

LO COMICO-SERIO EN *MALDITO GATO* DE JUAN EMAR

Por Cecilia Rubio
Universidad de Concepción
Departamento de Español

Aguzando, pues, los oídos al máximo, mas en una concentración enérgica de modo que todo lo que no fuese el cuadro callase, trataba de saber cómo en él oiría el silencio y oía de verdad, abismado, no sólo uno, no sólo el, sino varios, sino *los* silencios de cada elemento, madera o hierro, sus silencios que pasaban a ser la manera peculiar de cada cual de haber enmudecido desde que, arrancándolos de basuras, desechos e inutilidades, los habían entrelazado, los habían pactado, al espejo del mundo de que se habían desprendido.

(Emar, *Maldito gato*)

* Este trabajo fue leído en el Segundo Encuentro de la Crítica Joven, realizado por la Universidad Nacional de Tucumán, en Tucumán, Argentina, entre los días 27 y 29 de agosto de 1996.

1. El "caso Emar"

Los cuentos de Juan Emar (Alvaro Yáñez. 1893-1964), por su descentramiento, contravienen la concepción clásica del género. Por ello se ha dicho (Canseco-Jerez, 1989 y 1992), y es ya un lugar común de comienzo de los estudios y presentaciones del "caso Emar", que la recepción de la obra emariana se vio afectada por una distancia estética que implicó una frustración de la expectativa de los lectores.

Sin querer redundar en lo anterior, este trabajo tiene como una de sus motivaciones básicas la de explorar las condiciones textuales que manifiestan la especificidad de la escritura de Emar en el cuento *Maldito gato* (en *Diez*, 1937). Dichas condiciones son, por un lado, el desarrollo de un realismo de corte paródico, y, por otro, la presencia de ciertos rasgos de metafísica ocultista, metafísica especulativa en Emar, por cuanto se desarrolla por medio de hipótesis, generalmente, de valor matemático.

Ahora bien, tanto el recurso paródico como estos rasgos más o menos visibles de metafísica ocultista estarían relacionados con la tradición de la literatura carnavalizada, como se desarrollará en lo que sigue (1).

2. Lo carnavalesco-metafísico

Canseco Jerez (1992) ha relacionado a Emar con Borges, diciendo que de la obra de ambos se desprende una concepción de la literatura como un texto universal escrito por muchos autores, o por un autor que es todos, de lo cual provendría la preocupación por la lectura que ambos autores manifiestan (2). Como se ve, esta concepción escritural nos lleva necesariamente a la intertextualidad y al dialogismo. El cuento *Maldito gato* se plantea, en primera instancia, como un proceso de escritura, de allí que la autorreferencialidad propicie importantes momentos: "No sé para qué doy este detalle; vino solo a mi pluma" (3). De aquí citaré de ahora en adelante, señalando sólo el número de página. A su vez, este dialogismo interno de la obra implica asumir, como diría Bajtín (1986), la voz ajena, el interlocutor ausente: "Se me dirá que cuanto he escrito proviene de una enorme exageración mía" (112).

Junto con ello, hay que considerar que el recurso paródico del realismo naturalista es en Emar fundamental. La parodia, según Bajtín, consiste en tomar como modelo un estilo, una escuela literaria, un canon de escritura, con intención divergente. Se advertirá que en los textos de Emar abundan las indicaciones espacio-temporales, las descripciones minuciosas, los nombres autóctonos (Desiderio Longotoma, Baldomero Lonquimay, Guni Pirque, etc.), recursos todos tan caros a la escuela realista, de modo que parece llegar un momento en que texto parodiado y texto parodiante se convierten en uno solo. Bajtín se refiere a la parodia como a un recurso carnavalesco que implica hacer ingresar al doble del discurso para coronarlo y destronarlo a la vez, y es así como puede entenderse la parodia emariana, pues corona a su modelo a la vez que lo destrona superándolo. De este modo, el discurso parodiado se transforma en máscara del propio discurso emariano.

