

Oscar Galindo

## Relatos como "objetos de ansiedad" en Huidobro Arp y Emar

### Resumen

La literatura se mueve entre la tradición y la novedad; pero el deseo de novedad puede transformarse en ansiedad, de modo que las producciones de vanguardia sean excentricidades y "objetos de ansiedad" más que objetos artísticos. Es el caso de la cuentística desarrollada por autores como Huidobro-Arp y Juan Emar quienes, basándose en una retórica del exceso alcanzan el absurdo literario, a la vez que lo convierten en un riguroso mecanismo de crítica cultural.

### Introducción

La literatura moderna hizo de la excentricidad una norma, pero cuando ocurre que determinados tipos de textualidad no son tolerados, conviene indagar en aquellos momentos que desbordan un sistema definido como excéntrico. Es la relación que se establece entre tradición y novedad, entre centro y confín (Calabrese 1987): todo sistema requiere de la novedad, particularmente el arte literario, pero dicha novedad debe insertarse dentro del horizonte que ha impuesto como forma de renovación. Cuando la excentricidad se convierte en exceso nos encontramos frente a elementos que el sistema literario no puede absorber, instalando necesariamente una tradición marginal y atípica, a veces duradera, otras momentánea, que le permite mantener cierto grado de unidad necesaria. La cuentística de vanguardia, mucho más que la poesía, ofrece este particular rasgo, al ser incorporada en su recepción crítica como atípica. Su atipicidad nace de su condición de "objeto de ansiedad". Fue el crítico de arte Harold Rosenberg, el primero en utilizar el concepto de "anxious objetc" (Gablik 1987). El principio de operación del objeto de ansiedad es doble: por una parte nos inquieta por su propuesta temática, por otra, nos hace dudar si estamos frente a una obra de arte. El objeto de ansiedad por excelencia es la conocida "Fontain" de Marcel Duchamp, Nueva York, 1917. Este tipo de arte que no quiere ser arte, se instala en el campo de la literatura por medio de mecanismos específicos, según veremos más adelante.

En el campo de la narrativa breve hispanoamericana tenemos el caso de dos narradores en extremo singulares: Vicente Huidobro y Juan Emar. A pesar de su rareza por ellos pasa buena parte de las transformaciones que ofrece la narrativa chilena de la primera mitad del siglo. En ambos nos encontramos con una transgresión del sistema literario y cuentístico, ya en la selección de los procedimientos narrativos y en los contenidos, ya en las exigencias pragmáticas del proceso de codificación y recepción.

La obra narrativa de Vicente Huidobro es extensa en su producción novelística (5 novelas), pero escasa en el campo de la cuentística, pues dejó sólo dos microrrelatos o

cuentos diminutos, además del volumen de relatos, *Tres inmensas novelas*, en colaboración con Hans Arp, que incluye también otros dos relatos de autoría individual<sup>1</sup>. La obra narrativa de Juan Emar, por su parte, es amplia pero todavía escasamente difundida<sup>2</sup>. Su volumen de cuentos más importante y del que nos ocuparemos es *Diez*, que como indica su título, incluye diez relatos. Aún cuando presentan notables diferencias se trata de propuestas insertas dentro de una misma dinámica de transgresión del relato realista y psicológico y de la razón positivista e ilustrada. Por medio de la saturación informativa y de una retórica paródica establecen una suerte de paradoja receptiva, en tanto el lector no puede procesar adecuadamente la información por exceso o por falta de sistemas taxonómicos adecuados.

### **Parodia, exceso y absurdo: “Salvad vuestros ojos (Novela posthistórica)”**

Desde el título Huidobro-Arp nos ponen ante una situación que rompe el horizonte de expectativas exigido por el título. Llamar *Tres inmensas novelas* a una serie de relatos breves sorprende por su carácter humorístico, pero también nos dice que aquí la cuestión son los géneros. Los subtítulos no son menos curiosos: "Tres novelas ejemplares", a la manera de Miguel de Cervantes, que nada tienen de ejemplares, como no sea que son ejemplos de sí mismas. Son ejemplares, además, en su condición de "inmensas"; ejemplares en tanto lección ejemplar, cuya víctima parece ser el lector. Ejemplos, en síntesis, de una literatura que se funda a sí misma en términos genéricos y en términos literarios. Este sentido parece confirmarse por el título dado por Huidobro a los dos relatos que cierran el volumen: "Dos ejemplares de novela", efectiva e inesperadamente son dos.

Se trata, pues, de textos que se ponen fuera del juego, fuera de la ley, de la cuentística precedente, no así de la literatura de vanguardia de su tiempo, de claros ecos dadaístas y, por cierto, resultado de la transposición de técnicas poéticas creacionistas a la narrativa. El procedimiento retórico básico de este conjunto de textos es la parodia<sup>3</sup> de formas discursivas convencionales.

En “Salvad vuestros ojos (novela posthistórica)” (Huidobro 1976, Tomo I), la acción, si así puede llamarse, transcurre en el futuro, en una etapa posthistórica. El texto niega abiertamente el carácter pseudocientífico de la novelística de anticipación: los hombres en el año 03 z7 son *glóbulos hermafroditicos*; la transformación del futuro no se realiza a nivel de la ciencia y la tecnología, sino de las personas, reducidas a la indiferenciación de Antonios y Josés, Carolinas y Rosie Maries; el pensamiento al antonismo y al josefismo.

La parodia a la novelística de ciencia ficción, se construye sobre la base de procedimientos fundados en una lógica absurda y arbitraria: asociaciones que rompen la continuidad tempo-espacial y causal, contruidos por medio del montaje y yuxtaposición de secuencias narrativas a la manera de las imágenes de la poesía creacionista. Se genera de esta manera un nuevo tipo de lógica arbitraria que reemplaza la carencia de continuidad entre un enunciado y otro, entre una secuencia narrativa y otra, mediadas, cada cierto tiempo, sólo por un "Como el lector debe haber comprendido".

Los procedimientos que producen esta sobresaturación de información absurda al interior de las microsecuencias son diversas y señalamos algunas, a modo de ejemplo,

para la mejor comprensión de nuestra historia. a) *La clasificación absurda*. Los personajes de la "novela", es decir los glóbulos hermafroditas, cuando se encuentran aislados se llaman Antonio y cuando se encuentran en grupos se llaman José; sus mujeres cuando pasan de un metro de altura se llaman Carolina y cuando no llegan a un metro, Rose Marie. b) *La predicación impertinente*. "Era el día de navidad, el 1° de mayo". La tierra "tenía un cierto parecido con el Arca de Noé, aunque su barba era un poco más larga y su palomo un poco más corto". c) *La comparación inverificable*: "Los Josés son transparentes como la estratósfera antes del descubrimiento de América". d) *La adjetivación arbitraria*, debidamente desarrollada por Huidobro en su concepción de la imagen poética: "vitaminas celestes", estercolero tricolor, "electricidad arcaica", "aeroplanos sentimentales o venecianos" "salchichas descentradas", "rayo ultratango", etc. e) *Las palabras creadas*: "danzas postparanóyicas", "labios indefrisables", etc., que contribuyen a los efectos humorísticos del texto. f) *Las enumeraciones caóticas*<sup>4</sup>, de preferencia sobre la base de series de frases yuxtapuestas: por ejemplo, las ardillas son: "Estas pequeñas snobs de los pinos, estas comedoras de luto, estas fabricantes de motores a corazón, estas paladeadoras de dolor, estas decapitadoras de las hermanas de los incas, estas inventoras del viento norte, se paseaban sobre los desiertos del racionalismo, burlándose de los glóbulos hermafroditas".

Los juegos paródicos se extienden además a otros tipos de textos incorporados a la "novela", en particular a los himnos. El himno religioso de los glóbulos hermafroditas consiste en una prosaica y extensa enumeración de solemnes verdades. Más notable aún resulta la canción que entona el soldado desconocido ante José y Rose Marie, notable ejemplo de "nonsense" creacionista: "Yo he visto dos ardillas / Haciendo morisquetas, / Ordeñar un sepulcro / Lanzando palanquetas...

### **"El pájaro verde": un triste relato**

La serie de cuentos de *Diez* de Juan Emar inician la deconstrucción de la literatura desde el mismo título, sobre la base de la más absoluta obviedad: son diez cuentos. Este proceso continúa su desarrollo en el "Índice". Los cuatro apartados tienden a su desaparición progresiva: *Cuatro animales* ("El pájaro verde", "Maldito gato", "El perro amaestrado", "El unicornio"), *Tres mujeres* ("Papusa", "Chuchezuma", "Pibeza"), *Dos sitios* ("El Hotel Mac Quice", "El fundo de La Cantera"), *Un vicio* ("El vicio del alcohol"). Son cuentos que sin definir un tipo específico de discurso a parodiar, provocan efectos paródicos de distintas modalidades textuales sedimentarias. Así "El pájaro verde" presenta fragmentos paródicos del discurso biográfico; "Maldito gato", del cuento criollista; "El perro amaestrado", del relato psicológico; etc.

