

LA METALEPSIS NARRATIVA EN "UMBRAL" DE JUAN EMAR

por Iván Carrasco M.

Universidad Austral de Chile

INTRODUCCION

La aparición de *Umbral*¹, novela póstuma de Juan Emar, ha constituido una sorpresa para la crítica y el público: esta obra muestra muchos de los rasgos propios de la mejor narrativa hispanoamericana contemporánea, a pesar del silencio editorial de más de cuarenta años sobre su autor². Dado el escaso o ningún eco en la crítica de su época, Emar podía ser considerado uno de los tantos novelistas frustrados de nuestro país; sin embargo, *Umbral* exige revisar profundamente este juicio por el notable desarrollo anticipado de técnicas narrativas análogas a las usadas por los más destacados narradores del continente (Cortázar, Rulfo, Droguett, Borges, Vargas Llosa, García Márquez, Donoso, Puig, entre otros) que han contribuido de modo decisivo a la transformación de la novela tradicional en el lapso ubicado entre las primeras y la última obra de Emar.

Observada en su globalidad, *Umbral* aparece como una de las más notables transgresiones de la estructura novelesca que conocemos. Escritura insólita, sorprendente, antinovela, se aparta de todas las convenciones discursivas y semánticas, para constituirse en una novela "escrita de espaldas" según la acertada expresión de Adriana Valdés³, acercándose más a la lírica creacionista y ultraísta que a las expresiones narrativas de su época. *Umbral* rompe todas

¹Juan Emar: *Umbral*. Primer Pilar. El Globo de Cristal. Tomo I. Buenos Aires-México, Carlos Lohlé, 1977, 295 pp.

²Emar había publicado *Miltín*. Santiago, Zig-Zag, 1935; *Un año*. Santiago, Zig-Zag, 1935; *Ayer*. Santiago, Zig-Zag, 1935; y *Diez*. Santiago, Ercilla, 1937 (reeditado en 1971 por Universitaria).

³"La situación de *Umbral* de Juan Emar", en *Mensaje* 264, noviembre de 1977, p. 651.

las normas. Construida como una larga "carta" de treinta apartados, destruye sistemáticamente la tradición realista de la novela chilena, muestra una organización fragmentaria pronta a abrirse a momentos posteriores anunciados más de una vez en su propio texto (es el primero de un conjunto de tres "pilares" y un "dintel"), mezcla diversos tipos de discurso (narrativo propiamente tal, dramático, descriptivo, explicativo, pseudo-científico, citas propias y ajenas, glosas, etc.); su afán de romper la verosimilitud realista a través de lo absurdo y lo fantástico le confiere el carácter de una escritura liberadora⁴ que lo lleva a diluir la naturaleza real del narrador⁵ y a mantener una relación ambigua y paradójica con el narratario⁶; la índole ficticia de éste significa paradójicamente (de acuerdo a su condición explícita de abrirse a la continuación de otros textos y gracias a la incorporación de relatos anteriores, como la historia del pájaro verde ya publicado en *Diez*) el intento de clausurar el texto negándolo al destinatario real.

El rasgo más notable de su escritura transgresora lo constituye la decidida explicitación de su naturaleza de objeto ficticio, pues hace evidente el proceso de constitución del universo imaginario de la novela, poniendo especial énfasis en dar a conocer la condición óntica de los seres que pueblan este cosmos: su ser ficticio, creado por la capacidad enunciativa del discurso (véase al respecto, las pp. 13 y 278, entre tantas otras). Este hecho obliga al narrador a adoptar una actitud meta-novelesca a través de toda la obra, sobre todo en la primera parte en que enuncia la teoría que pondrá en práctica en la segunda mediante el funcionamiento de sus personajes en situaciones absurdas, grotescas y fantásticas.

De este modo, *Umbral* es un texto que cuenta cómo se produce una novela, más que constituirse en novela; es un relato que se da a conocer como enunciación posible de una historia que será escrita más adelante en otro relato. *Umbral* se conforma con ser el

⁴Al respecto, Cf. Gérard Genot: "La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén Liberada* del Tasso", en Barthes, Boons et al.: *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo 1970 (*Communications* 11, 1968; trad. Beatriz Dorriots).

⁵Cf. *Umbral*, esp. p. 236: el narrador está "suspendido en un rincón junto al techo", "con una presencia de araña invisible".

⁶Sobre el narratario, Cf. Gérard Genette: *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, 1971, pp. 265-267; y Gerald Prince. "Introduction á l'étude du narrataire", *Poétique* 14, 1973.

anuncio de una novela futura, presentando todos los elementos que podrían componer esa posible novela, en especial el modo en que los personajes se instauran como seres de ficción que simulan ser reales, gracias a la potencia imaginativa del autor que los concibe como tales y a la capacidad del lenguaje de hacerlos existir como apariencias de realidad ("fantasmas") en sus enunciados. Al hacer esto, *Umbral* hace predominar el discurso sobre la historia, la enunciación sobre el enunciado⁷, el momento de la escritura sobre el producto terminado, ya que Emar opone el momento de la creación artística escritural (inspiración han dicho los románticos) a la rutina de la vida cotidiana. Emar prefiere este momento porque en él se exaltan todas las posibilidades vitales del hombre⁸, en especial la clarividencia (ver pp. 125, 236-238 etc.) que le permitirá traspasar el "umbral" de la realidad habitual chata, prosaica y sin sentido para ir hacia ese punto absoluto donde todas las contradicciones se anulan, según la predicción surrealista⁹. En otras palabras, la oposición entre el sin sentido y el sentido voluntarista que le confiere a la existencia el proceso de la creación, la literatura en cuanto tal, le permiten a *Umbral* buscar el paso hacia esa realidad absoluta vislumbrada desde la escritura. Emar no ha llegado todavía hasta allá (si lo hubiera hecho tal vez no tendría necesidad de escribir), se encuentra en la entrada de ese mundo y su texto es un testimonio de su estado existencial. Como fuera del mo-

⁷Sobre las nociones de discurso, enunciación y enunciado, Cf. Emile Benveniste: *Problemas de Lingüística General*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971 (s.v. esp. "La subjetividad en el lenguaje") y *Problemas de Lingüística General II*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1977 (s. V. esp. "El aparato formal de la enunciación" y "El lenguaje y la experiencia humana").

⁸Al respecto, Huidobro mantenía un hilo de pensamiento seguido muy de cerca por Emar; hablando contra el surrealismo en su "Manifiesto de Manifiestos" insiste en que el verdadero poema (el creacionista) nace de un estado de superconciencia que se consigue cuando "nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, una calidad de onda, infinitamente más poderosa que de ordinario"; esta superconciencia está ligada directamente a "la clarividencia de las horas de producción", "momento maravilloso de la mirada abierta desmesuradamente hasta llenar el universo y absorberlo como una bomba, el instante apasionado de ese juego consistente en reunir en el papel los varios elementos, de esta partida de ajedrez contra el infinito" (*OCC de Vicente Huidobro*, Santiago, Zig-Zag, 1964, Tomo I, pp. 664 y 663 respectivamente).

⁹Cf. André Breton: "Second Manifeste du Surréalisme", Paris, 1930; hay versión española en Guadarrama, 1969.

mento hiper-lúcido de la escritura la vida es caos, absurdo, realidad sin forma, surge la conciencia de la actividad de novelar como justificación del acto de existir, puesto que el sentido de la vida será la posibilidad del gran salto hacia otra esfera de lo existente. Por ello, recalcamos la insistencia del narrador por hablar, por sustituir lo vivido en el mundo por lo vivido en el lenguaje, en reemplazar por ende la vida por la literatura, en vivir en el trance mágico de la creación de la vida por el discurso: de vivir y hacer vivir en el lenguaje mismo.

Para evidenciar el proceso de la escritura en su texto y salirse del ámbito habitual de la ficción narrativa, Emar emplea en forma reiterada y relevante un recurso narrativo muy particular: *la metalepsis narrativa*, en sus variadas realizaciones. La predominancia de esta figura contribuye de modo decisivo a transgredir las normas propias del género novelesco convencional y a señalar la necesidad de la novela de programarse como construcción y explicación de una instancia narrativa.

Para estudiar este aspecto básico de *Umbral* es necesario ubicarse en el ámbito de la teoría del relato de Gérard Genette¹⁰.

Genette estudia el relato tal como aparece en la literatura, es decir, en el texto narrativo¹¹, lo que supone examinar las relaciones entre el discurso y los acontecimientos que relata, y entre el discurso y el acto que lo produce. Para evitar confusiones propone llamar *historia* al significado o contenido narrativo; *relato* al significante enunciado, discurso o texto narrativo y *narración* al acto narrativo productor y por extensión al conjunto de la situación real o ficticia en la cual tiene lugar¹².

Considerando al relato como una expansión del verbo, Genette lo analiza con las categorías de tiempo (examinando el orden, la

¹⁰Cf. "Le discours du Récit", en *Figures III*, ya cit. en Nota 6.

¹¹"Comme son titre l'indique, ou presque, notre étude porte essentiellement sur le récit au sens le plus courant, c'est-à-dire le discours narratif, qui se trouve être en littérature, et particulièrement dans le cas qui nous intéresse, un *texte* narratif" (p. 72).

¹²"... de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place" (Ibíd., p. 72).

duración y la frecuencia), modo (la representatividad de los discursos) y voz, donde se encuentra su mayor aporte.

"Voz" es la incidencia de la enunciación en el enunciado narrativo, que destaca la importancia del sujeto en la instancia narrativa (o narración). En el acto narrativo Genette distingue tres aspectos: el tiempo de la narración, el nivel narrativo y la persona. Nos interesa en este caso el nivel narrativo para efectos de nuestro trabajo, por lo que nos eximimos de explicar el resto de su teoría.

El nivel narrativo es una especie de distancia o umbral entre los episodios que están "dentro" y "fuera" del relato. El primer nivel se llama extradiegético y determina como diegéticos o intradiegéticos los acontecimientos narrados en esa historia, producidos por un narrador extradiegético que se dirige a un público real (narración de primer grado); los acontecimientos narrados dentro del primer relato pasan a ser metadiegéticos y su instancia narrativa intradiegética, constituyendo relatos en segundo, tercero, cuarto o más grados, según el caso. Las relaciones entre relato metadiegético y narración básica son la causalidad directa, la relación temática y la falta de relación explícita entre los dos niveles. Aquí aparece el problema de la *metalepsis narrativa*, que consiste en la transgresión del modo habitual de pasar de un nivel narrativo a otro, dentro de la cual puede incluirse la *metalepsis reducida* o *pseudodiégesis*.

I. LA METALEPSIS

La narración es el acto que permite introducir en una situación, por intermedio de un discurso, el conocimiento de otra situación; sólo la narración, por lo tanto, puede permitir el paso de un nivel narrativo a otro, en un relato "normal", p. ej., del nivel extradiegético al metadiegético, del relato en primer grado a otros de segundo, tercero, cuarto u otros grados, mediante fórmulas introductorias u otros medios. El respeto a esta convención permite mantener la normalidad de la narración, privilegiando el enunciado narrativo (la historia) sobre el discurso mismo. La situación habitual de la narración consiste en que el narrador se ubica en un nivel distinto al de los personajes y elementos del universo ficticio que están constituyendo sus frases, por lo cual no existe la posibilidad de romper la subordinación o jerarquía entre éstos y aquél. La mantención de este orden de cosas asegura la "ilusión de realidad"

de la novela, incluso en el caso de la narración llamada autobiográfica.

Sin embargo, en ciertos textos, se observa un hecho inusitado: el narrador “se introduce en el mundo narrado para dirigirse al personaje, apelándolo, es decir, llamando su atención e intentando comunicarse con él. Con esto logra una compenetración más íntima entre narrador y mundo narrado, elevando a un grado más intenso la ficción narrativa”¹³. Además, con esta anomalía se consigue la ruptura de la relación convencional entre los elementos de la narración y de la historia, produciendo una dislocación de la estructura novelesca merced a la ruptura de las normas que rigen el relato. Es lo que observamos en *Comarca del jazmín* y “Epopéya de Juan el Crespo”, de Oscar Castro, en la novela del Curioso Impertinente y en “La Gitanilla” de Cervantes, p. ej.: se rompe la frontera establecida entre enunciación y enunciado, se viola la zona neutral donde el narrador sirve de intermediario entre la realidad extradiegética y metadiegética; el narrador se aleja de su proximidad con respecto al autor para acercarse al universo ficticio, muestra la intención de adentrarse en la realidad textual, de agregar un factor más de clausura al mundo imaginario, al mismo tiempo que una posición desobediente con respecto a las normas del arte y del género narrativo tradicional.

La llamada “apelación al personaje” es un aspecto del fenómeno mayor llamado *metalepsis narrativa* por Genette: la transgresión del paso normal de un nivel a otro por medio de la narración. El principio de la *metalepsis* es: “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.), o a la inversa, como sucede en Cortázar, produce un efecto de extravagancia chapucera (cuando es presentada, como lo hacen Sterne y Diderot, en un tono de broma) o fantástica”¹⁴.

Esta figura era llamada por los antiguos *metalepsis del autor* y consistía en simular que “el poeta realiza por sí mismo los efectos que canta”, según palabras de Fontanier¹⁵.

Genette reconoce varios tipos de *metalepsis*: el más trivial e

¹³Iván Carrasco: “Un aspecto de teoría literaria: la apelación al personaje (a propósito de Oscar Castro)”, *Stylo* 10, 1970, p. 11.

¹⁴Genette, *op. cit.*, cito por la traducción del capítulo “La voz” de Ramón Suárez, U. de Chile, Dpto. de Literatura, 1979. (mim.).

¹⁵Cit. por Genette, p. 244 de *Figures III...*

inocente juega con la doble temporalidad de historia y narración "como si la narración fuese contemporánea de la historia y debiese llenar sus tiempos muertos"¹⁶. Otro tipo es el cambio de nivel de un personaje que sale de un cuadro, de un recuerdo, de un fantasma, de un libro, de un recorte, etc., o cuando un mismo actor es héroe y comediante en un texto dramático. En todos los casos "estos juegos manifiestan la importancia del límite que se ingenian en franquear, despreciando toda verosimilitud, y que *es precisamente la propia narración* (o la representación). Frontera movediza pero consagrada entre dos mundos: aquel en que se cuenta, a aquel que se cuenta"¹⁷. El carácter perturbador de la metalepsis consistiría, según la tesis de Borges, en sospechar que lo extradiegético sería diegético, que autor y lectores pertenecerían a algún relato.

Un tipo menos audaz es la *metadiégesis reducida* o *pseudodiégesis*, que consiste en considerar como diegético lo que ha sido metadiegético en su origen, lo que supone la eliminación de uno o más niveles narrativos: el narrador básico hace suyo un relato y lo narra directamente, evitando las fórmulas introductorias; se trata de contar un relato de segundo grado como si fuera de primer grado. Esta clase de metalepsis es más difícil de distinguir porque el texto literario narrativo no tiene señales (marcas) que indiquen el carácter metadiegético de un segmento con excepción del cambio de persona en ciertos casos (a diferencia del cine, p. ej., que posee el ralenti, el fundido, la voz off, el cambio del color al blanco y negro, etc). En otras palabras, el relato pseudodiegético en principio es de segundo grado, pero es transferido al primer nivel y asumido por el héroe-narrador que da a conocer la historia en su propio nombre.

Resulta evidente que esta figura tiende de modo notable a desautomatizar la percepción del texto (según la expresión de los formalistas rusos) y con ello a tornar perceptible el discurso como tal. Al mismo tiempo, la metalepsis evidencia el afán de cometer una infracción contra las normas de construcción de la novela. Sabemos que el modo como el narrador trata el discurso depende del tipo de realidad que quiere presentar, es decir, de su concepción del tipo de ilusión de realidad que desea crear en la novela. Lo convencional es que el narrador presente el relato de tal manera

¹⁶Genette, "La voz", p. 18.

¹⁷Genette, *ibíd.*, p. 19.

que la ficción creada por el texto parezca realidad. A pesar de ello, existen textos que se declaran en rebeldía contra lo establecido y muestran al lector el modo en que se construye la ficción, en lugar de presentarle la ficción misma como narración que simula serlo de un hecho real.

Umbral pertenece al segundo tipo. Desde el primer momento, Onofre Borneo le hace saber a Guni que su relato versará sobre seres de ficción creados por él, "entidades semirreales", "personajes": "Ahora, sí, le explicaré por qué hay que ir con cautela frente a ellos: es por la substancia de que están hecho los unos, de que se están haciendo los otros. Sobre esto vamos a hablar, sobre la substancia de los nuevos amigos de usted" (pp. 9-10). Luego, le explica de qué modo construye sus personajes y le explicita el carácter ficticio del narrador y de los personajes; primero le dice "Busquemos un personaje" y le cuenta su conversación con Lorenzo Angol sobre las dificultades en hallar un tema para escribir, la sugerencia de éste de que escribiera su biografía y la falta de distancia, de desprendimiento, necesario para todo escritor: "Automáticamente, entonces, para conservar mi desprendimiento, mi libertad, el personaje que quebró en dos: cedí a otro el primer rol que me había asignado de recogedor de experiencias. Cedí mi rol propio a Lorenzo. Lorenzo necesitó entonces a quién hacer vivir: otro personaje se impuso. Bien. Se llama Rosendo Paine.

He dejado de ser uno de los dos polos pues ambos quedan fuera de mí. Ahora puedo tomar el rol sencillo de narrador.

"¿Ve, Guni, cómo se efectuó el proceso o, al menos, cómo fue su punto de partida?" (p. 13).

El resto de la novela consistirá en presentar a los demás personajes y en crearles un tiempo y un espacio en el cual puedan existir.

Por lógica, una narración de esta naturaleza está más preocupada de evidenciar el proceso de escritura que de relatar una historia al modo convencional. Esta intención narrativa se traduce en la predominancia de una figura (la metalepsis narrativa) sobre otras más apropiadas para ocultar el discurso mismo haciendo prevalecer la historia contada.

2. LA METALEPSIS NARRATIVA EN UMBRAL

Desde su título, la novela de Emar anuncia su intención de tras-

pasar los límites de lo permitido para adentrarse en una esfera extraña de lo existente. De acuerdo a su sentido figurado, el umbral es el "paso primero y principal o entrada de cualquier cosa"¹⁸, lo que implica un proceso de avance, de búsqueda, un camino.

El título de un texto es un "discurso complementario"¹⁹ de carácter a-contextual, por lo que sugiere diversos sentidos que deben ser determinados de acuerdo a su tipo de vinculación con el discurso base de la novela; la función que cumple el título es anagógica²⁰, ya que constituye una orientación semántica, un indicador, un protocolo de lectura, para el descodificador del texto. *Umbral* nos sugiere la posibilidad del paso de un espacio, de un estado o ubicación, a otro; dicho de otra manera, el paso de un nivel a otro. ¿Qué se busca en este tránsito? El subtítulo ("El globo de cristal") nos permite suponer que la sabiduría, lograda por la clarividencia, resultado de una actividad de índole mágica, inhabitual (mientras Lorenzo "mira" en el globo, Onofre Borneo, suspendido en un rincón junto al techo como una araña invisible, siente, sabe y comprende en ese momento único y total; cfr. pp. 234-235 y ss.). Este modo de conocer, de comunicarse con lo absoluto, rompe los moldes usuales del razonamiento humano; es un modo transgresivo de conocer. El objeto de ese saber es la naturaleza humana, pero, como sabemos que la esencia de estos seres es la ficción constituida por medio del lenguaje, en última instancia es conocimiento de la escritura, es conciencia del proceso creador del lenguaje, de la lucidez del texto.

Toda la novela es un llamado a traspasar límites, a cruzar el umbral hacia lo desconocido, a aventurarse en lo prohibido. Lo

¹⁸Véase el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, 19ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1970.

¹⁹Discurso complementario es uno o más discursos breves que acompañan al texto base, sin formar parte de él en rigor; cumplen diversos papeles en el complejo textual (como hacer presente las funciones conativa, metalingüística, etc.), constituyen una evidencia del carácter intertextual de la escritura y amplían el ámbito significativo del texto literario al integrarlo en un circuito mayor al de la literatura; al respecto Cf. Iván Carrasco: "Dos discursos complementarios: las dedicatorias y las notas", *Estudios Filológicos* 14, 1979.

²⁰Llamamos función anagógica, siguiendo a Barthes en este punto, a la orientación específica que un texto da sobre su propio sentido. Cf. "L'analyse structurale du récit", en *Recherches de Science Religieuse* 58-1, janvier-mars 1970, pp. 17-37.

primero que dice el narador es: "Guni, avancemos; Guni, acompañeme".

Vamos lentamente al mundo de los fantasmas. Deje presentarla: —¡Señores, señoras de esta humanidad real: os presento: es Guni. Guni Pirque, la mujer que verán ustedes a mi lado!

Vea cómo saludan, cómo se inclinan. Parecen regocijados" (p. 9).

Onofre Borneo y Guni Pirque, narrador y narrataria extradiegéticos respectivamente, se han introducido en el nivel diegético y tomado contacto con los seres de ese ámbito: se saludan, se alegran de conocerse. Estamos frente a una típica metalepsis que cumple la función de unir en una misma dimensión a los personajes de la novela: quienes le dan vida a otros seres por medio de su actividad de alocutores y quienes la han recibido. No pueden estar juntos, por lo tanto, pero lo están. De este modo, la novela se inicia con una transgresión de la convención narrativa: desde la primera página y las primeras frases del narrador, *Umbral* está situándose en abierta oposición a lo establecido. El efecto provocado por esta escena es la sensación de un mundo fantástico, irreal, levemente ridículo por la grandilocuencia del narrador. Este no sólo le habla a los personajes diegéticos sino que, además, invita a la persona a quien le cuenta la vida de estos seres, a que se adentre (cruzando el umbral) en ese mundo de "fantasmas", acompañándolo.

Esta invitación se reitera más de una vez y constituye el objetivo fundamental del libro: la invitación a Guni a conocer a los fantasmas, a entrar en su mundo, es el medio usado por el narrador para dar a conocer el proceso de creación de realidad por medio de la escritura, de explicar entre otras cosas "cómo se forman los personajes, con qué sustancias de uno mismo" (p. 100).

En el capítulo 7 Onofre se dirige a Guni de este modo: "Ven, al menos por unos instantes, a mi lado, ven y avancemos juntos y suavemente hacia el primer umbral de la morada de los fantasmas" (p. 42). Es la invitación a un ser "real" a mezclarse con seres ficticios, a destruir la barrera que separa los distintos niveles de la obra; en otras palabras, a realizar la metalepsis, en cierto sentido. En esta perspectiva, toda la novela *Umbral* es una búsqueda de la metalepsis, una búsqueda de la ruptura de las convenciones narrativas, una abierta provocación a las leyes del género novelesco. Ya la mera posibilidad de mezclar estos niveles, sugerida por el