Ahora bien, hay que retomar la diferencia entre parodia y polémica interna oculta. Bajtín dice que esta última no es explícita, por cuanto no inscribe la materialidad misma del texto transgredido, mientras que en el caso de la parodia, anoto yo, muchas veces es la irrisión interna del relato respecto de su estilo lo que nos da la clave de lectura, esto es, hay un cierto

grado de explicitación en la parodia que hace que la percibamos. Además, la polémica interna oculta ha sido definida por Bajtín como una modalidad activa, pues el discurso ajeno es el que actúa sobre la palabra propia para modificarla, mientras que la parodia es pasiva, pues el modelo está ya definido y prefijado, y es usado, entonces, como un material. Estas reflexiones me llevan a la pregunta de si no sería más adecuado distinguir la polémica interna oculta como el tipo de dialogismo que opera en la obra de Emar y la parodia como uno de los momentos de este dialogismo más abarcador. Esto explicaría por qué la obra de Emar aparentemente no se ríe del código realista, sino que es este mismo código el que en dicha escritura, y a partir de sus propios recursos, se va transformando continuamente en otra cosa. Vale decir, es el mismo código parodiado el que en una continua superación de sí mismo llega a producir otra estética, que contiene a la anterior como elemento. Hay que fijarse en la forma en que el narrador de *Maldito gato* usa la misma minuciosidad científica propia del realismo naturalista para llegar a proponer su triángulo de la totalidad, que ya sería un rasgo emariano por excelencia, y hay que recordar la reflexión filosófica, con despliegue de hipótesis, sobre el olor de la ropa sucia, olor inventado por los profesores universitarios (!).

La superación del realismo hacia su contrario (la dinámica hiperrealismo-antirrealismo) (4) se verifica a través de dos vías. En primer lugar, en Emar, como en Borges, la causalidad narrativa se rige por leyes distintas a las realistas, de modo que aún usando y abusando de este código, la minuciosidad descriptiva y clasificatoria es de otro orden. Piénsese en el caso de Borges en "El idioma analítico de John Wilkins", según el cual entendemos que el espacio textual de Borges es el espacio de las clasificaciones conjeturales. Piénsese ahora en la clasificación de olores que hace el narrador de *Maldito gato*: "Vamos entonces a los perfumes campestres. Se dividieron en cuatro categorías según los sitios por donde pasé: a) Alameda de algarrobos: olores útiles; b) camino público: olores humanos; c) sendero de arrayanes: olores silvestres; d) potrero final: olor a alfalfa" (86); y recuérdense las definiciones (metonímicas) de estos olores: "el haba tenca huele a distancias interplanetarias" (92), las vacas holandesas "olían a mantequilla... la mantequilla arquetipo, puesto que aún no se había hecho" (87), el trigo olía a pan, de modo que el olor final es pan con mantequilla; "luego [había] un poterillo con alcachofas que olían a insondables misterios, pues ya estaban allí presentes y florecientes, y el aroma es, en las mañanas esplendorosas en medio de la naturaleza, el aroma del destino" (88); el pímpano tiene un olor "igual al que tendría una mezcla de boldo, cedrón, tilo, manzanilla, borraja, toronjil, verbena, zarparrilla, hinojo, brezo y hierba del platero, debidamente macerada, filtrada y calentada a 55 grados" (91). O sea que el pímpano viene a ser como el cardiyugo, y en él el cardomomo, síntesis, condensación de lo heterogéneo, máscara del triángulo final como síntesis perfecta. Además, el cardomomo mayor, como síntesis de elementos heterogéneos, propone una visión total del mundo y sus causas (visión metafísica, en última instancia, que recuerda la función cognoscitiva de las manchas del tigre en "La escritura del Dios" de Borges):

El cardomomo mayor se diluye y junto con diluirse se funden las cinco nuevas percepciones en una, en nada más que una, cesa su diferenciación, créase un sentido, mejor dicho, el sentido único que es ver, oír, oler, palpar y gustar simultáneamente por un solo órgano, y entonces se sabe, no únicamente la realidad, no únicamente su relación con nosotros y con nuestra comprensión, sino también, y sobre todo, la causa primera que la originó. (...) queda en el fondo el recuerdo de haber sabido lo que es y para qué es. Entonces se mira con mayor tranquilidad a las gentes y sus afanes, a los astros y sus órbitas, a Dios y sus ocurrencias. (103)

En segundo lugar, habría que considerar el procedimiento carnavalesco del desdoblamiento del yo. Por un lado, se ha señalado (Brodsky, en *Emar*, 1993) que Emar tenía una voluntad de cambio que se registra superficialmente en el uso de seudónimos: Alvaro Yáñez es hasta los escritos de 1935, Jean Emar y, posteriormente, Juan Emar. Más profundamente, esta tendencia se manifiesta en las palabras del propio Emar, cuando se refiere a un "deseo de cambio", a la búsqueda de un "otro yo" (5). Esta misma voluntad regirá la inquietud del personaje de *Maldito gato*:

...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- esta vaga obsesión de cambio (118).

Todavía en términos biográficos, Patricio Varetto (1995: 4) ha señalado la filiación ocultista de Emar, lo que Varetto explica diciendo que el seudónimo de Jean Emar corresponde al dios Jano, dios bifronte, al que se representa por la división del rostro en una parte que mira hacia la derecha y otra que mira a la izquierda. Esta figura, según Varetto, habría sido usada "universalmente -desde la época del triunfo del cristianismo- [por] todos los 'iniciados' de las tradiciones esotéricas". El desdoblamiento o este deseo de cambio que he señalado sería parte de esta concepción filosófica ocultista.

Ahora bien, el narrador sufre del mismo desdoblamiento en tanto sujeto enunciante, por cuanto es realista minucioso, metafísico y matemático, lo que, en el marco en que estamos, dice relación con el desdoblamiento carnavalesco, esto es, ponerse sucesivas y hasta simultáneas máscaras que evaden la identidad única del sujeto. Así es como debe entenderse el uso del nombre Emar como personaje, con lo que se libera el límite entre realidad y ficción. Por eso decimos que el sujeto emariano es un sujeto "en el umbral", como dice continuamente Bajtín para referirse al sujeto carnavalesco, sujeto en crisis y, de allí, en transformación, y *Umbral* se llama la novela de Emar que mejor puede corroborar esto, aunque en el caso de *Maldito gato* se puede pensar en la entrada de la cueva, llamada "umbral" por el narrador, la que es tanto umbral físico como metafísico; es, diríamos, el umbral de la "visión" del personaje, a la vez que el umbral del cambio que será su renuncia a cualquier tipo de vida que no sea la contemplación del cosmos triangular gato-pulga-yo. Es decir que aquí puede verse otra transformación: la del sujeto que niega su ser uno para asumirse tres. A su vez, el número tres, más allá de lo simbólico inmediato (6), representa el ser elemento, y significa el "desprenderse, arrancarse de la vida" (124) y proponer un espejo del mundo, esto es, "estar ya no dentro de algo sino frente a algo" (id.) (7).

Aquí hay que integrar la importancia de la autoconciencia para el dialogismo, según como lo define Bajtín. El personaje emariano es no sólo autoconsciente, sino además, ideólogo, de donde resulta su inconclusión. Esta inconclusión del personaje dice relación a su vez con el enmascaramiento. A ello habría que agregar la percepción carnavalesca del mundo, "... el pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación", lo que va unido a "la alegre relatividad de todo estado y orden" (Bajtín, 1986: 172): el humor de lo cómico-serio. ¿Y no lo demuestra un tipo sentado frente a una cueva durante 15 años para no romper el equilibrio universal? (!). La risa emariana es una risa reducida (crítica o en crisis) propia de los géneros cómico-serios.