El "Pájaro verde" se inicia planteando el problema del origen y de la verdad o el de la verdad del origen: "Así deberíamos llamar este triste relato. Recurrirémos a su origen, si hay algo en la vida que tenga origen". Este frase opera como advertencia al lector de que no existe causalidad entre un fenómeno y otro de la realidad. La narración se estructura en cuatro secuencias claramente definidas, situadas y fechadas: Primera: viaje de investigación científica de Monsieur Guy de la Crotale (serpiente venenosa) al Amazonas en el año de 1847: ocasión en la que captura un loro. La secuencia culmina con la muerte y el embalsamamiento del animal. Segunda: viaje a París del narrador Juan Emar, año de 1924. Compra y regalo del loro al narrador por parte de su grupo de amigos bohemios. Regreso a Santiago en 1928. Tercera: 1° de enero de 1931, Santiago,

viaje de su tío a Santiago, éste insulta al loro, que de pronto resucita y le da muerte a picotazos. Cuarta: hoy, 12 de junio de 1934, momento de la escritura. El pájaro verde reposa nuevamente sobre su pedestal.

Esta aparente estructura convencional es negada sin embargo a nivel de los mecanismos de continuidad de las microsecuencias. A la manera del "Para la perfecta comprensión de nuestra historia" de Huidobro-Arp, Juan Emar recurre al "lo que no quiere decir" o "lo que, por cierto", con lo que supuestamente se salvan las omisiones y arbitrariedades del narrador:

Del Docteur Guy de la Crotale ignoro totalmente sus méritos (lo que, por cierto, no es negarlos) y de su sabiduría no tengo ni la menor noción (lo cual tampoco es negarla). En cuanto a la participación que le cupo en la famosa memoria presentada en 1857 al Institut de Montpellier, la desconozco en su integridad, y en lo que se refiere a sus labores durante los largos años que los dichos sabios pasaron en las selvas tropicales, no tengo de ellas ni la más remota idea." (Emar 1971: 13)

A su vez, los conocimientos sobre el loro capturado por Monsieur de la Crotale es también especial y se califican como sólo "algunos datos", de manera que el discurso biográfico es sometido a la absurda situación de negarlo cuando es pertinente y de aplicarlo cuando no lo es:

Aquí van:

Nació un 5 de mayo de 1821, es decir que en el momento preciso en que rompía su huevo y entraba a la vida, lejos, muy lejos, allá en la abandonada isla de Santa Elena, fallecía el más grande de todos los Emperadores, Napoleón I" (1971: 14).

Por eso no extrañará que en París la frase que se convertirá en síntesis de todo lenguaje será un verso de un tango de dudoso origen: "Yo he visto un pájaro verde / Bañarse en agua de rosas / Y un vaso cristalino / un clavel que se deshoja". Al despojar el lenguaje de capacidad informativa debidamente jerarquizada pierde su sentido, la "Palabra Total" del narrador y sus amigos bohemios será precisamente "Yo he visto un pájaro verde". Casi el sueño de Rimbaud y Mallarmé: "En realidad no había necesidad para entenderse, para expresar cuanto quisiera para hundirse en sus más sutiles pliegues del alma, no había necesidad, digo, de recurrir a ninguna otra frase".

La tercera secuencia es desde el punto de vista del manejo de la información, un nuevo caso de inutilidad del lenguaje por la vía de la sobresaturación. Pareciera que Juan Emar pretende por medio de una retórica del exceso saturar las posibilidades miméticas y, sobre todo, descriptivas de la literatura naturalista. Así al describir el ataque del loro a su tío José Pedro, se detendrá en varias ocasiones en los más sutiles detalles de la escena descrita:

El ojo de mi viejo era de una redondez perfecta salvo en el punto opuesto a la pupila donde crecía una como pequeña colita que me recordó inmediatamente los ágiles guarisapos que pueblan los pantanos. De esa colita salía un hilo escarlata delgadísimo que, desde el suelo, iba a internarse en la cavidad vacía del ojo y que, con los desesperados movimientos del anciano, se alargaba, se acertaba, temblaba, mas no se rompía ni tampoco movía al ojo quedado como adherido al suelo..." (1971: 21).

