

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

**El ingreso al museo mediante la
canonización cenicienta de Juan Emar en
la exposición “Juan Emar *¡Armonía! eso es
todo*”**

Informe Final de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura
Hispánicas con mención en Literatura

Estudiante:

Macarena Castillo Arce

Profesor Guía: David Wallace Cordero

Enero de 2008

Epígrafe . .	1
Introducción. Una primera mirada al objeto. . .	3
“Juan Emar ¡Armonía! eso es todo” o la colección de desechos. .	9
La totalidad (in)mutable del El Palacio de Cristal y el Boulevard. . .	15
El tránsito en “Juan Emar, ¡Armonía! eso es todo, o el perderse, el Autóctono, el Advenedizo y el Turista. .	21
La superficie de inscripción y el cánon. La (re)velación y selección de Emar para la colección museal de autores nacionales. .	29
Conclusiones. La canonización cenicienta de Juan Emar. .	37
Bibliografía .	41
Anexo N° 1 . .	43
Anexo N°2 .	59

Epígrafe

“Las obras allí están y basta. Hacer explicaciones alrededor de ellas sería rebajarlas y sería, sin duda, exponerse a hacer literatura sobre la pintura, punto débil de toda crítica pictórica.”¹

¹ Emar, Jean. *Notas de Arte. (Jean Emar en La Nación: 1923-1927)/Estudio y recopilación de Patricio Lizama . Santiago, Ril Editores/Centro de Investigaciones Barros Arana, 2003. p. 75.*

Introducción. Una primera mirada al objeto.

El presente trabajo tiene como finalidad el análisis y lectura de la exposición “Juan Emar, *¡Armonía! eso es todo*”², realizada en la Biblioteca Nacional entre el 5 de junio y el 27 de julio del año 2007, llevada a cabo bajo el alero del Archivo Nacional de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), del Archivo del Escritor, perteneciente a la misma institución, y de la Galería Cité Jofré al Fondo, siendo esta última la propietaria de los dibujos y croquis expuestos, los que fueron donados posteriormente al Archivo.

En el año 1995 se funda bajo el alero de la Biblioteca Nacional y de la Dirección Nacional de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), el Archivo del Escritor, el que se planteó como una instancia de rescate y conservación de las letras nacionales. Entre sus tareas se encuentran el resguardo y recopilación de objetos y textos de los autores chilenos, que tengan un valor ya sea intelectual como simbólico, y la conservación de ellos. Estos son conseguidos por el Archivo mediante la donación de parte de los familiares, fundaciones o de mano de los mismos artistas.

Además de lo anterior, esta institución se plantea el proyecto de recuperación de aquellos artistas que no han sido considerados como centrales por el canon y, desde esta perspectiva, busca difundir y devolver el lugar destacado que ellos no poseen en la institución literaria y en el repertorio nacional de artistas que se construye en torno a ellos.

² Véase Anexo N° 1 adjunto al final.

Así, la publicación, edición y exposición de las obras de los escritores se establece como uno de los elementos centrales para el desarrollo de su labor.

Es dentro de este contexto que el Archivo del Escritor *rescata* la obra de Juan Emar y realiza proyectos en torno a esta. De esta forma, en el año 1996 publica la edición completa de *Umbral*, considerada como la obra central del autor y luego, el año 2006 se publica *M[i] V[ida]*, que corresponde a una selección de los diarios de vida del artista escritos principalmente en su juventud. Estas iniciativas se enlazan con los proyectos que se desarrollaron en manos del Archivo Barros Arana, uno de los principales colaboradores del Archivo del Escritor, como son la publicación el año 1992 de los *Escritos de Arte (1923-1925)* de Emar en una versión de bolsillo, y luego en el año 2003, al igual que el texto anterior, en manos de Patricio Lizama, la edición de las *Notas de Arte, Jean Emar en La Nación 1923-1927*, las cuales se suman a las diferentes publicaciones y críticas que se han realizado en torno a la obra emariana desde la década del 70' y 80' donde comienza esta nueva “fiebre” por el autor, que desemboca en reediciones de la obra de Emar, principalmente de *Ayer* por parte de LOM Editores y *Diez* en Ediciones Tamar, e incluso una obra de teatro.

“Juan Emar, ¡Armonía! eso es todo” es una adaptación de la exposición que durante el mes de abril de 2006 la Galería Cité Jofré al fondo realizó de los dibujos y croquis del autor, con la finalidad de mostrar la diversidad de creación del mismo y recuperar su *fecunda*³ obra. Además de esto, fueron presentadas fotografías familiares del autor, con un afán documental, para complementar el recorrido del visitante por la creación emariana. Esta exposición se enmarca en la reedición de *Diez* anteriormente mencionada, pues la fecha de inicio de la misma coincidió con el lanzamiento del texto por parte de Tamar Editores en el lugar, y el comienzo de un ciclo de discusión en torno a la obra del autor, así como también el montaje de la adaptación por parte de Patricio Pimienta de un fragmento de *Ayer* en el teatro del lugar.

Es dentro de este marco que se lleva a cabo la exposición en la Galería Cristal de la Biblioteca Nacional, la cual, como se afirmaba anteriormente, fue organizada en conjunto por las dos entidades mencionadas. La curatoría de ella fue realizada por Pedro Pablo Zegers, Conservador del Archivo del Escritor y por el poeta e investigador de la institución Thomas Harris, quienes fueron los encargados de la selección de los dibujos y textos que en ella se exhibieron, y quienes han tenido además un rol principal en las publicaciones que se han desarrollado en torno al autor desde el Archivo del Escritor.

Esta exposición estaba compuesta por una selección de los dibujos y croquis del autor, los cuales fueron realizados por Emar durante la década del '40; junto a ellos se presentó una serie de fotografías de la vida familiar del mismo, las cuales estaban encabezadas por una gigantografía de él, la que se establecía como inicio y fin de la presentación, dependiendo del lugar de ingreso del visitante⁴. La exposición contaba además con una selección de fragmentos de escritura de Emar, los cuales fueron extraídos de los diarios íntimos del autor. Dichos textos y fotografías establecían entre sí

³ Según lo planteado por los mismos organizadores.

⁴ Esta situación particular de la Galería Cristal será especificada y detallada más adelante.

una relación sincrónica, pues no existía ningún tipo de conexión poética o temporal que los reuniese, sino que tenían la finalidad de complementarse entre sí para la generación de un producto consistente y coherente. Además de lo anterior, se encontraba en la exposición, final o inicialmente como se mencionaba con la gigantografía, una vitrina que contenía los textos de Emar publicados por el Archivo del Escritor, es decir, *Umbral* y *Mi Vida*, estando el primero abierto en una página específica.⁵

Descrita la exposición, en su contenido, su forma, y todo lo que la atraviesa en términos generales, es posible establecer ya las lexias y categorías teóricas que abren las posibilidades de lectura de la misma.

“Juan Emar *¡Armonía! eso es todo*”, considerada desde los planteamientos de Walter Benjamín⁶ es una *colección*. Ésta se despliega desde los fragmentos que componen a la misma, ya que en la selección curatorial, o mejor dicho en la ausencia de la misma, estos elementos son desplazados de su valor de uso, y trasladados al valor exhibitivo, que en este caso, tiene relación con la finalidad de la exposición misma, que es de construir la imagen de la obra del autor desde otro aspecto de su creación, su producción plástica. Además, esta *colección* se caracteriza por estar compuesta de *desechos*, desde lo definido por Benjamin⁷ y Roland Barthes⁸, los que tienen dicha condición pues no corresponden a elementos centrales de la obra del autor, sino que son extraídos de la periferia de su creación, lugar desde donde se establece la exposición.

Dichos fragmentos de la creación emariana, que no son más que *desechos*, tienen la finalidad de construir, desde su individualidad, una totalidad que es “la obra” de Emar, siendo éstos las *sinécdoques* del proyecto totalizante de institucionalización y canonización del escritor. Esta totalidad se vincula con el *Palacio de Cristal* propuesto por Marshall Berman⁹, el cual no permite ningún tipo de adición o sustracción de lo que muestra, haciendo que lo resguardado por él sea un objeto completo y culminado, pero que también se plantea como un elemento desmontable y transitorio, condicionando así una contradicción en sí. Con lo anterior, esta construcción simbólica da cuenta de un proyecto en particular, el de modernización, que en este caso tiene relación con los objetivos de culturización e institucionalización que se establecen desde la entidad nacional que es esta biblioteca.

El lugar de emplazamiento de la exposición y la función de éste dentro de la misma Biblioteca Nacional como edificio tendrá también vital importancia, esto pues la Galería Cristal¹⁰ es un corredor, el cual fue construido para facilitar el tránsito de los visitantes del

⁵ Véase Anexo N° 1. p. 53.

⁶ Véase: Benjamín, Walter. Libro de los pasajes. Madrid, Ediciones Akal, 2005

⁷ Véase: Benjamin, Walter. Infancia en Berlín hacia 1900. Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 1990.

⁸ Véase: Barthes, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.

⁹ Véase: Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Madrid, Siglo XXI Editores, 1997.

lugar y para evitar la interrupción de otros espacios. Así, éste se erige como un *boulevard*, un pasillo funcional que es intervenido por exposiciones de diferente índole, las cuales adornan y amenizan el paso de los transeúntes por el lugar. Este pasaje es aéreo, pues está montado sobre pilares falsos, lo que produce que el recorrido que el lector hace de la exposición no sea más que un *tránsito* por un pasaje falso de la ciudad, el cual tiene como señalética los montajes que en la Galería se desarrollan, un *perder-se* en un falso laberinto, desde las consideraciones de Walter Benjamin¹¹, que busca generar cierto consumo cultural forzoso que el recorrido entrega.

El tránsito que se genera en la Galería también se aplica a las colecciones que en ella se desarrollan, esto porque a diferencia de un museo, este espacio no cuenta con un catálogo permanente, el cual sea complementado con colecciones transitorias. Es por esto que cada exposición que en ella se desarrolle, en este caso la exposición sobre Juan Emar, es un *evento* efímero que no tiene ningún registro más que el que cada visitante se haga de ella. De esta forma, tanto la exposición como la visita a la misma se configuran como una *performance*.

La transitoriedad de las exposiciones como de los visitantes de las mismas, hacen que el lector que se enfrenta a la *colección de desechos* de la obra de Emar no sea más que un *turista* y un *advenedizo* desde la definición de Zygmunt Bauman¹². Esto se debe a que aunque el lector repita su visita al lugar, el pasaje ya no será el mismo por el tránsito que las exposiciones tienen, la señalética del mismo ha cambiado, ya no tiene las mismas direcciones e indicaciones de lectura y recorrido, por lo tanto, ya no es el espacio que antes visitó. La exposición es un *autóctono* que recibe y acoge al turista que ha llegado a ese lugar, pero su relación es perecible, pues cada vez que el sujeto llega a él, es un *autóctono* diferente el que lo recibe. En segundo lugar, en la condición de *corredor* del espacio, la exposición se establece necesariamente como un lugar de movimiento, un lugar que requiere del recorrido del sujeto para el conocimiento. Ya no es a través de la contemplación que se consigue la lectura del contenido, sino que desde el movimiento y el desplazamiento de este turista que visita lugares distintos, cargando de movimiento y de transitoriedad a las exposiciones mismas como a quienes las visitan, donde el *diferir* y el *jugar* son las condicionantes para la realización de dicho desplazamiento, ambas categorías planteadas desde lo propuesto por Jacques Derrida¹³.

El movimiento y transitoriedad del espacio de la exposición sobre Juan Emar tiene también relación con la superficie de inscripción de la misma y la imposibilidad de escritura que ésta plantea, considerado esto desde Jean-Louis Déotte¹⁴. La Galería Cristal alegóricamente está nombrando su material de construcción, pero también de

¹⁰ El nombre de la Galería es bastante reciente, y responde al material que la compone. Esta fue modificada luego de una de las últimas remodelaciones realizadas al lugar. Anteriormente, este espacio tenía el nombre de “Galería Azul” en honor al escritor Rubén Darío.

¹¹ Véase: Benjamín, Walter. Libro de los pasajes. Madrid, Ediciones Akal, 2005.

¹² Véase: Bauman, Zygmunt. La posmodernidad y sus descontentos. Madrid, Ediciones Akal, 2001.

¹³ Véase: Derrida, Jacques. *La différance*. En: La voz y el fenómeno. Madrid, Editorial Pre-texto, 1977

exhibición, y finalmente de inscripción. Este *crystal* del espacio, y su misma condición de *galería*, están dando cuenta de la imposibilidad de Juan Emar a ser inscrito dentro del texto canónico. Esto porque el cristal no permite el grabado en él, es una superficie de inscripción pasajera, donde el refugio, en este caso tras él, es suficiente para la exhibición del artista. Entonces la frialdad de este material genera además una imposibilidad de legibilidad de parte del turista-lector, esto pues, en tanto no permite la inscripción por la dureza, pero trasluce el contenido y el artificio del objeto; el texto queda (*re*)*velado* por la galería y la exposición misma, pues su refugio tras el cristal, tanto de los dibujos como de las fotografías, de los fragmentos de su escritura como de los mismos textos que de el autor se han publicado, impide el acercamiento y lo vuelve a cerrar en sí mismo encriptando la escritura.

El artificio (*re*)*velado* por la Galería no es más que la *imagen autorial* que se busca construir a través de la exposición, la cual se establece tanto desde la presencia fotográfica del autor en el tránsito desde Álvaro Yáñez Bianchi hacia Juan Emar, desde lo planteado por Roland Barthes¹⁵, con la gigantografía central del autor en el espacio, como desde el establecimiento del autor dentro del catálogo del canon nacional que se realiza desde la exposición misma como desde las diferentes iniciativas de la institución. Esto es posible de establecer desde lo planteado por Enric Sullá¹⁶.

La imposibilidad y lo perecible en que se vuelve la exposición dentro del cristal que la soporta, nos permite plantear que el intento de institucionalización y canonización del autor que se establece mediante esta exposición, no sea más que la *acenizamiento* de ese mismo intento, esto porque la imposibilidad de inscripción, de legibilidad y finalmente de totalización de la obra de Emar mediante la colección de desechos, no sea más que un *borramiento* del mismo, una escritura que se borra a medida que se realiza y que se desvanece en su misma eventualidad; que no es más que la *huella* de esa misma iniciativa, una imagen cenicienta y desechada de Juan Emar, la que finalmente ingresa al museo que la busca canonizar.

¹⁴ Véase: Déotte, Jean-Louis. Op. Cit.

¹⁵ Véase: Barthes, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona, Ediciones Paidós, 1994.

¹⁶ Véase: Bloom, Harold et. al. El canon literario. Compilación y bibliografía de Enric Sullá. Madrid, Arco/Libros Editores, 1998.

“Juan Emar ¡Armonía! eso es todo” o la colección de desechos.

Según los planteamientos de Walter Benjamin, una de las características definitorias de la *colección* es el desplazamiento que sufren los objetos para el ingreso a ella. Así, “Se puede partir de la idea de que el verdadero coleccionista saca al objeto de su entorno funcional”¹⁷. Esta liberación de la utilidad sufrida por los elementos constituyentes de la *colección* tiene una finalidad bastante particular y práctica, se realiza para “hacerlos entrar en la más íntima relación con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad”¹⁸. Desde estas afirmaciones, es posible considerar a la exposición como una *colección* de creaciones de Juan Emar, la cual se despliega desde el desplazamiento de sus objetos a partir de tres perspectivas diferentes. En primer lugar, los dibujos y croquis han sido tomados de líneas temáticas y poéticas específicas, totalidades cerradas, es decir de otras colecciones particulares, que estaban determinadas por el mismo creador y contenían en sí una linealidad creativa. Éstas son rotas y desplazadas con la mezcla de dibujos realizada en la curatoría de la exposición, pues dichas creaciones no tienen ninguna relación entre sí más que el origen común, eliminando así la poética inicial que contienen y a la que pertenecen. En segundo lugar, los textos utilizados son desplazados desde sus contextos originales, escritura íntima de

¹⁷ Véase: Benjamin, Walter. Libro de los pasajes. Madrid, Ediciones Akal, 2005. p. 225.

¹⁸ Íbidem. p. 225.

los diarios de Emar, hacia el lugar de citas textuales, las cuales han sido despojadas del mensaje original que buscaban entregar, y llevadas a establecer un apoyo y una escritura coherente con el discurso que se despliega en los dibujos. Así, son trasladadas al lugar de *citas de autoridad*, las cuales justifiquen y expliquen brevemente los contenidos de la exposición. Finalmente, las fotografías de la vida del autor son tomadas de los archivos personales de su familia, de la vida de Álvaro Yáñez Bianchi, y resignificadas para la construcción de Juan Emar como autor desde la imagen de su vida privada, reproduciendo al ícono en familia, pues como afirma Roland Barthes, “*Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.*”¹⁹. De esta forma, se construye una imagen particular de este hombre como autor, artista y también como sujeto común y corriente, el cual debe ser tomado desde el espacio de la memoria al de la (con)memoración, utilizando así las fotografías para la generación de un ícono autorial (situación que se justifica y explica de mejor forma con la gigantografía de Emar presente en la exposición)²⁰, donde no importa el valor de dichas fotografías en el momento de ser tomadas, o lo que en la memoria familiar y personal significan: sino que trascienden a ser la iconización y canonización de la imagen pictórica de Juan Emar, el autor.

Esta *colección* además tiene como característica el estar constituida por *fragmentos*, pues todos los elementos presentes en la exposición no son más que trozos de la obra y de la vida del autor, trozos de escritura, de creación, de arte y de su existencia²¹, situación que se explica desde el carácter museal del espacio y de la iniciativa²², pues como afirma Déotte, “*el museo tiene que ver con fragmentos, con obras desprendidas de sus antiguas finalidades y destinos*”²³.

Es importante detenerse en la condición de los fragmentos mismos y de lo que ellos constituyen dentro de la obra emariana, pues no son los textos centrales y conocidos los que son presentados en la exposición, sino que los correspondientes a otros ámbitos de la obra de Emar los que buscan ser exhibidos; es la obra plástica del autor y cómo ésta evidencia su versatilidad, estableciendo la colección desde la creación periférica de este escritor. No es una valoración de la obra central, pues esta aparece meramente como un adorno, o como una referencia a la que dibujos y escritura íntima se enfrentan. Así, podemos afirmar que la exposición se desarrolla desde una *estética del desecho*, pues los fragmentos de ésta no son más que *desechos* de la creación del autor, condición que se evidencia desde el enfrentamiento que existe entre lo que hasta el momento se ha

¹⁹ Véase: Barthes, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1994. p. 31.

²⁰ Véase Anexo N° 1. p. 51.

²¹ Esto es de suma importancia, pues todas las fotografías presentes en la exposición están centradas en un momento particular de la vida del autor. No hay un recorrido cronológico a través de los años, sino que fijan la imagen del autor desde su madurez. Véase Anexo N°1. p. 50-51-52.

²² El carácter museal y el Museo mismo que se constituye en la exposición serán explicados detenidamente más adelante.

²³ Véase: Déotte, Jean-Louis. Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. p. 73.

considerado como la creación de Emar y los fragmentos que se presentan. Esto se puede observar a partir de la disposición de ambos elementos en la exposición, donde *Umbral* aparece en una especie de altar-vitrina ²⁴ cerrada, y sólo exhibido como un objeto de autoridad de creación, sin la posibilidad de penetrarlo, a diferencia de los fragmentos, que están completamente desplegados para el visitante, lo que muestra que dichos *desechos* sólo pueden ser una referencia a esta gran obra, y que lo importante del autor no puede ser mostrado tan fácilmente como estos elementos secundarios. El enfrentamiento de la obra central con la periférica que se plantea, es desarrollada desde los criterios curatoriales de la exposición, y no responde necesariamente a las consideraciones del propio autor en torno a valoraciones y reflexiones de ella, pues *Umbral*, como se mencionaba en la introducción, fue publicada de forma póstuma en las iniciativas de recuperación del autor realizada desde la institución que es la DIBAM. En consecuencia, los fragmentos-*desechos* constituyen la *colección* de la exposición, la cual busca establecer una totalidad poética, pues como afirma Benjamin se debe “*Tener de antemano a la vista esta idea, y ponderar su valor constructivo: los fenómenos de desecho y decadencia como precursores, en cierto modo espejismos, de las grandes síntesis que vienen luego.*” ²⁵, siendo dicha totalidad entonces la síntesis que se busca plantear de la figura de este autor, una poética que logre configurar una imagen autorial de Juan Emar. Este mensaje totalizante se construye como un todo cerrado, y, a partir de la institución, como *la* imagen que se debe tener del autor, pues como afirma Déotte, “*las colecciones de fragmentos, por lo tanto una cierta escritura poética –la escritura alegórica– constituyen por excelencia el lugar de la verdad.*” ²⁶, siento entonces esta *verdad* el discurso que se busca construir en torno a la iconización de Emar, *la* forma en que debe ser considerado dentro del canon nacional.

La organización de los fragmentos-*desechos* y la curatoría en torno a ellos es de suma importancia en la configuración de esta *verdad* que se busca establecer, la cual sólo es posible a través de la resignificación y valoración que toman los objetos dentro exposición-colección que se despliega, pues como plantea Barthes, “*cuando uno dispone los fragmentos uno tras otro, ¿no es posible ninguna organización? Sí: el fragmento es como la idea musical de un ciclo (Bonne, Chanson, Dichterliebe): cada pieza se basta a sí misma y, sin embargo, no es nunca más que el intersticio de sus vecinas: la obra no está hecha más que de piezas fuera de texto.*” ²⁷. Así, con el ordenamiento de los objetos dentro de la colección se establece el valor de dichos elementos, el cual se instituye a través de la relación que estos objetos tienen entre sí dentro de la colección, como también de la relación que cada uno de ellos establece con la colección. Con esto se posibilita que los fragmentos-*desechos* generen un doble juego de significación, pues dentro de esta colección se bastan a sí mismos para la comunicación del mensaje, en su

²⁴ Véase: Anexo N°1 p. 53.

²⁵ Véase: Benjamin, Walter. Op. Cit. p. 684.

²⁶ Véase: Déotte, Jean-Louis. Op. Cit. p. 183.

²⁷ Véase: Barthes, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Monte Ávila Editores, 1978, p. 103.

condición de *sinédoques* del mismo, como también necesiten de todos los otros fragmentos de la colección para llevar esta significación a cabo, y por tanto, del discurso que se busca comunicar. Benjamin afirma respecto a esto que *“hay que saber que para el coleccionista el mundo está presente, y ciertamente ordenado, en cada uno de sus objetos. Pero está ordenado según un criterio sorprendente, incomprensible sin duda para el profano. Se sitúa respecto de la ordenación corriente de las cosas en una enciclopedia, respecto de un orden natural (...) una completa enciclopedia mágica, un orden del mundo, cuyo esbozo es el destino de su objeto”*²⁸. Desde esta perspectiva, se despliega en esta *colección* un (des)orden que rige a los fragmentos, pues no se establece ningún tipo de criterio de estructuración claro, que responda a fechas, temáticas o similitudes, sino que plantea una arbitrariedad en la presentación a través de la cual sólo se enfrentan los fragmentos desde su nuevo valor exhibitivo y la ausencia de coincidencia entre sí. Esta situación es importante principalmente desde la falta de un criterio temporal de orden porque, tal como afirman los encargados de la curatoría de la exposición, no son más que fragmentos sincrónicos de la creación del autor, los cuales no tienen ninguna conexión entre sí más que ser obras de Juan Emar. Esta ausencia de criterio temporal también tiene relación con el lugar de emplazamiento de la exposición, el que al tener dos lugares de ingreso, los cuales sirven como umbral de entrada a la Galería Cristal indistintamente, imposibilitan el establecimiento de una línea obligatoria y preconfigurada de lectura de la presentación que en ella se contiene. Así, dibujos, escritura y fotografías no serían más que una agrupación desplegada desde la ausencia de un criterio ordenador, respondiendo a lo que establece Jean-Louis Déotte para las *colecciones museales*, donde hay *“Una temporalidad que ya no es la de una técnica necesariamente mimética que manejaría y terminaría las obras (la del conservador, la del historiador), sino que una temporalidad sustractiva que, por borradura progresiva de todo destino de culto, lograría hacer entrar en relación obras que nada destinaba a encontrarse algún día, obras de continentes o de épocas totalmente alejadas.”*²⁹. En este sentido, la exposición sobre Juan Emar estaría estableciéndose desde la (des)conexión de los fragmentos, los cuales se resignifican y relacionan desde la misma, arrastrando toda la creación a un (des)orden para la configuración de una totalidad.