narrador y realizada en el texto constituye una abierta transgresión, reforzada en otro momento por la insistencia en cruzar el umbral y "hacer de los fantasmas, compañeros" (p. 151). Aunque todavía aquí tenemos sólo una metalepsis anunciada y no realizada, observamos un aspecto muy significativo: una función de la metalepsis anhelada es lograr una relación solidaria, de amistad, con los seres de ficción. La compañía de ellos tendría como finalidad llenar la soledad de Onofre Borneo, dada la imposibilidad de éste de comunicarse con seres reales. La literatura aparece en esta dimensión como sustituto de la vida, como un modo de apartarse de la realidad habitual para vivir en la ficción, en la vida fundada en la capacidad imaginativa del individuo. Así lo reconoce en más de un momento el texto, como en esta ocasión en que Onofre le dice a Guni a propósito de la invención de la Torre de La Cantera: "el contenido intrínseco de libros y estampas es, en este caso, de importancia secundaria pues lo que importa es que ayuden a ponerse en ese estado peculiar de ánimo en el que prima la atracción por alejarse del mundo, por replegarse en sí fuera del roce de los demás hombres" (pp. 43-44).

3. LOS DIVERSOS TIPOS DE METALEPSIS NARRATIVA EN UMBRAL

La complejidad discursiva de la novela de Emar es notable, sin menoscabo de la originalidad e interés de la historia conformada. Entre los variados y expresivos recursos narrativos destaca el uso relevante y reiterado de la metalepsis narrativa, lo que concuerda de manera muy significativa con el sentido infractor de la novela en relación al género y la tradición.

En *Umbral* aparecen representados los principales tipos de metalepsis narrativa que reconoce Gérard Genette y que hemos reseñado más atrás. Examinaremos a modo de ejemplo uno o dos casos más representativos de cada tipo para determinar su sentido global en el texto.

Como ya hemos visto, la novela se inicia con una metalepsis que consiste en la intrusión del narrador (Onofre Borneo) y del narratario (narrataria en este caso, Guni Pirque) extradiegéticos en el universo diegético de los "fantasmas". La anulación de la frontera entre los dos mundos es total; por una parte, no es sólo el narrador o el narratario los que se introducen al universo de los personajes, sino ambos. Por otra parte, estos seres extradiegéticos

no sólo intentan comunicarse con los del otro nivel, sino lo consiguen, puesto que logran realizar una interrelación entre personajes de distinta naturaleza: “Y todos saludan y se inclinan. Sí, Guni, confieso que es un homenaje algo peregrino y acaso hasta chocante. Pero, qué quiere. Es el mundo de los fantasmas y, créame, las más de las veces no sólo dejan de ser majaderos, sino que se tornan bastante graciosos.

Salúdelos también, Guni” (p. 12).

En el curso de la narración encontramos diversos momentos en que el narrador se sale de su nivel extradiegético y en lugar de hablar a Guni, se dirige a los personajes. Conversando con Guni acerca de ellos, sobre su naturaleza, le manifiesta, entre otras cosas lo siguiente: “Existe sólo un modo de embarcarlos: darlos a luz, voltearlos sobre el papel y... que usted lo lea. No hay otro. Si no lo hago, quedan aquí, en lo que para ellos es un andén frente a rieles desiertos, y, para los demás, una parte de la gran ciudad. Si no lo hago me matarán; si lo hago, algún día regresarán a contarnos sus peripecias y los grandes panoramas contemplados. En fin, es la eterna historia del mundo de los fantasmas”.

Y de inmediato, sin ninguna clase de mediación, se dirige a los seres sobre los que habla y les comunica:

“¡Idos, idos en vuestro planeta! ¡Idos en busca de otros soles!” (p. 108).

En varias otras oportunidades, la narración sufre una alteración análoga, sobre todo en la obra de teatro que Onofre Borneo va a ver junto con Guni y Viterbo Papudo. Aquí tanto el narrador como Guni se transforman en espectadores y luego en personajes de la misma (sobre lo segundo véase el Primer y Segundo Entreacto, únicos momentos en que Guni habla directamente).

Observando todos los hechos descritos, ahora desde una perspectiva más amplia, nos damos cuenta de lo siguiente: el relato que narra Borneo es una carta escrita a Guni, según él mismo lo explicita en varias ocasiones (pp. 117, 158, 196, 204, 240, etc.). Si esto es así, de alguna manera todas las ocasiones en que el narrador habla con los personajes serían metalepsis, puesto que este diálogo implica la anulación de la distancia que separa ambos niveles narrativos.

Pienso que la función que este tipo de metalepsis cumple en la novela es triple. En primer lugar, la metalepsis permite que el

relato evidencie su condición de discurso, mostrando los mecanismos de la enunciación que se están usando. Al provocar una anomalía en la narración que va privilegiando la historia dirigida al narratario, pone en evidencia que el relato es un discurso que va creando una historia, llamando la atención hacia el discurso mismo. En segundo lugar, da a conocer el carácter ficticio del mundo que se va mostrando, puesto que en una situación real es inconcebible, dada la diferente índole de los personajes; dando a conocer la supramacía del narrador sobre los personajes, sugiere que la metalepsis es el medio usado por él para llenar con seres ficticios el vacío de su existencia, satisfaciendo su necesidad de compañía. Y, en tercer lugar, la metalepsis connota el carácter ruptural, transgresor, de la novela, puesto que esta figura es un paso imposible, o trasgresor, de un nivel a otro del relato.

Los casos más parecidos a la metalepsis del autor los encontramos en la página 112 y luego entre las 133 y 137. En el primero, el narrador anuncia: "Cuanto a mí, voy, por un par de horas al día, a encerrarlos en la Torre y este encierro será de 2 a 4 p.m.". Luego, dice: "Mas, para comprender mejor, quedábame una visita a La Cantera. Fui cierta vez. Lorenzo, Rosendo y yo.

Repitamos la visita y ahora acompañeme usted.

Vamos allá" (p. 133; el subrayado es mío). Dos páginas más adelante: "Es el momento en que nosotros llegamos. Repitamos la escena". Y casi a continuación: "Saltémonos el día. Un nuevo crepúsculo, una nueva noche. El alba.

Saltémonos, una vez más, el día.

Crepúsculo... Noche... Alba...

Crepúsculo... Noche... Alba...

Ante usted pueden extenderse los siglos infinitos.

Será siempre lo mismo.

Crepúsculo... Noche... Alba...

Porque nos hemos saltado el día.

Pronto lo tomaremos en cuenta" (pp. 136-137).

Con estos ejemplos el narrador nos hace tomar conciencia del total dominio que tiene de la narración, mostrando incluso el grado de arbitrariedad que puede adoptar ante los elementos de la historia que cuenta y, con ello el carácter ficticio de ésta. Situación similar a la que se puede encontrar en la página 205 (entre otras)

donde el narrador se incorpora voluntariamente a la historia, identificándose con ella: “Pero quiero, por instinto de armonía, haberme inmovilizado también, me encontrase donde fuese, y quiero sobre todo lo siguiente: haber mirado a mi vez la escena y que sea, por lo tanto, un recuerdo mío la evocación que de ella hago ahora y lo que sospecho de cómo las cosas se encadenan y desenvuelven”.

Otra especie de la metalepsis la describe el narrador en forma idéntica a como lo hace Genette: cuando los personajes salen de un libro (entre otras posibilidades). Dice Borneo: “Volví a mi escritorio. Dejé que de los libros salieran los personajes. Los primeros en presentarse fueron Don Quijote y Sancho Panza. Venían de esos dos grandes volúmenes ilustrados por Gustavo Doré. Aquí se instalaron!!!” (p. 196).

A continuación de ellos llega un personaje extravagante, Palemón de Costamota, literato en proyecto que frecuenta la Taberna de los Descalzos en San Agustín de Tango. Por los antecedentes que él mismo entrega, el particular momento y modo de su aparición y la descripción que de él hace Borneo, nos da la impresión de ser también un personaje libresco. Pero, además, como vive en el mismo lugar que los demás personajes que son convocados al texto por la voluntad del narrador, podemos considerar que su situación en la instancia narrativa corresponde al ingreso de un personaje diegético en el nivel extradiegético del hablante básico.

“...¡Que duerma, que no tome curso el buen sentido en Don Quijote; ¡Que duerma, que no tomen curso los ensueños en Sancho! Mas como nada duerme sin, por lo menos, algunos ligeros despertares, que tomen curso entonces, que se vacíen suavemente, apenas insinuándome y se pierdan sin eco, en una especie de suspiro leve, leve...

¡Pero estaban, Guni, estaban! ¡Todo en todas partes está!

Entonces se presentó aquí a mi escritorio un hombre de soberbia apostura.

— ¿El señor Onofre Borneo? —preguntó

— Servidor de usted —respondí

— Palemón de Costamota, también servidor de usted.

Vestía a la usanza de 1900. Chaquet negro, encintado; pantalones a cuadros, ajustados; botines puntudos; chistera de alas planas;

alto cuello tieso; corbata vistosa; una flor; bastón de bola de oro; dos afiladas puntas como bigotes; perita larga.

—¡Soy literato!...— dijo

—Servidor de usted— repetí

—... en proyecto— continuó.

Nos hicimos una venia" /.../.

"...Apenas terminadas mis biografías, le llamaré a usted por teléfono o bien espero que alguna vez nos encontremos en San Agustín de Tango. Voy por las noches a la Taberna de los Descalzos. Que Dios le guarde a usted largos años.

Nueva venia y Palemón de Costamota se marchó". (pp. 197 y 198-199).