A diferencia de los relatos de Huidobro-Arp, el cuento "El pájaro verde" se comporta de manera convencional, exagerando las posibilidades representativas del lenguaje. De modo que a diferencia de la propuesta de Leonardo Da Vinci, quien aseguraba que para pintar un caballo había que ponerle orejas de burro y patas de vaca, pues nada se parece en realidad a su modelo, Juan Emar exagera hasta el límite las posibilidades miméticas de la escritura. Esta sobresaturación informativa de una coherencia semántica y sintáctica incuestionable, se reitera en su narrativa hasta volver imposible toda posibilidad informativa. Agreguemos que en el cuento "Un vicio" llega al extremo falsamente representativo de introducir íconos con explicaciones falsamente sistemáticas y científicas de los mismos. Por ejemplo al dibujo de una rosa artificial se le añade el siguiente comentario explicativo:

Símbolo expresado:

Bajo la influencia de los vapores alcohólicos todo lo vemos color de rosa como una rosa. De ahí la rosa.

Pero la rosa es artificial.

Símbolo expresado:

Nada de lo que vemos color de rosa tiene, de verdad, tal color. La vida sigue. La vida es negra" (1971: 168).

La diferencia entre ambos mecanismos consiste en que mientras Huidobro-Arp, buscan por medio de la saturación informativa la creación de un mundo paralelo y distinto del mundo real regido con sus propias leyes absurdas, Emar logra la creación de ese mundo por medio de la exageración de los procedimientos miméticos.

### **El narrador como autor: Vicente Arp, Hans Huidobro y Juan Emar**

A diferencia del narrador borgeano que duda de su propio saber, el narrador de Huidobro-Arp y Emar es supraomnisciente, sabe todo, pero su saber es un saber parasitario, pues resulta muchas veces irrelevante para el lector. Se trata de un saber detallista, minimalista, que no establece distinguos entre lo relevante y lo irrelevante, entre lo subsidiario y lo importante. En su posición de controlador del lenguaje realiza asociaciones imprevistas, rupturas en la causalidad lógico temporal, fusiona saberes pseudocientíficos, produciendo en el lector el efecto de una paradoja perceptiva (Calabrese 1887: 125), a la manera de los dibujos de Escher: la mano que dibuja una mano que es dibujada por la misma mano que la dibuja.

El narrador de estos textos inevitablemente se autodefine como un narrador escritor y busca humorísticamente su identificación, no en la narración, sino en la lectura, con los autores reales por referencia a los propios nombres de los escritores: Vicente Arp y Hans Huidobro o Huidobro Arp y Hans Vicente ("La cigüeña encadenada") o en "El jardinero del castillo de medianoche" forman parte de los Antoinés que son los amigos artistas de los autores y "distinguían por el alto talle de sus ojos, la elegancia de sus dientes, la lucidez de sus cabellos".

El narrador de "Salvad vuestros ojos" escribe desde un futuro posthistórico, adoptando la figura de un narrador colectivo. En buena medida esta marca simple del plural puede ser leída también como una muestra de la codificación colectiva del texto (al menos dos). Se produce así una determinación personal, temporal y espacial falsamente

mimética. Además, el narrador explica permanentemente una historia que no llega a contarse, disolviendo persistentemente las relaciones entre autor-texto-lector.

Lo propio ocurre en los cuentos de Emar. El narrador es un narrador personaje llamado Juan Emar. Narra desde un presente una historia que abarca desde el año de 1847 hasta 1934. Ignora y sabe sólo lo que le interesa. Controla los detalles a su antojo, sabe de minutos y segundos en que las acciones ocurren. Al iniciarse la masacre del tío José Pedro nos dice: "Esto -alcancé a observarlo con la velocidad del rayo en mi reloj mural- aconteció a las 10 y 2 minutos y 48 segundos de aquel fatal 9 de febrero de 1931" y al culminar la misma: "El reloj mural marcaba las 10 y 3 y 56. La escena había durado 1 minuto y 8 segundos". Este modo de omnisciencia arbitraria se reitera una y otra vez en la serie de cuentos de *Diez*. En "Maldito gato" aportará informaciones pseudocientíficas de la vinchuca, descripciones milimétricas de su posición ante un gato, lo que le lleva a tomar sus precauciones: "Se me dirá que todo cuanto he escrito proviene de una enorme exageración mía".