Se puede señalar, además, otros rasgos genéricos compartidos por *Maldito gato*. Por un lado, el universalismo filosófico, es decir, la discusión sobre "las últimas cuestiones", el tiempo, el espacio, el destino, y esto combinado con lo burdo de las situaciones que son trascendidas en ese acto filosófico. Por otro lado, y a consecuencia de lo anterior, la conducta excéntrica del personaje, la que se relaciona con la experimentación psicológico-moral (por ejemplo, la que lleva a cabo el personaje cuando huele el quilehue y experimenta "violentas pasiones contranaturales" (92)) y con la fantasía experimental (cuando el personaje hipotetiza, con comprobación empírica, acerca de la unidad temperatura-velocidad, mientras modifica el paso del caballo). Por último, se presenta también la pluralidad de estilos y tonos. Citaré para mayor claridad:

...Pensé en la Luna, y con espanto, con estupefacción recordé que en mi vida fuera de los aromas del pímpano, muchas veces la había deseado para que me mostrase diferente luz en un mismo paisaje o para que acompañase algún idilio llorado... ¡Qué pecaminosa inversión de roles me parecía aquello ahora! Pensé en la Luna bajo el pímpano y sólo sentí, sólo supe, que si hay Luna allá, uno debe dormir aquí. Y poco a poco el sueño me invadió y a punto estuve de caer del caballo completamente dormido. Pero de pronto consideré el Sol: ¡arriba, despierto, energético! ¡Oh Sol, pobre y escarnecido Sol! ¡Discúlpalos! ¡No saben lo que hacen! También te usan y te abusan para mil cosas que no son de tu incumbencia. Ahora, con el pímpano, yo sé la verdad, tu verdad: sé que cuando brillas majestuoso, uno, hombre, sólo debe despertar, caminar, comer, bramar o cantar, defecar, fornicar. Mas no mirarte ni mirar los curiosos matices y arabescos que te places en hacer en los diferentes rincones, ¡no! Eso también es inversión, violación a la santa ordenación de las cosas que esta hierba nos muestra. El quilehue es muy diferente. Su forma de cacto con tronco liso y cilíndrico de tono pálidamente anaranjado...

(91-92)

El descentramiento antilogocentrista que observa Vergara en la novela *Ayer* se relaciona, a mi juicio, con la tradición del carnaval. Se considera que un texto antilogocéntrico es un texto que va a privilegiar antes que la historia, el discurso; antes que el significado, el significante; antes que lo narrado (en el sentido de algo dado y finito), la construcción escritural. Esto implica varias cosas. En primer lugar, el dialogismo y la intertextualidad, por cuanto el texto, consciente de su trazado y proceso de trazamiento, se inscribe en una serie de textos con los que entra en relación de distintas maneras (véase, entre varias, la parodia del discurso científico). Segundo, el desplazamiento del significado hacia el proceso escritural o constructivo: ¿de qué se tratan los cuentos de Emar?, ¿cuál es su historia? y, aún más, ¿qué significan?, ¿parodia o metafísica?, ¿metafísica parodiante?, ¿cuál es el "centro" de sus relatos? Tercero, la continua postergación del tema (y su moraleja), diríamos mejor, el enmascaramiento del tema, tema en crisis, tema en el umbral, tema en transformación, de allí que el diferimiento sea una técnica constructiva particular. Recuérdese que *Maldito gato* empieza con 'otra historia' y que intercala otras anécdotas en las que se desdobra el sentido de la anécdota del 'maldito gato'. Lo significativo es que esta historia (y el destino que señala) se triplica, es decir, tiene su propio "espejo" en la historia de la grúa y del cuadro. Cuarto, el discurso como máscara propia. Es decir, el discurso realista enmascara al propio discurso, de modo que lo emariano se constituye por los dos. Y quinto, el discurso como máscara del sujeto: Hay quienes escriben para pervivir, quizá el mismo Emar, pero él es a la vez el personaje de ficción. La conciencia que de allí resulta, tan cara a la novela psicologista-realista, es una conciencia desmembrada, difusa, dispersa, que se difiere ella misma como fin del relato. Sólo cuando el personaje ya es nadie puede decir: "Yo en esto, repito, no soy más que un mero ejecutante. Es de las fuerzas que a través de nosotros tres se expresan, de lo que quiero hablar; es, particularmente, de la fuerza mía. A ella me refiero (130).