Es entonces, desde lo anteriormente mencionado que se evidencia el objetivo esencial de la *colección* de fragmentos de Juan Emar: la construcción de una imagen central y cerrada sobre su condición de autor chileno, el cual debe ser conocido desde todos los aspectos de su creación, desde su producción plástica, su escritura y, además de esto, desde su vida íntima, elaborando de este modo la imagen de una Figura Autorial completa, la cual busca ser instalada en el canon nacional a partir de la valorización que de ella se hace desde una institución central de la cultura del país, como es la Biblioteca Nacional. Pero esta figura es desechable, pues los elementos que la construyen son elementos periféricos y no constituyen la obra central de Emar, por lo que sólo puede establecerse una canonización desde la creación marginal del autor, marginalidad que condiciona su iconización, y destina al objeto a la imposibilidad de institucionalización

²⁸ Véase: Benjamin, Walter. Op cit. p. 225.

²⁹ Véase: Déotte, Jean-Louis. Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998. p. 43.

real.

La totalidad (in)mutable del El Palacio de Cristal y el Boulevard.

Lo planteado por Marshall Berman en torno al simbolismo que tiene la construcción del *Palacio de Cristal* y las consecuentes reflexiones que en torno a él se hicieron, nos permiten una revisión de la búsqueda que se realiza en la exposición sobre Juan Emar para el establecimiento de una poética totalitaria y totalizante, como también para dar cuenta de los rasgos del lugar de emplazamiento de la misma y la importancia que tiene éste dentro del funcionamiento de ella.

Este edificio inglés, construido en el siglo XIX, es definido como un símbolo de la modernidad pues tiene un “*carácter de espectro de la modernización*”³⁰, ya que en él se refleja, como afirma el autor, los sueños que dicho proceso establecía como ideales de progreso, y en conjunto con esto, establece desde sí un discurso claro y hermético, el cual entrega al lector de este espacio un mensaje inmutable. Este último se configura tanto desde la estructura del espacio como de su construcción, así como también desde el simbolismo que él refleja. De esta forma, es desde esta característica, y de la contradicción que esta también plantea, que es posible establecer el análisis de la exposición sobre Juan Emar como una forma del *Palacio de Cristal* descrito por Berman.

El *Palacio de Cristal* se establece como un objeto inmutable en tanto su material

³⁰ Véase: Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Madrid, Siglo XXI Editores, 1997. p. 244.

determina dicha condición, es decir, como una figura de cristal, su modificación está condicionada por la destrucción total del producto para cambiarlo, pues el cristal no puede ser moldeado y re-moldeado a gusto sin intervenir en él de forma completa, tal como lo muestra Berman en su referencia a Dostoievski “Y yo tengo miedo de este edificio justamente porque es de cristal y no podrá ser destruido jamás”³¹. Así, la inmutabilidad simbólica de esta edificación se realiza desde la construcción de la misma, donde se cierra y clausura al edificio, pues una vez acabada no es posible de modificar, confiriéndole autonomía e individualidad pues “se ha producido algo definitivo, que se ha producido y se ha terminado.”³²

En el caso de la exposición misma como texto y su despliegue como este símbolo de modernización, lo que se establece porque, tal como plantea Berman, “el mensaje que proclama no es únicamente una culminación histórica, sino una totalidad e inmutabilidad cósmica”³³. Esto se explica desde lo afirmado anteriormente, pues en el caso de la exposición, la modificación, ya sea sustracción o adición de algún fragmento, dibujo o fotografía, cambia por completo la totalidad que en ella se ha establecido, pues como afirmábamos en la reflexión en torno a la *colección*, los valores que cada elemento tomaba estaban determinados por su relación con el resto, así, el cambio de uno de ellos modificará finalmente a todos los demás. En consecuencia, y consideración de lo anterior, esta homologación entre la construcción inglesa y la exposición sobre Juan Emar respecto a su inmutabilidad simbólica, se despliega en tanto la poética que se construye en ella se desarrolla desde la exposición misma y desde los fragmentos que la componen. Así, es el (no) criterio seleccionador es el que desarrolla el objetivo y lo lleva a cabo, imposibilitando alguna modificación posterior, por ejemplo desde la lectura. Esto lo podemos ver principalmente desde la lámina “Sobre el arte” que es presentada al inicio de la exposición que se planteará como una especie de poética-resumen de la totalidad de los fragmentos y de la obra completa del autor, específicamente de sus *Notas de Arte*, donde desde la escritura misma de Emar, y desde el abismamiento de la misma, se establece la poética que se busca realizar y los fundamentos de ésta, pues tal como define el autor en el fragmento mencionado, “El arte debe ser dirigido no a personas, sino a una idea por realizar o expresar, a una concepción alta, sea o no comprendida”³⁴. De esta forma, desde una poética emariana y mediante la puesta en abismo que con ella se realiza, se desplaza el objetivo planteado por el autor a la exposición misma, justificando así la curatoría y el desarrollo del hilo conductor que se está estableciendo. Como consecuencia de esto, el sujeto lector de los textos fragmentados y del texto total que es la exposición, queda marginado de toda reflexión y de la construcción de una totalidad desde ese proceso, ya que ella es entregada de antemano, configurada e inmutable a las diferentes lecturas que de la exposición se puedan hacer, excluyendo incluso esta

³¹ Ibidem. p. 245.

³² Ibidem. p. 244.

³³ Ibidem. p. 244.

³⁴ Lámina “Sobre el arte”, exposición “Juan Emar, ¡Armonía! eso es todo”. Biblioteca Nacional de Santiago.

reflexión que estamos haciendo. De esta forma, el texto-exposición estaría respondiendo a un proceso de *diseminación* del sujeto y del texto mismo, desde lo planteado por Derrida, pues “*el lector no podrá elegir nunca en él su sitio, ni tampoco el espectador. El sitio en todo caso le resulta insostenible frente al texto, fuera del texto, en un lugar que podría prescindir de tener que escribir lo que leyéndolo le parecería dado, pasado, donde estaría ante algo escrito ya.*”³⁵. Con esto, el proceso de lectura e interpretación de “Juan Emar, *¡Armonía! eso es todo*” no sería más que una ilusión, estableciendo al lector-visitante en un sujeto *paratextual* que sólo parasita del texto de forma parcial, imposibilitando su apropiación y, por tanto, su lectura completa.

Con todo lo anterior, es posible afirmar que el mensaje y discurso que se configuran desde la realización de la exposición no son más que una totalidad cerrada e impenetrable, la cual debe ser rota para ser modificada, o desde otra perspectiva, simplemente afirmada ya que no permite el ingreso a ella más que a partir de la contemplación y la marginalidad, en tanto establece los límites y las posibilidades desde sí, porque tal como plantea el mismo Emar, “*El arte, como las ciencias, la literatura y todo en fin, debe tener como norma, no el agrandar momentáneamente, arrancar aplausos o abismar, sino encer[r]jar y revelar una verdad trascendental*”³⁶. Así, la (re)velación que plantea el autor estaría respondiendo al mecanismo de exclusión que está llevando a cabo la exposición, pues en la exhibición de las creaciones del mismo, se las está ocultando y recubriendo bajo una poética impenetrable al visitante y lector, y finalmente, a cualquier análisis que se quiera hacer de ellas.

La inmutabilidad simbólica del *Palacio de Cristal* es también una contradicción, pues en la materialidad de cristal que lo determinaba como una construcción imposible de modificar, es también declarado como un espacio transitorio y desmontable tal como afirma Berman, “*los constructores del Palacio, lejos de presentar el edificio como definitivo e indestructible, se enorgullecían de su transitoriedad: utilizando las formas más avanzadas de prefabricación [...] fue desmontado en tres meses y vuelto a armar en una versión ampliada.*”³⁷. Desde esta característica es posible abordar también la exposición. Esto porque ella es también un elemento transitorio dentro del espacio en que se encuentra, no es una colección permanente que se exhibe en la Galería Cristal, la cual se caracteriza por la movilidad de las exposiciones que en ella se presentan, sino que posee una temporalidad determinada, en este caso entre el 5 de junio y el 27 de julio de 2007, luego de lo que, tal como el palacio, es desmontada y posible de rearmar cuando se desee. Desde esta perspectiva, es posible afirmar que la exposición se enfrenta a la contradicción en su mutabilidad, pues su mensaje requiere de la totalidad que se construye a través de ella para ser transmitido y cerrado, pero su materialidad no se plantea como un elemento estable, sino que transitorio y eventual, (re)armable cuantas veces sea necesario, condicionando la transmisión de dicho mensaje a la eventualidad en la que está enmarcado. Esta situación de transitoriedad y eventualidad de la exposición

³⁵ Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1997. p. 432.

³⁶ Lámina “*Sobre el arte*”, exposición “Juan Emar, *¡Armonía! eso es todo*”. Biblioteca Nacional de Santiago.

³⁷ Véase: Berman, Marshall. *Op. Cit.* p. 246.

será abordada con detención más adelante.

Desde otra perspectiva, es posible considerar al espacio mismo de desarrollo de la exposición, la Galería Cristal, como la edificación del siglo XIX. Esto a partir de las reflexiones realizadas por Dostoievski, rescatadas por Berman en su texto, respecto a la habitabilidad del espacio, y cómo ésta determina la culturización de los sujetos, ya sea en la construcción del mismo o en la estadía y visita que de éste se haga. A partir de esta consideración, se definen dos tipos de situaciones en torno al lugar y a la culturización que en el espacio se busca realizar, condicionando la modernización, *la aventura* y *la rutina*. Siendo así la primera el aprendizaje que se obtiene mediante el viaje y el recorrido que con él se despliega, concibiéndose entonces a ésta como el compromiso con la modernidad, el verdadero desarrollo del proceso modernizador, y por tanto de la culturización del sujeto; la segunda, es decir la *rutina*, es aquella que convertiría a “*la modernización en una sentencia de muerte para el espíritu*”³⁸, donde como lo menciona su nombre, al hacer cotidiano el proceso de culturización, éste perdería su efectividad y su finalidad.. De esta forma se estaría determinando también a la exposición sobre Juan Emar y a la Galería Cristal que la contiene, pues la visita a la galería de la institución nacional es un proceso de culturización, ya que esencialmente está diseñada para que, en el tránsito por ella, los visitantes se enfrenten a la cultura misma, y así cada paseo que el sujeto realice por este pasillo, sea beneficioso en el cultivo del espíritu.

Es entonces desde lo anterior que la visita a la Galería Cristal puede configurarse como una *aventura* cultural, donde cada sujeto día a día se enfrenta a la culturización, y por tanto a la modernización, logrando con ello el objetivo que el lugar le plantea, tomar a Juan Emar y desplazarlo al espacio que en su enciclopedia contiene a los *autores chilenos canónicos*, rescatando la figura del autor, y haciéndolo parte del proceso modernizador por su desplazamiento, ya sea como un objeto de culto, o tal como plantea Benjamin, como un objeto de consumo, pues “*La acumulación de obras de arte en el museo se asemeja a la de las mercancías allí dónde, al ofrecérsele masivamente al paseante, despiertan en él la idea de que también tendría que corresponderle una parte*”³⁹, parte que en este caso, es el conocimiento del autor, y el desplazamiento que antes mencionábamos.

Es posible plantear lo anterior desde la contradicción, pues la visita constante y diaria al espacio, donde el sujeto se enfrenta a él de forma repetida y cotidiana, convirtiendo dicha situación en una *rutina*, como afirma Dostoievsky, hace que el objetivo se pierda, sentenciando al espacio a la ineficacia, pues cada exposición que en ella se levante, en este caso “Juan Emar ¡Armonía! eso es todo” no será más que un ornamento del lugar y no cumplirá el propósito modernizador, pues como veremos a continuación, la repetición anulará el proceso, anestesiando en primer lugar al sujeto visitante, y luego generando en él una sinestesia, la cual sólo será posible de romper con la generación de un cambio, pues el shock inicial que podría generar cada exposición se va disminuyendo en cada visita. Nuevamente encontramos características de lo planteado por Derrida respecto a la

³⁸ Ibidem. p. 252.

³⁹ Véase: Benjamin, Walter. Op. Cit. p. 420.

diseminación en la exposición, ya que tal como él afirma, *“Puesto que comienza por repetirse, semejante acontecimiento tiene en primer lugar la forma del relato. Su primera vez tiene lugar varias veces. De las que una, entre otras, es la última. Numerosa, plural en cada punto (punto de sujeto, punto de objeto, punto de cosa) esa primera vez ya no es más de aquí, ya no tiene más aquí, rompe la complicidad de pertenencia que nos liga a nuestro hábitat, a nuestra cultura, a nuestra raíz simple.”*⁴⁰, con lo que la repetición de este relato-exposición, va profundizando ese error, y lo va alejando del sujeto que lo presencia.

Berman también se detiene en considerar este proceso de forma inversa, donde la *rutina* establece la culturización, lo que puede relacionarse con la estadía de las exposiciones en el lugar por un tiempo determinado, tiempo que permitiría entonces generar el conocimiento y la cultura que se busca, pues este cristal que aquí se presenta, cristaliza la modernidad en sí, y la exhibe al visitante, haciendo que cada visita y tránsito por el lugar se configuren como un proceso modernizador, sin importar cuantas veces esto se realice, pues la efectividad del lugar estaría potenciándose en cada una de ellas, generando en el sujeto la cultura mediante la repetición constante de un estímulo, en este caso, de Juan Emar.

Pero nuevamente se presenta la contradicción a estas afirmaciones, pues la cristalización realizada, según Dostoievski, no puede ser más que un fracaso en tanto el espacio mismo está condenado, la modernización no debe ni puede realizarse desde la seguridad que contiene este espacio en su condición museal, pues aquí se enfrenta *“la modernización como aventura humana –aventura peligrosa y temible, como debe serlo cualquier auténtica aventura– frente a una modernización libre de conflictos, pero de rutinas que embotan los sentidos”*⁴¹. De esta forma, Dostoievski está planteándonos que en este caso, la Galería Cristal, en su condición misma de galería y de pertenencia a una institución nacional, que protege y hace del proceso de culturización y modernización un paseo por un pasaje ideal y completamente opuesto al espacio urbano, donde, como veremos luego, en la espontaneidad de los espacios y de las calles se establece la aventura moderna, se condiciona el fracaso de su proyecto, pues esta tranquilidad y seguridad hacen que la experiencia modernizadora produzca una *sinestesia* en los sujetos, que se establece también desde la *rutina* que anestesia, imposibilitando entonces el objetivo culturizador y la correspondiente influencia de la figura de Juan Emar dentro de éste.

La sinestesia que produce el espacio de exposición, que según lo planteado por Dostoievski, se relaciona con ser un lugar completamente opuesto a donde realmente se vive la modernidad, la calle, puede explicarse también desde los planteamientos de Benjamin, quien afirma que *“Los pasajes son casas o corredores que no tienen ningún lado externo —como los sueños—.”*⁴². Esto porque la condición de *pasaje falso* de la

⁴⁰ Véase: Derrida, Jacques. Op. Cit. p. 434.

⁴¹ Íbidem. p. 254-255.

⁴² Véase: Benjamin, Walter. Op. Cit. p. 412.

Galería Cristal, el cual fue concebido como un nuevo lugar de tránsito que no entorpeciera los otros espacios de la Biblioteca Nacional, y no interrumpiera las tareas principales de la misma, como también la estructura de ella, con pilares falsos y aéreos, tal como el mismo Palacio de Cristal, que simulan una calle en las alturas y entre los edificios, hacen de la Galería, un lugar onírico, donde no hay relación ni correspondencia entre ella y lo que la rodea, aislándola de la “realidad” que la enmarca, y convirtiéndola en un *boulevard-corredor*, donde no importa lo que ella contiene, sino el espacio mismo y su funcionalidad. De esta forma, toda exposición que en ella se realice pierde significación pues se encuentra rodeada y montada en un espacio que no es real, que sólo es parte del sueño de la rutina modernizadora, y como vuelve afirmar Benjamin, tiene relación con los objetivos museales de la institución, pues “*Los museos forman parte señaladísima de la construcción onírica del colectivo.*”⁴³. Así, sumado al problema rutinario, la exposición “Juan Emar, ¡Armonía! eso es todo” no sería mas que un eslabón dentro de ese repertorio del canon nacional que se busca construir desde los museos, imaginario que fracasa desde su condición onírica y desde el espacio que la contiene que no refleja en nada la exterioridad que Dostoievski tanto valoraba.

⁴³ Íbidem. p. 412.

El tránsito en “Juan Emar, ¡Armonía! eso es todo, o el perderse, el Autóctono, el Advenedizo y el Turista.

La consideración de pasaje falso de la Galería Cristal permite otra apertura para la lectura de este espacio, así como también de la exposición que en ella se encuentra, principalmente desde lo afirmado por Benjamin en torno al *perderse* en la ciudad, lo que constituye un arte y un conocimiento. De esta forma, el autor afirmará que “(...) *Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte.*”⁴⁴. Según esta afirmación entonces, el recorrido que se realiza en el *perderse*, corresponde principalmente a una experiencia de aprendizaje y de construcción del sujeto en el mismo proceso, el cual está determinado por el desarrollo de la ruta, es decir por el camino andado, o errado, y no por el lugar de llegada. Esta situación de errancia en el espacio corresponderá a una especie de recorrido laberíntico de la ciudad, donde las indicaciones, ya sea para salir, entrar o mantenerse en el difícil lugar, estarán condicionadas por el mismo sitio en el que se encuentra, su señalética será la tinta dada al sujeto para la realización de la escritura que se desarrolla en el trazado del andar. Este

⁴⁴ Véase: Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 1990. p. 15.

proceso podemos extenderlo a lo que sucede en la visita a la exposición sobre Juan Emar pues el lugar de emplazamiento de esta última, tal como un pasaje de la ciudad, profiere al sujeto la posibilidad de un extravío en el espacio de la Galería Cristal en su condición de corredor ciudadano ⁴⁵. Es así que la visita de la misma será una errancia dentro de la Biblioteca Nacional, y metonímicamente de la ciudad. Además, el sujeto visitante andará en su lectura y contemplación del autor, donde las láminas que constituyen la exhibición serán los rótulos de las calles que menciona Benjamin, los cuales dan las indicaciones para el recorrido del lugar, y junto con esto, entregarán al sujeto la responsabilidad de trazar una ruta en función de ellos, siendo cada lámina la voz que propicie el aprendizaje en este visitante, pues tienen la característica de ser el elemento de identificación y guía en la pérdida que sucede al sujeto.

Derrida plantea que el *juego* corresponde a un proceso de desplazamiento del signo, mediante el cual se descentra la estructura del mismo, y a través de una cadena de sustituciones, se le vacía. Es decir, el proceso metonímico que cada signo realiza en su cadena significativa. Desde este planteamiento es posible considerar entonces la errancia del sujeto en el pasillo-pasaje como una forma de juego laberíntico, donde lo (des)centrado mediante el desplazamiento del sujeto es él mismo y la totalidad de la exposición. Esto sucede porque en este proceso cada movimiento de contemplación que el sujeto realiza en el lugar frente a las láminas, que en este caso constituyen al signo de la definición derridiana, desplaza a las mismas, pues como afirmábamos anteriormente, ellas como parte de la colección, sólo se explican en su relación con las otras, y su individualidad queda desechada, siendo sólo sinécdoques de la poética total que se construye mediante ellas, por lo tanto cada enfrentamiento del sujeto a ellas las desplaza metonímicamente a la totalidad y a la relación que con ella establecen, se las vacía y se las descentra de su contenido de significación hacia el significante, pues como rótulos del recorrido, y como guías del mismo, se desplazan a ser la tinta de la construcción del mapa de la ruta del visitante de la exposición, ruta que en este caso, tiene como consecuencia la construcción de la imagen de Juan Emar como autor, haciendo entonces la síntesis de la exposición.

En el caso del sujeto, el (des)centramiento del mismo se condiciona por el desplazamiento que este lleva a cabo, pues cada movimiento que el realiza tiene como consecuencia el vaciamiento de él en la escritura del mapa de la colección. Así, cada camino que realiza por el corredor evidencia la ausencia del desplazamiento del significante anterior, y la presencia del nuevo significado que ante él tiene. Este vaciamiento del signo y del sujeto se realiza además desde el proceso de ensayo y error que esta errancia y juego generan en el último, pues a través de dicha acción es que realiza la escritura de la totalidad y de sí mismo.

El proceso de juego en el recorrido del visitante en el laberinto de la exposición tiene un carácter *performativo*, situación que lo condiciona como un *evento* irrepetible e imposible de reproducir, pues cada extravío del sujeto tendrá como resultado la escritura

⁴⁵ La consideración de la Galería Cristal como un pasaje de la ciudad le ha sido otorgada por la misma Biblioteca Nacional, pues afirman que es el lugar que permite la conexión entre la Av. Libertador Bernardo O'Higgins con la calle Moneda (o viceversa), siendo una especie de atajo que permite a los transeúntes demorar menos en realizar el paso de una calle a otra.

de un mapa diferente, mapa que se configurará desde los desplazamientos que cada (des)centramiento del recorrido realice en su unicidad.

El (des)centramiento y el desplazamiento que se realiza por el juego en la exposición, hacen que se produzca también un diferimiento tanto en el texto-exposición como en el sujeto mismo. Esta consideración realizada nuevamente desde Derrida, quien afirma que “*Diferir en este sentido es temporizar, es recurrir, consciente o inconscientemente a la mediación temporal o temporizadora de un rodeo que suspende el cumplimiento o la satisfacción del «deseo» o de la «voluntad», efectuándolo también en un modo que anula o temple el efecto.*”⁴⁶. En consecuencia, el desplazamiento constante que, como mencionábamos, se realiza desde el juego y desde el tránsito por el espacio de la exposición y del sujeto, serían los condicionantes para el rodeo que evita la conclusión del recorrido, pues el desplazamiento en el juego sería constante e imposible de detener, lo que responde al principio de espaciamiento de la diferancia, el que establece en la cadena el diferimiento de la llegada y al signo mismo mediante la dilatación del fin. Asimismo, la temporización de este proceso es el rodeo mismo que se genera en el recorrido, la errancia del sujeto, su error y su ensayo, en consecuencia, en el tránsito del mismo. De esta forma el recorrido del lugar por parte del sujeto, el perderse en la exposición de Juan Emar estaría difiriendo el significado de la misma, como también la construcción y aprendizaje que el sujeto hace en ella.

Es importante plantear que este diferimiento de la exposición también condiciona la situación de aporía en la misma, pues desde la consideración que hacía Benjamin sobre los pasajes, los cuales no tienen un espacio externo, por tanto una entrada o salida, hacen que la visita a la exposición comience a encerrarse en el lugar y a girar sobre sí misma, cierre que se realiza sobre la escritura que en el recorrido de ella se haga, arrastrando en este proceso al sujeto que la visita, convirtiéndolo en un visitante que no puede transitar hacia la exterioridad del lugar, un sujeto intransitivo en su errancia pues no puede trascender la exposición-pasaje, pues en ella no existe un afuera o un adentro, sólo un centro que no permite otra reflexión más que la de sí misma.

Con todo lo anterior, la visita tanto de la Galería Cristal, como el desplazamiento que de la exposición que en ella se haga, junto con la (in)mutabilidad del texto que la compone y el juego que se realiza, hacen que el sujeto que se desplaza por el *boulevard-pasaje* en su intransitividad se vuelva suplementario a “Juan Emar, ¡Armonía! eso es todo”, pues es lo que sobra al discurso en su imposibilidad de penetración, pero es lo que falta para la actualización de su contenido, para la realización de su desplazamiento y tránsito, y finalmente para el proceso de escritura de la misma, como en esta reflexión.

El espacio de emplazamiento de “Juan Emar, ¡Armonía! eso es todo” no sólo se caracteriza por el tránsito de los sujetos a través de ella, sino que también por la transitoriedad de las exposiciones que ahí se encuentran. En relación con esto, es posible considerar a la exhibición en cuestión y la visita a ella, como a cualquiera que se desarrolle en la Galería Cristal de la Biblioteca Nacional, desde las consideraciones de Zygmunt Bauman en torno al *Advenedizo, el Turista y el Autóctono*.

⁴⁶ Véase: Derrida, Jacques. *La différance*. En: La voz y el fenómeno. Madrid, Editorial Pre-texto, 1977. p. 43.

Tal como mencionábamos anteriormente, la exposición se plantea frente al visitante como los rótulos de las calles al *perders* en ellas, señaléticas que contienen las indicaciones y la voz de guía para el recorrido de la ciudad. Pero la condición transitoria de las mismas estaría generando un constante cambio en el espacio de la ciudad, donde cada vez que el sujeto yerra por el espacio, se enfrenta a nuevas indicaciones para su ruta, haciendo de este pasaje un lugar completamente diferente al que antes visitó, pues los elementos que informaban e identificaban la errancia, y además daban las herramientas para llevarla a cabo, han sido modificadas, es un nuevo pasaje en la ciudad, un nuevo lugar siempre. Es en este sentido entonces, que el sujeto asistente a la exposición, siempre estará visitando un lugar nuevo, por lo que será un *Advenedizo*, estará obligado a ser una visita al nuevo espacio cada vez que se enfrente al lugar, imposibilitando una relación de estadía y de conocimiento de las mismas, pues como afirma Bauman, “*El advenedizo recibe la orden de llevar la etiqueta de «recién llegado», de modo que todos los demás puedan confiar en que sus tiendas están talladas en la roca. La estancia del advenedizo debe declararse temporal*”⁴⁷, pero la exposición misma desde su transitoriedad compartirá con su visitante la condición *Advenediza* en el espacio en que se encuentra, pues sólo será una visita a la Galería Cristal, la cual tiene fecha de caducidad determinada, y al término de ella, partirá la itinerancia hacia un nuevo lugar. De esta forma, exposición y visitante se estarían configurando como *Advenedizos*, tanto por separado como en la relación entre sí, pues “*El advenedizo necesita a un advenedizo para no sentirse advenedizo. Y así, los nómadas luchan contra otros nómadas por el derecho a expedirse permisos de residencia unos a otros.*”⁴⁸, estableciéndose una constante lucha entre ambos para la superación de su condición y el consecuente fracaso de dicho intento, condicionado por lo perecible de ambos.

Desde las mismas consideraciones anteriores, es posible plantear a la exposición y al sujeto visitante desde otras categorías de Bauman, que son la de *Turista* y *Autóctono*. Pero en este caso, ya no será sólo el cambio de los rótulos lo que determinará la condición del sujeto, sino también la idea de que “*En el juego de la vida de los hombres y mujeres posmodernos, las reglas del juego no dejan de cambiar mientras se juega.*”⁴⁹, por lo que el constante movimiento, o juego como planteábamos anteriormente, se determinará como un diferimiento, una modificación en las reglas del juego dadas desde el espacio de exposición, modificando y tardando la consecución de un triunfo, una derrota, o simplemente una llegada a la meta. En consecuencia, este cambio sería el rodeo que difiere el resultado de la exposición como asimismo el diferimiento del sujeto que la visita. Con lo anterior se establecería al sujeto como *Turista*, pues constantemente estaría desplazando la llegada del mismo a una finalidad y lo estaría condicionando en su movimiento persistente, tal como lo afirma Bauman, “*La figura del turista constituye el epítome de semejante evitación. En efecto, todo turista que se precie es un maestro supremo en el arte de disolver lo sólido y de desafiar lo que está fijado. Ante todo, lleva a*

⁴⁷ Véase: Bauman, Zygmunt. La posmodernidad y sus descontentos. Madrid, Ediciones Akal, 2001. p. 93.

⁴⁸ *Ibidem*. p. 93.

⁴⁹ *Ibidem*. p. 113.

*cabo la proeza de no pertenecer al lugar que tal vez esté visitando; el suyo es el milagro de estar dentro y fuera de lugar al mismo tiempo. Los turistas guardan las distancias e impiden que las distancias se reduzcan hasta convertirse en proximidad.”*⁵⁰ . Considerando lo antes dicho, la visita y desplazamiento del sujeto en la Galería Cristal, con las sucesivas modificaciones de exposiciones en el lugar, se pierde en la ciudad, recorre una y otra vez un espacio que nunca es el mismo que fue la vez anterior, y por tanto difiere la llegada del mismo a una finalidad, condenándolo al constante desplazamiento y (re)conocimiento de este pasaje, pues “*Lo importante en la vida del turista es estar en movimiento; no llegar*”⁵¹

Pero el *Turista* debe ser recibido por alguien en el espacio que visita. Bauman plantea que son los *Autóctonos* quienes dan la bienvenida al sujeto en cada lugar al que llega. En este sentido, la exposición “Juan Emar, ¡Armonía! eso es todo” sería quien saluda y acoge temporalmente a este recién arribado al lugar. Sin embargo, en cada cambio de exposición se cambia el *Autóctono* que realiza la recepción del *Turista*, pues en cada modificación el lugar es diferente, por tanto la condición *autéctona* de esta exhibición, y de cada una de las presentadas en la Galería, también *turistea*, y como *Turista* se vuelve *Autóctona*, por lo tanto sería una constante contradicción la que se estaría desarrollando en y con las exposiciones, contradicción aporética pues no encuentra salida en tanto no cambia la condición transitoria del sujeto y de las mismas. Además Bauman afirma que la relación que se entabla entre *turista* y *autéctono* es de naturaleza accidental, un encuentro fortuito entre ambos, pues en el viaje del turista no está programada la relación con los originarios del lugar, ella se entabla sólo de las circunstancias que se enmarcan en torno a la visita, y no tiene ningún sentido funcional, pues la presencia del mismo no condiciona su visita, ni la del próximo lugar. Asimismo podemos considerar a la exposición, pues como afirmábamos anteriormente, su disposición en un lugar de tránsito funcional, sólo la establece como un ornamento, que podría afectar el desplazamiento del sujeto por la ciudad, como podría no hacerlo, y pasar desapercibida en el proceso de construcción del mismo en su extravío, pues como todo sujeto *autéctono*, no es más que un impulso y no tiene ninguna influencia en un posible futuro.

La distancia entre *turista* y *autéctono* se explica también desde la consideración del *camping* del espacio de emplazamiento de la exhibición, pues esta detención en su transitoriedad es completamente inestable, pues, como afirma Bauman, sólo esta condicionada por el nuevo impulso del *turista* que configurará cada detención como un “*hasta-nuevo-aviso*”, carácter aplicable también a todo sujeto que por ahí transite.

Otro elemento del *Turista* aplicable a la exposición tiene que ver con la significación de la misma, pues ésta sólo puede determinarse desde la presencia, y como definíamos en capítulos anteriores, mediante la relación que los fragmentos realicen entre sí, aislándola sincrónicamente de todo posible futuro y encerrándola en la eventualidad presente. En consecuencia, y tal como afirma Bauman, “*no hay ninguna imagen*

⁵⁰ Íbidem. p. 114.

⁵¹ Íbidem. p. 115.

*disponible del estado futuro que dote la experiencia presente de sentido; cada presente sucesivo, al igual que las obras de arte contemporáneo, debe explicarse a sí mismo en sus propios términos y proporcionar su propia clave para leer su sentido.”*⁵², situación extensible también al visitante del espacio, pues sólo se establece como *turista* en tanto visitante de la exposición y de la Galería-pasillo, lo que hace que se condicione como tal sólo en su relación con el espacio y con lo presentado en ella, siendo cada uno de estos elementos necesarios y condicionantes para la actualización del contenido de la exposición y del carácter del sujeto visitante. Esta situación se enlaza con la característica de acontecimiento que rodea toda acción del *turista*, el cual no establece relaciones con nada a su alrededor, cerrándose en sí mismo, y encriptando por tanto toda posibilidad de extensión del evento a otros espacios que no sean el momento y el lugar de la realización. En consecuencia, la visita a la exposición y el sujeto que la visita están determinados desde una *performance* que se plantea como única e irrepetible, por tanto cargada de un *aura*, desde lo afirmado por Benjamin, la cual determina que cada enfrentamiento que se realiza en el espacio-exposición sea imposible de transmitir y reproducir.