Una variante de la metalepsis narrativa es la *metalepsis reducida* o *pseudodiégesis*. Hay varios casos en *Umbral*. Paso a citar dos que parecen más definidos. El primero es la historia de los Señores de Re y de Do; este relato fue contado a Onofre Borneo por su gran amigo Lorenzo Angol, pero es aquel quien la relata a Guni, economizando o reduciendo un nivel narrativo: "Fue esta reunión la que nos refirió y la que ahora, ileno de encanto, le referiré yo a usted" (p. 65). En otro momento, Onofre le sintetiza a Guni los comentarios que Lorenzo y él habían hecho de un relato de Rosendo Paine: "Rosendo respondió largamente. Luego Lorenzo y yo, comentando lo dicho por nuestro amigo, llegamos a una conclusión —a mi parecer muy justa— que voy a tratar de referírsela a usted". (p. 136 y ss.; nótese que en los dos casos el narrador usa el mismo término para esta clase de relato: "referir").

El sentido de la metalepsis reducida parece muy claro en *Umbral*: el narrador se apodera de la palabra de los personajes porque está muy consciente que en realidad aquellos no existen y sólo él tiene una vida propia. De allí que el posible relato de segundo grado (de un personaje asumiendo el papel de narrador intradieético) pase a poder del narrador (primer grado) y desaparezca como tal.

La ausencia del otro narrador en cuanto tal es consecuente con su inexistencia y el afán del narrador extradiegético de contar él todas las historias también lo es.

4. CONCLUSIONES

A nivel de la historia, *Umbral* es la invitación a traspasar precisamente el umbral hacia otro mundo creado por el sujeto de la instancia narrativa, a pasar de un nivel a otro de lo existente. Es el relato de la búsqueda en la interioridad (consciente e inconsciente) del narrador, de la realidad ficticia que constituye una novela; es un viaje hacia el “umbral de todas las posibilidades”, hacia donde se forman los personajes, hacia el proceso de creación del texto literario, hacia el acto de escribir. La escritura de esta novela es el acto de “decidirse a traspasar el umbral que aún lo espera del otro mundo con sus habitantes que esperan, decidirse a afrontarlos, arrancarles el antifaz de fantasmas y tornarlos compañeros.

Lo que escuetamente significa:

Romper todos los lazos con este mundo” (p. 153).

A nivel del discurso (además de la significación específica de cada tipo que hemos visto en cada caso particular) el sentido general de la metalepsis consiste en explicitar la naturaleza ficticia del relato; por eso, el narrador da a conocer su función propia como tal (crear lo ficticio mediante la narración), develando los mecanismos que habitualmente oculta el texto narrativo normal: el acto de producción de un relato ficticio.

Esta particular disposición de la instancia narrativa de UMBRAL es la causa del claro predominio de la narración (enunciación) sobre la historia (enunciado), por lo que *Umbral* se opone al relato clásico que privilegia lo contado. La puesta en primera fila de la narración implica la reivindicación del proceso de escritura, del momento mismo de la creación, significa “¡Ensalzar el segundo!: De un golpe se queda muy por encima de labores afanosas, y la pereza se transforma en labor profunda” /.../ “El segundo será apriisionado justamente allí donde han cesado los afanes cotidianos” (p. 25).

Emar opone, pues, el momento creador, instante de absoluto y clarividencia, a la realidad cotidiana desvitalizada, sin magia ni razón de ser. La literatura le otorga sentido a la vida y por ello surge la conciencia de la escritura como justificación del acto de existir. La existencia auténtica no se da en los trajines habituales, en el mundo de todos los hombres del cual Onofre Borneo desea apartarse, sino en el acto de la escritura literaria, pues crear significa “dar comienzo a un proceso que no existía y que pudo no

haber existido jamás. Si pudo no existir jamás, ¿dónde estaban sus causas, causas que pueden o no dar efectos? Es disponer por vivencia. Disponer, nada más; poder disponer. Que tal cosa es vivir, ser vivo" (p. 224).

Junto con esto, la metalepsis reproduce en el nivel de la narración el sentido global de la novela *Umbral*: constituirse en una instancia de transgresión de la novela convencional. Desde el título mismo, como ya hemos visto, *Umbral* explicita su resuelta intención de pasar a otro tipo de narración, a otro mundo novelesco, a otra estructura narrativa, a la cual finalmente anulará, quedándose con la negación y la protesta, pero sin construir (o al menos ofrecer) verdaderamente algo nuevo. En esta dimensión, la novela de Emar aparece como un lúcido proceso de desestructuración de la narrativa establecida (incluso de sí misma), reproduciendo tanto el proceso de conformación de ella (la creación de la ficción novelesca por la fuerza enunciativa de un sujeto) como su destrucción (al mostrar los mecanismos de construcción de esta ficción). La figura clave de este proceso es la metalepsis narrativa.

Valdivia, julio de 1979.