterae* 5 <http://www2.udec.cl/~litterae/antes/litte05/index.htm>

--- . “Diez de Juan Emar y la tétrada pitagórica: Iniciación al simbolismo hermético” *Taller de Letras* 36: 149 – 165

Villegas, Juan. 1978. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta