

**"ARMONIA EN PARDO Y ORO": ESTUDIO DE UN
FRAGMENTO DE UMBRAL DE JUAN EMAR**

Adriana Castillo de Berchenko

...mientras yo seguía su relato con frases sueltas pero adecuadas, recordé que yo —al verla a usted vestida de amarillo en el sofá de arpillera parda, sobre el suelo de tablas enceradas y alumbrada por la llama de la vela cuya luz aun en los muros blancos tomaba un matiz cobrizo—, recordé que había dicho: "Armonía en pardo y oro."¹

Este fragmento de frase —una brevísima secuencia— forma parte del capítulo 27 de *Umbral* de Juan Emar. El narrador presenta en él una evocación de la mujer, la amada, Guni Pirque, cómplice y *alter ego* en el desarrollo de la ficción. Omnisciente, este narrador homo e intradiegetico de *Umbral* introduce, a su vez, a la mujer como un interlocutor permanente. Guni cumple así la función de narrataria,² de ente a quien se destina el discurso dentro de la ficción.

Guni Pirque es, en efecto, una presencia permanente en el mundo novelesco de *Umbral*. La historia de historias que constituye la narración avanza invariablemente dirigida a ella. "Usted, Guni, Guni mía", interpela, reiterativo, el narrador y la mujer deviene, de hecho, el destino de la ficción, su finalidad y su término, sin que por

1 Emar, J. *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lahé, 1977, p. 242.

2 Utilizamos para este estudio los conceptos narratológicos de Gérard Genette. Consultar *Figures III*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1972, p. 265.

ello su ser sea tangible³. Con una excepción, sin embargo: este pasaje que citamos, es uno de los raros momentos en que *se ve*, literalmente hablando, a Guni Pirque. Momento raro, en efecto, y no sólo por su influencia dentro de la textualidad, sino, sobre todo, por la manera cómo procede Emar al *mostrarnos* así a su protagonista. ¿De dónde emana la magia de un fragmento como éste? ¿Por qué seduce esta mostración del ser femenino más importante de *Umbral*?

Sin adentrarnos todavía en un análisis exhaustivo del texto, podemos establecer de antemano que no estamos aquí frente a una ordinaria descripción de personaje. La enunciación —profusamente marcada por los deícticos pronominales— que presenta a Guni Pirque no es neutra ni baladí. De hecho, ni siquiera podemos afirmar que en este pasaje se trate de una descripción *stricto sensu*. En este orden, entonces, el efecto singular que el texto sobre Guni produce, nace, más bien, de la impresión que deja una sabia combinación de palabras. Éstas, así reunidas, constituyen una suerte de matriz fundadora desde donde maduran y se proyectan en múltiples significaciones que crean mundo. Ahora bien, *crear mundo* no quiere decir aquí otra cosa sino dar cuerpo a las virtualidades, saber plasmarlas, cristalizarlas, explotarlas en todas sus posibilidades. Evocar, sugerir, interesar, fascinar parecen ser, en consecuencia, las claves de la estrategia narrativa *en expansión* de Juan Emar.

Hemos afirmado antes que el pasaje de *Umbral*, que abre este estudio, no es más que el fragmento de una frase del Capítulo 27 de la novela. En él, el personaje-narrador homodiegético, Onofre Borneo, reflexiona sucesivamente sobre celebraciones de Navidad, desapariciones enigmáticas de seres y cosas, sobre el poder de ciertas facultades humanas. El capítulo, como la obra total, avanza en una progresión narrativa —como ya dijimos en expansión, por cuanto, en sucesivos encadenamientos, el narrador, manifestándose como tal (intradiegético), introduce sistemáticamente, y desde el interior del mundo, nuevos componentes narrativos, engarza y acumula situaciones, personajes, anécdotas que densifican y enriquecen la trama.

3 Guni es figura del discurso, es lenguaje. Su discurso directo es escaso. Su condición de narrataria la obliga a ser receptora del discurso del narrador.

El relato, entonces —y a riesgo de perderse el lector—, se vuelve extremadamente móvil, vivaz, copioso, reverberante. Así, en un momento dado, la meditación del narrador se detiene en *la facultad de trasdar[se] a otros seres y aun a otras cosas, compenetrarse en ellos y sentir lo que son*⁴. Tal facultad, suerte de experiencia transubstancial, conduce el relato a la evocación —*súbitamente recordé una escena*⁵— y a la cristalización del personaje femenino, depositándonos, de paso, en el fragmento que aquí estudiamos.

Lo interesante de este momento, más que las instancias anecdótico-referenciales u ontológico-filosóficas —bien presentes y condicionadoras del texto, desde luego—, nos parece ser la manera en que el narrador, mediante la palabra, transmite, reditúa y valoriza la figura femenina. Ésta deviene, gracias a un tratamiento singular, una especie de imagen, de representación alegórica de una femineidad trascendida.

Un fuerte Yo personal asume la enunciación en este pasaje. Dirigiéndose a un Usted, cuya presencia se explica como un recuerdo, el narrador escenifica su aparición. Ese Usted no es otro sino Guni Pirque y su evocación —una intensa vivencia íntima— se imprime textualmente en una frase incisa construida con refinada minucia. En este orden, entonces, dos instancias narrativas⁶ —la del Yo, la del Usted— se conjugan, entrelazan y juegan en la breve secuencia⁷. El discurso del Yo rodea, gira en torno del Usted (Guni narrataria) mientras éste, quieto, en reposo, se impregna, absorbiendo, fundiéndose en el discurso del Yo. En una primera intelección parece, entonces, que el Yo se asume como fuerza activa en tanto el Usted permanece pasivo. Un acercamiento más detenido al texto, y que considera la lenta evolución de los vocablos, permite, sin embargo,

4 Emar, J. *Umbral*, op. cit., p. 241.

5 *Ibidem.*, p. 242.

6 Utilizamos aquí este concepto en el sentido que Gérard Genette le otorga: *instancia productiva del discurso narrativo*. Consultar *Figures III*, op. cit., p. 225 y ss.

7 Mainguenuau, D., *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, coll. "Mémo", 1996, p. 75-76.

reconocer otros signos cuyos valores determinan, diferentemente, la situación.

Los signos espaciales y temporales que reeditúan la posición del Yo narrador son elocuentes en este respecto. De entrada, podemos notar que la disposición textual en el espacio página denota su presencia en el comienzo y fin de la mini-secuencia. El Yo abre, en efecto, el pasaje —*mientras yo seguía su relato con frases sueltas pero adecuadas, recordé que yo*— y lo cierra —*recordé que había dicho: "Armonía en pardo y oro"*— y tal posición, espacialmente hablando, resulta significativa de los valores vehiculados, por cuanto subraya, por un lado, la omnipresencia del narrador personaje, mientras por otro, pone de manifiesto su dependencia del Usted. Un Usted abrazado, literalmente *cercado* o *sitiado* por el Yo.

Pero si la distribución espacial de los componentes sugiere esta posibilidad de interpretación, el análisis textual de cada segmento saca a la luz algunos signos temporales más explícitos al respecto. En efecto, tanto en la apertura como en el final, los tiempos dominantes en la enunciación del Yo son los del pasado. Nada de extraordinario en esto, dado que nos encontramos en el mundo del relato y en plena evocación. Más significativo resulta, en cambio, la índole de cada verbo —*seguía, recordé, había dicho*— y su respectivo contexto. En este orden de cosas, surgen las ambigüedades; la intelección del texto se modifica y en la condición activa del Yo se insinúa la fisura con el matiz de la pasividad. Simultáneamente, el Usted revela en su postura las marcas de un cierto dinamismo. Por cuanto, si el personaje narrador afirma su situación dominante —...*mientras yo seguía su relato con frases sueltas pero adecuadas, recordé que yo*—, el lector constata, por su parte, que su posición con respecto al hecho aludido es, más bien, la del receptor. El Yo que escucha, en efecto, el mensaje que Guni le transmite; es su interlocutor. Y si bien su actitud parece atenta —incluso con un dejo de valoración crítica que aprueba el discurso femenino con *frases sueltas pero adecuadas*— su receptividad es atraída, sin embargo, por otro estímulo —*recordé*— que le obliga a la evocación.

Ahora bien, el verbo *recordar* —cuyo sentido denota tiempo, desde un presente hacia un pasado— connota a las claras una acción de orden intelectual, un movimiento del alma, de la memoria, y no un

hecho físico que implique desplazamiento. Este aspecto de la cuestión matiza, entonces, diferentemente, la posición de la instancia narrativa del Yo, haciéndole penetrar en otro ámbito de la realidad, el de su propia vivencia. Este sentido se confirma y se amplía en la segunda recurrencia de *recordar* la que, a la vez, se intensifica, se expande a la forma pluscuamperfecta de *decir* —*que [yo] había dicho*— la que pone en evidencia la índole de la introspección del Yo. Ésta es, en verdad, acto volitivo personal bien asumido. Por eso, desde el punto de vista temporal, no significa progresión o evolución evenemencial alguna sino, más bien, retrospección, involución, caída en el pasado, en el destiempo. Sobre esto volveremos.

En lo que concierne a la situación del Usted, el análisis textual revela, en cambio, otras condiciones, incluso si el sello de lo ambiguo se encuentra aquí también presente. Hemos señalado antes que la instancia narrativa del Usted se caracterizaba, en cierta medida, por el asumir una función pasiva al interior de la textualidad. Dijimos, además, que su postura —al ser dicha por el Yo narrador— revelaba las marcas de un cierto dinamismo. Cierto es, en efecto, que cuando el Usted dice —a través del discurso del Yo— *su relato con frases sueltas pero adecuadas*, quien enuncia es Guni y el narrador oficia sólo de interlocutor, confidente y receptor más o menos crítico. Ahora bien, lo interesante en este *yo seguía su relato* es, precisamente, la inversión de los roles que supone: el Usted arrastra al Yo y lo conduce a su progresiva ensoñación. Guni deviene así *agente* de su relato pero, sobre todo, de la ensoñación del Yo. Y esto ocurre no tanto por su discurso como por su presencia. Ella es, en este orden, esencialmente figura, entidad que ocupa un *aquí* y un *ahora*. Y es esta función la que lo cambia todo.

El núcleo conceptual de la breve secuencia citada se sitúa en la frase incisa. Denso en significaciones, el segmento se destaca de antemano por su singular composición, a la vez que por su sugestiva plasticidad formal. Y es que, en rigor —y como ya lo dijéramos—, el narrador-personaje se encuentra aquí inmerso en su propia vivencia íntima y, por lo tanto, en privacidad, retraído en sí mismo, en un tiempo sin tiempo, fuera de todo parámetro real, imbuido, penetrado

por la imagen que le habita⁸.

En este orden de cosas, y desde el punto de vista de la enunciación, la frase incisa aparece lógicamente supeditada al influjo del verbo *recordar* y, por lo mismo, sometida al poder del Yo, sujeto verbal. La conexión, sin embargo, está como en suspenso; existe sólo a nivel de la alusión, por cuanto, textualmente en este inciso, el Yo, omnipresente en sus umbrales —como ya indicamos—, se vuelve aquí invisible. Invisible —ningún signo lingüístico le señala— mas no imperceptible. Por el contrario, su mirada *es, está y cristaliza* la frase; esta pequeña frase esencial cuyo enunciado revela la imagen femenina según la visión del narrador protagonista⁹.

Al verla a usted enuncia éste, utilizando un discurso deliberadamente indirecto y reiterativo, una perífrasis, en efecto. Las formas pronominales subrayan, insisten —no sin cierta pesadez— en lo que importa al narrador, la razón de su contemplación: *Usted*, la mujer. Pero si *ver* es aquí, en esencia, contemplar, admirar, *ver* significa también —y la prosecución del texto lo corrobora— un deseo de valoración estética y un afán de absoluto.

Una mirada móvil y alerta organiza en este pasaje los diferentes componentes de la realidad, y en su desplazamiento crea naturalmente belleza. De este modo se materializa, elemento tras elemento, el cuadro que refleja a Guni:

vestida de amarillo en el sofá de arpillera parda, sobre el suelo de tablas enceradas y alumbrada por la llama de la vela cuya luz aun en los muros blancos tomaba un matiz cobrizo

Materias y colores componen la imagen femenina. Imposible

-
- 8 Efectivamente, la ensoñación del narrador personaje se extiende a un poco más de dos páginas en las que se mezclan tiempos, espacios y personajes en una especie de juego de combinaciones de lo infinitamente plural y lo infinitamente pequeño. El texto termina por bañar en una atmósfera de intemporalidad. Júbilo y pavor invaden al narrador quien afirma que aquella experiencia es para él *un momento perturbador*. Emar, J. *Umbral*, op. cit., p. 244.
- 9 Para el concepto *mirada ver* Todorov, T., "Les catégories du récit littéraire", *L'analyse structurelle du récit*, Paris, Seuil, coll. "Communications 8", 1981, pp. 131.

hablar de retrato en estricto sentido. No surge de estas palabras una representación figurativa que delinee, rasgo tras rasgo, la realidad mostrada. El narrador procede, más bien, por pinceladas, por manchas, matices, luces y sombras, juegos de contrastes, lo frío, lo cálido, lo áspero, lo leve, de modo tal que la contemplación del conjunto — su lectura — lo revela, a la vez, vivo y sereno. Hermoso — diríamos — es la palabra que lo define.

Bien observado, el cuadro — porque la frase incisa es, en verdad, un conjunto de palabras que récrea una visión pictórica de Guni — se compone doblemente por una relación de contigüidad y de continuidad. Textualmente, ella se materializa en una sucesión de figuras — de preferencia metonimias — que van poco a poco, organizándose. Así, Guni es su indumentaria — *vestida de amarillo* —, color que se suma y contrasta — relación de contigüidad — con la *arpillera parda* del sofá. Lo luminoso y lo opaco, lo tosco y lo delicado coparticipan en este juego. A él se agregan — todavía en relación contigua — los valores de la gradación del efecto lumínico: si la *arpillera parda* es neutra, ruda, apagada, la metonimia siguiente — *el suelo de tablas enceradas* — compensa su mediocridad, al contribuir al equilibrio del conjunto con su brillo cálido y la nobleza de la materia. Bien se ve aquí, entonces, que al lado de los procedimientos metonímicos utilizados, el narrador explota, también con sabiduría, ciertos efectos de orden sinestésico, tanto en lo visual (valores cromáticos) como táctil (materias). En este orden, por ejemplo, la tonalidad *amarillo* del traje femenino se ve realzada, animada, enriquecida y prolongada por una relación de continuidad que se justifica en la presencia de la doble metonimia *la llama de la vela cuya luz*. Esta figura, que a su condición de metonimia añade su valor de perífrasis hiperbólica, imprime vida, por cuanto confiere un grado de máxima calidez lumínica al conjunto al provocar un efecto de progresiva fusión o de fluidez que difumina su brillo — *matiz cobrizo* — en el entorno.

Abundando todavía en este análisis textual sobre la configuración de la imagen femenina, podemos argumentar que, además de los procedimientos metonímicos y sinestésicos señalados — y que acentúan, sobre todo, las virtudes plásticas y estéticas del conjunto — hay aquí también la expresión de una fuerza interna que, como una espiral, imprime su movimiento a la frase. Es en el seno de esa espiral

—y en la acción que engendra— que materias y colores evolucionan. El eje de sentido es siempre *usted vestida de amarillo* y, desde él se desprende —y por él se conjugan— lo opaco y lo brillante, lo oscuro y lo luminiscente. El efecto obtenido, tal una pintura de Rembrandt o de Georges Dumesnil de La Tour,¹⁰ es un logro de equilibrio, de belleza, de “*armonía en pardo y oro*,” como el propio narrador protagonista lo refrenda.

Entrecomillada y, por lo tanto destacada, “*Armonía en pardo y oro*” aparece como la conclusión irrefutable de la breve secuencia. He aquí, declarado por el narrador —ese Yo meditativo y deslumbrado que domina el texto—, lo que Guni significa para él: armonía y contraste; mejor aún: *la armonía del contraste*. Imagen cristalizada en luz y sombra, toda refulgencia y opacidad, ella es símbolo del eterno femenino.

Juan Emar fue un hombre y un creador permanentemente vinculado al mundo del arte. Además de la escritura —su praxis cotidiana— se consagró, con pasión y tenacidad, a la pintura, dejando tras de sí una importante producción¹¹. La doble vocación marca toda su obra y, desde luego, se encuentra presente en la breve secuencia que acabamos de comentar. La magia del fragmento emana, precisamente, de la matizada reunión de lo pictórico y lo escritural. La

10 Considerar, por ejemplo, “*Les pélerins d’Emmaüs*” o “*Les syndics des drapiers*” de Rembrandt, obras en las que los juegos de luz y sombras y las gradaciones y fusiones cromáticas obtienen ese *matiz cobrizo* valorizado por Emar. En el mismo sentido puede contemplarse la “*Adoration des bergers*” de Georges Dumesnil de La Tour. Largo tiempo olvidado, este pintor francés del siglo XVII es revalorizado a comienzos del siglo XX. Su obra, ciertamente, debe haber gozado del aprecio de Emar. La pintura citada, “*Adoration des bergers*”, es obra que baña en una luminosidad cobriza de bella calidez y que impregna con su dulzura las vastas playas del fondo marrón oscuro que rodea las figuras humanas. Estas últimas, los pastores, la Virgen, el Niño se encuentran también iluminados por el fulgor cobrizo que juega sobre sus rostros y ropajes. El centro de la luz se concentra en la figura del niño.

11 En relación con la trayectoria existencial y artística de Juan Emar, consultar Canseco-Jerez, A. *Juan Emar. Estudio*, Santiago de Chile, Ediciones Documentas, 1989; Canseco-Jerez, A. (coord.) *L’avant-garde littéraire chilienne et ses précurseurs: Juan Emar et Vicente Huidobro*, Paris, L’Harmattan, 1994.

intuición plástica —el ojo, la mirada— atenta y sensible del pintor guía, orienta cabalmente la frase —la palabra— del autor. Así cristaliza su escritura viva, meándrica, como espiral y es, luego, aprehendida por la mirada atenta del lector. Su lectura *re-construye* el mundo a la vez que *re-crea* la imagen —“*armonía en pardo y oro*”—, objeto de la fascinada ensoñación del narrador.

En este sentido, si la escritura de Emar es, en rigor, arte en expansión, tal rasgo se concretiza textualmente en una doble acepción. Por un lado, ella concierne esa éxtraordinaria virtud de ficcionalización que habita al narrador; una capacidad permanente (o infinita) de hilar historias¹² (Emar es, ciertamente, un creador en inalterable disposición narrativa). Por otro lado, ese mismo arte en expansión incide en un traspasar fronteras artísticas y en extenderse (expandirse) hacia otras comarcas de la creación como la de la pintura, por ejemplo. La sensibilidad estético-pictórica de Juan Emar es, en efecto, perceptible a través de toda su obra narrativa. Su trabajo plástico sobre el espacio en *Umbral* o en los relatos de *Diez* construyen sucesivos ámbitos-cuadros que vinculan, una vez más, las dos vocaciones del creador¹³.

Pero si la breve secuencia “*armonía en pardo y oro*”, que acabamos de estudiar, conjuga felizmente los signos formales de la escritura emariana, ella muestra también, y de manera explícita, una visión singular —hermosa y refinada— de la esencia de lo femenino, según Emar.

La figura de Guni Pirque que se desprende de estas líneas aleja

12 En un impulso ficcionalizador avasallador en que una historia genera otra que a su vez engendra la siguiente, *Umbral* abunda en múltiples novelas en germen, por ejemplo, la historia de Tarugo, en el capítulo 3, o la de Lumba Corintia, en el capítulo 25, o aun, la de Huinchita Pin en el mismo capítulo, o la de Fermín Baracoa, en el capítulo 30. Esta capacidad de enhebrar historias y de ir engarzándolas unas en otras define la complejidad del mundo narrado y dificulta, por momentos, la intelección del texto.