Finalmente, hay que decir de Emar lo mismo que Rodríguez (1979: 84) ha dicho de Borges: sus textos "soportan dos lecturas posibles: la logocéntrica y la no logocéntrica". La primera la ve manifestada Rodríguez en el reproche que se le hace a la obra de Borges de ser europeizante y a él mismo de ser reaccionario. En lo que se refiere a Emar, la lectura logocéntrica se hace posible al advertir la presencia innegable de una proposición metafísica, cuya cualidad es buscar el absoluto, el sentido totalizante que la parodia relativiza. Porque, en última instancia, el absoluto es signo y suma de todas las transformaciones del sujeto, o sea, última máscara espejeante del destino triangular: "ya entonces pudo la vida, no sólo llegar, no sólo pasar, sino que circular, circular así: yo, él, ella; él, ella, yo; ella, yo, él... circular, circular siempre, circular definitivamente, al lado, al espejo de la otra" (110). Conseguido el equilibrio idéntico al del total con la nueva formación cósmica, el triángulo, es decir, ya en la línea metafísica, o 'espejo de la física', la precisión descriptiva hiperrealista se difumina: "justo en ese instante dejaron de ser las doce para ser, como ya he dicho, lo que es inmediatamente después de ser cada hora" (126).

Dejemos al personaje en este tiempo sin tiempo, en el que algunos de los lectores han visto a Dios. Yo he visto un triángulo.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bajtín, Mijail. 1986. *Problemas de la Poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis. 1974. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Canseco-Jerez, Alejandro. 1989. *Juan Emar. Estudio*. Santiago de Chile: Ediciones Documentas.
- 1992. "Juan Emar: arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción", en *Revista Chilena de Literatura* N° 39, Universidad de Chile, pp. 23-36.
- Emar, Juan. 1937. *Diez*. Santiago de Chile: Edit. Ercilla.
- 1993. *Antología esencial de Juan Emar*. Selección y prólogo de Pablo Brodsky. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones.
- Rodríguez, Mario. 1979. "Borges y Derrida", en *Revista Chilena de Literatura* N° 13, Universidad de Chile, pp. 77-91.
- Varetto, Patricio. 1995. "Un ser en libertad" (Reseña de *Antología Esencial* de Juan Emar), en suplemento "Literatura y Libros" de *La Epoca*, domingo 2 de abril, pp. 4-5.
- Vergara, Esteban. 1993. "*Ayer* de Juan Emar. Una escritura antilogocéntrica", en *Acta Literaria* N° 18, Universidad de Concepción, pp. 113-126.

NOTAS

1. Digo bien al decir "estos rasgos", porque de otro modo la afirmación es discutible: la metafísica ocultista podría constituir otro sistema, totalmente alejado de lo carnavalesco, en otra perspectiva del asunto, lo que -sin duda- requiere un estudio específico.
2. No ahondaré en la relación entre Emar y Borges; pero, como se verá, habrá menciones a ella en los casos en que (me) parece inevitable.
3. Emar, *Maldito gato*, en *Antología esencial* de Juan Emar. Selección y prólogo de Pablo Brodsky, Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 1993.
4. Brodsky lo expresa así: "... el cuento *Maldito gato* (...) se inicia con una sobresaturación de descripciones de tipo sensorial e intelectual, creando un hiperrealismo que caricaturiza la vigencia naturalista de la prosa chilena de la época, para terminar en territorios ajenos a la lógica realista y a las cuantificaciones corrientes del Tiempo y del Espacio". Op cit., p. 32.
5. Ver las citas de la correspondencia personal de Emar en el prólogo de Brodsky a la *Antología esencial*. Op. cit, p. 8.
6. Por lo pronto, en un sentido inmediato, el número tres está vinculado a la figura triangular. He aquí la interpretación de Brodsky: "... el triángulo [es tanto] símbolo de la armonía y de la proporción, como de la triple condición del Tiempo (pasado, presente, futuro) y del Espacio (línea, plano, volumen)..." Op. cit., p. 32.
7. Esta anulación del personaje como sujeto y su "transubstanciación" en elemento la observa también Esteban Vergara (1993: 119) en la novela *Ayer* de Juan Emar. Cito: "Desde este episodio, que revela un continuo darse cuenta de la situación y enmascararla, el yo se pierde en su rol de sujeto y pasa a ser sólo un elemento más del mundo, controlado por la escritura."

[Siguiente](#)
[Cyber Humanitatis N°6](#)