El narrador de la vanguardia ensaya, pues, todas las posibilidades del discurso que rompan la falsa pretensión mimética del narrador realista. Se trata de un narrador-escritor dotado de infinitas potencialidades, sólo que el lector no sabrá qué hacer con la información. Cuando apela al lector lo hace para preocuparse falsamente por él, o bien le atiende para desafiarlo, para decirle que sus verdades y convenciones sólo pueden establecerse en términos de relatividad, de caos y de una certera incertidumbre.

### **Para concluir**

A diferencia del cuento moderno, inaugurado por Edgar Allan Poe, la cuentística de vanguardia ofrece un tipo de texto que contradice abiertamente los postulados que le anteceden. Los principios de unidad y concisión resultan absurdos en una dinámica en la que el relato abunda en información impertinente, pues se afirma en su pura dimensión creativa y de lenguaje. Más cerca de la poesía que de la narrativa, los procedimientos ensayados por Huidobro-Arp no tienen por finalidad aportar al suspense, sino más bien a una especie de detención y de anticlímax narrativo. Su peculiar construcción orientada a desestabilizar el horizonte de expectativas del lector, sigue manteniendo su capacidad de sorpresa a casi 70 años de su publicación. Está claro que son cuentos que nos recuerdan, en el decir de Eugenio Montale, que la realidad no siempre es la que se ve.

Su carácter paródico surge más que de la imitación burlesca de un texto o modelo básico, de la tensión a la que someten las posibilidades representativas del lenguaje. Se trata más que de una ironía a la literatura, de una ironía a todo lenguaje. La saturación informativa y las permanentes paradojas perceptivas que producen los textos de Huidobro-Arp y de Emar, provocan que la decodificación de los textos sea un desafío al lector, en la medida en que los mecanismos habituales del código exegético de la literatura son también desplazados en estos relatos.

En el campo de su significación sociocrítica los textos de Huidobro-Arp enfatizan la crítica política, que es, por lo demás, un elemento recurrente de la narrativa huidobriana. Crítica de políticos y oradores, de militares y tecnócratas. Juan Emar, por su parte se queda en el espacio del micropoder, esto es, en la vida cotidiana, poniendo en ridículo las convenciones habituales, los usos diarios, la mecanización y la rutina del hombre.

Seguramente Arp y Emar compartirían las palabras de Huidobro en la carta prólogo a los *Dos ejemplares de novela*: "Muchos dirán al leer estas páginas que nosotros sólo sabemos reír. Ignoran lo que la risa significa, ignoran la potencia de evasión que hay en ella" (p. 451). Esta voluntad de convertir a la risa en un mecanismo crítico y desestabilizar de los esquemas estereotipados de la cultura, sirve para incorporar lo absurdo como un elemento revelador, pues se parte de la base de que todo fenómeno cultural es de por sí absurdo y relativo.

### **Bibliografía**

Alegría, Fernando. 1979. "Tres inmensas novelas: la parodia como antiestructura". *Vicente Huidobro y la vanguardia*. Ed. René de Costa, *Revista Iberoamericana* 106-107, Vol. XLV.

Calabrese, Omar. 1987. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra.

de la Fuente, J.A. 1993. "Aspectos del pensamiento social de Vicente Huidobro", *Cuadernos Hispanoamericanos. Los complementarios* 12..41-52.

Emar, Juan. 1971. *Diez*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Gablik, Suzi. 1987. *¿Ha muerto el arte moderno?* Madrid, Hermann Blume.

Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

Huidobro, Vicente y Arp, Hans. 1976. *Tres inmensas novelas*. Huidobro, Vicente: *Obras Completas*, Vol. II. Preparadas por Hugo Montes. Santiago de Chile, Andrés Bello.

Saldes B., Sergio. 1993. "Huidobro y Arp: la entropía del texto", *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios* 12. 53-66.

### **Para citar este artículo**

Oscar Galindo. 2001-2002 . «Relatos como "objetos de ansiedad" en Huidobro Arp y Emar». *Documentos Lingüísticos y Literarios* 24-25: 15-22