13 Ver, por ejemplo, en *Umbral*, el capítulo 16, específicamente el relato del sueño con la paloma (p. 111). Entre los relatos de *Diez*, la sala de los divanes de Bertino en “*Chuchezuma*” constituye un claro ejemplo de estética vanguardista pictórica (Juan Emar, *Diez*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971, pp. 115-116).

al personaje de su mera condición de criatura hecha de discurso para transformarla en imagen visual, representación plástica de la depurada idea de femineidad que habita al artista. En este sentido, la breve secuencia propone la génesis, el punto de partida de su elaboración, el preciso momento en que, escapando a su sola condición de figura del discurso —*mientras yo seguía su relato*—, el personaje deviene figura pictórica —*al verla a usted vestida de amarillo*—. Este instante mágico tiene lugar en la conciencia del artista. Y es por medio de su mirada que la nítida vivencia cristaliza imprimiéndose para siempre en su ser. Se fija así, en su conciencia, la revelación de una realidad *otra*, diferente, única. Ella es, en esencia, *conocimiento*. Conocimiento de lo femenino, desde luego, pero, sobre todo, conocimiento del misterio de ser.

La continuación del texto corrobora la validez de tal revelación: *Ella es el oro, el resto es el pardo, la vela es la armonía*,¹⁴ manifiesta el narrador. Y su afirmación no es otra cosa sino una ampliación explicitada de *armonía en pardo y oro*. Hay, en efecto, en tal precisión no sólo la marca de la evolución de la idea (de *amarillo* a *oro*) sino además una voluntad de depuración estética extrema. La mujer es *oro*, representación de pureza, luz, vida; *el resto es pardo*, terroso, opaco, material; *la vela es armonía*, emanación espiritual, fusión que unifica y serena los contrastes de la realidad.

Bien se ve, a través de estas palabras, cómo la alegoría de lo femenino contenida en la plástica imagen de la *armonía en pardo y oro* se ha expandido y modificado substancialmente. Ahora, su materia constituye la base de una visión emblemática de la revelación del ser del artista. Y, en tal sentido, se manifiesta aquí como una experiencia de carácter ontológico transcendental. A través de ella, Guni, la vestida de *amarillo* —antes una *nota de color*—¹⁵ se ha vuelto ahora noble fuerza espiritual, el *oro*, su sello, su esencia, inicia el estro del artista en su camino de perfección. Entidad ella misma perfecta, vibración divina primordial, la mujer ejerce, entonces, su influjo de iniciadora y permite el acceso del artista al misterio del ser y de la

14 Emar, J. *Umbral*, op. cit., p. 243.

15 *Ibidem*.

creación. Pintura y escritura resultan ser, en consecuencia, emanación de lo sagrado, experiencia trascendental que el conocimiento de lo femenino ha concedido dilucidar.

La palabra, la frase, el discurso, la escritura tienen en el sistema narrativo de Juan Emar un carácter plurisemántico extremadamente rico y carismático. La frase se genera, avanza, se repliega, se distorsiona, vuelve una y otra vez sobre sí misma, cargándose y recargándose, golosamente, de su propia narratividad. Este rasgo distintivo, propio del arte emariano, enmascara y disfraza la textualidad e imprime, además, esa vertiginosa vitalidad, ese aceleramiento que se desprende del conjunto. Todo ello dificulta, por momentos, seriamente el trabajo de la exégesis. Así como la escritura procede por expansión, la intelección crítica corre también el riesgo de naufragar en ella, prolongándose al infinito. En este orden de sentido —mas sin naufragio alguno— consideramos la frase *armonía en pardo y oro* como un *leit-motif*, un equivalente, por ejemplo, de la pareja de acordes — *la petite phrase musicale*— que desencadena la vivencia íntima de Swann en el primer volumen de *À la recherche du temps perdu* de Proust. Una y otra crean mundos. Una y otra se enfrentan a la mirada y sensibilidad del crítico, pequeñas, pero prestas a un juego de reflejos, impresiones, matices múltiples. La sensación que queda, tras tal ejercicio, es la del asombro y admiración. Y una cierta incertidumbre, también: la de sospechar no haber logrado, tal vez, traspasar totalmente el *umbral* de los secretos emarianos.

Université de Provence