La condición de *performance* de la visita a la Galería Cristal, y a “Juan Emar, ¡Armonía! eso es todo” la podemos considerar desde lo afirmado por Steven Connor respecto a este tipo de realización del arte posmoderno, quien afirma que en ella se “(...) *insiste en su naturaleza ocasional, estacionaria, subrayando el sentido del aquí y ahora. En su «devenir» temporal, el performance posmoderno más que representarse, se presenta*”⁵³. Así, el evento de la visita del turista, que sólo se realiza en un momento y un lugar particulares, responde al sentido de *aquí y ahora* que señala Connor, y determina la condición del sujeto como turista, en tanto dicha visita tiene lugar en un momento específico y único, un evento particular que sólo se realiza una vez, y que no es posible de recrear o registrar, por lo que cada vez que el sujeto se enfrenta a este espacio, lo hace de una forma diferente pues el *aquí* y el *ahora* han cambiado, configurándose entonces una *performance* distinta, ya que cada evento tiene su propia particularidad que lo distingue de los otros. Junto con lo anterior, la condición de presentación de la exposición, desde lo planteado por Connor, tiene relación con la presencia de los objetos en el lugar, ellos están ahí suspendidos en la colección, no tienen un afán representativo, sino que presentan, como mencionábamos anteriormente, la obra de Emar, presentan la versatilidad de su creación y no la representan, pues no tienen el afán de ejemplo o de símbolos de la obra del autor, sino que es a través de la mera presencia de estos objetos que se configura la imagen de él. Esta situación es lo que Connor plantea como el privilegio de la *performance*, pues sólo a través de la presencia misma es que se lleva a cabo la exposición, no a través de intermediarios representativos.

En consecuencia, tanto la visita del sujeto, como los objetos mismos que constituyen el lugar, y finalmente, la transitoriedad de ambos, es lo que configura al espacio como

⁵² Ibidem. p. 115.

⁵³ Véase : Connor, Steven. Cultura Posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Madrid, Ediciones Akal, 1996. p. 104.

una *performance*, la cual sólo se realiza una vez, pues la repetición del recorrido configurará un nuevo evento performativo. La unicidad de cada evento, como un presente único e irrepetible, es lo que le proporciona la condición *aurática* a cada visita, “*el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra*”⁵⁴ .

⁵⁴ Véase: Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: Discursos Interrumpidos I, Buenos Aires, Editorial Taurus, 1989. p. 98.

La superficie de inscripción y el cánon. La (re)velación y selección de Emar para la colección museal de autores nacionales.

La condición de *performance* de la visita y de la exposición misma, que se establecen como experiencias transitorias y cargadas de aura, tiene relación con la superficie de inscripción en la que se intenta fijar, pues como afirma Déotte, “*El acontecimiento no puede ser determinado más que si es inscrito. El encadenamiento sobre él, y la experiencia que se tiene, son indisociables de la superficie sobre la que se inscribe. Es esta superficie que lo determina, ofreciéndole la reproducción.*”⁵⁵. En este caso será la imposibilidad de fijación y reproducción lo que determinará que el material de inscripción de la exposición sea el *crystal*, el cual tanto alegórica como prácticamente está presente en la materialidad de la Galería⁵⁶. Esta superficie de inscripción, como afirmábamos anteriormente, condiciona a la exposición y la caracteriza por la transitoriedad, pues en ella todo es perecible, nada permanece por mucho tiempo, pues es “*Un soporte que no*

⁵⁵ Véase: Déotte, Jean-Louis. Op. Cit. p. 183.

⁵⁶ Véase Anexo N° 1. p. 46-54-55.

*retiene nada, indiferente a todo, que olvida todo, elegido por una época en que, no existiendo más la presunción de inocencia la tarea sería (hacerse) olvidar, no dejar huellas tras de sí. No es un porta-impresión”*⁵⁷. En consecuencia, el lugar de emplazamiento de la exposición y el material del mismo, condicionan a ésta y le imposibilitan su inscripción y su perdurabilidad, pues su transitoriedad temporal en la Galería misma como en la superficie de inscripción que es el *crystal*, solamente le permiten la eventualidad y el acontecimiento, una visita condenada a terminar y a no quedar registrada más que de manera estacionaria en el lugar y en el visitante, que no puede tampoco realizar la inscripción y fijación de sí mismo en la frialdad e impenetrabilidad del material, siendo ambos simples *cenizas* dentro de la superficie, las cuales se borrarán con la próxima visita o exposición que arribe al lugar, pues los únicos elementos que esta fría superficie permite sobre sí, cenizas que logran al menos rozarla, sin conseguir por supuesto ningún efecto.

A pesar de la imposibilidad de inscripción que plantea el *crystal* y la Galería al visitante y a la exposición, sí permiten la configuración de un frío refugio temporal, el cual sólo se establece tras del vidrio y no en él, desplegándolo como una pantalla que proyecta lo contenido y que, mediante dicha proyección realiza el intento, fallido, de inscripción. Esta pantalla continúa la labor de la transitoriedad, pues es, “*simplemente amnésica, lo que debe renovar completamente la reflexión sobre la memoria y el olvido. Y sobre esta primera vez que es la pantalla.*”⁵⁸, esta primera vez que plantea el autor se relaciona con el carácter aurático que mencionábamos anteriormente, el cual se despliega en cada visita y en cada contemplación, pues luego del borramiento que se realiza a cada momento en la pantalla, la nueva aparición performa y se establece como un todo diferente al anterior. Con esto, este espacio no registra, sino que olvida constantemente, pues en el *crystal*, “*La superficie de inscripción se divide, se disocia, en memoria y en exposición*”⁵⁹. Esta ausencia de inscripción condiciona al evento de *virtualidad*, pues “*Lo que ha advenido no tiene más que una existencia virtual*”⁶⁰. Esto sucede porque, como afirmábamos anteriormente, no estamos ante un presente, sino que ante una constante modificación del mismo, por lo que la exposición ante la que se enfrenta el sujeto sólo tiene una existencia presencial aparente, y por lo tanto cargado de una virtualidad constante.

Pero aunque se plantea una diferencia en cada uno de los enfrentamientos al cristal, la pantalla no deforma lo exhibido a través de ella, la expone tal y como es, estableciéndose como un simple intermediario entre exposición y sujeto, sin mediar ningún tipo de mensaje entre sí, convirtiéndose así en el canal de la comunicación y de la lectura que se realiza. De esta forma, lo que hará el material que contiene la exposición y que la intenta inscribir es (re)velar el contenido de la misma y el mensaje que se busca

⁵⁷ Véase : Déotte, Jean-Louis. p. 172.

⁵⁸ *Ibidem.* p. 173.

⁵⁹ *Ibidem.* p. 173.

⁶⁰ *Ibidem.* p. 169.

configurar a partir de ella. Este proceso de (re)velación exhibe el contenido de la exposición que se encuentra oculto tras el cristal traslúcido, lo presenta tal y como es para luego volver a velarlo. Este doble juego de (re)velar el contenido será el punto esencial de comprensión de los objetivos de la exposición, pues exhibirá los objetivos principales que persigue la institución que realiza “Juan Emar *¡Armonía! eso es todo!*”, que es el de presentar una imagen particular del autor, la de artista canonizado.

La (re)velación de la exposición se establece, como mencionábamos, a partir del material mismo que la contiene, pues es un soporte traslúcido el cual expone, sobrepone y finalmente oculta tras de sí el texto que es dicha exposición. De esta forma, el vidrio en primer lugar *vela* lo que en él se encuentra, ocultando el contenido presentado, haciéndolo inaccesible al sujeto que se le enfrenta ya que no permite su inscripción, destinando al texto al que se enfrenta a quedar remitido tras el material que lo está exponiendo, imposibilitando su trascendencia al mismo. Así, la presentación que se realiza tras el cristal queda condenada al lugar en que se encuentra, condenada a estar velada por el vidrio que la exhibe, pues es sólo desde ese lugar que puede ser exposición, y sólo como texto suspendido tras el cristal puede realizar su funcionalidad, por lo que su mera existencia y esencia de exhibición están determinadas y condicionadas como un texto velado.

La (re)velación de la exposición tras el cristal se lleva a cabo, pues, como afirma Déotte, “*El vidrio es, en general, el enemigo del secreto*”⁶¹. Así, el material traslúcido expone y sobre expone el contenido del texto que tiene tras de sí, no permite ningún tipo de intervención ni de artificio pues muestra todo tal y como es, exhibe los más mínimos detalles del texto y expone la totalidad del mensaje que se busca comunicar, como también los objetivos que se establecen en la realización de la exposición. Además de esto, el cristal se encarga de (re)velar, es decir volver a velar el contenido, pues lo retiene y lo cubre, lo establece en el lugar de la Galería y le confiere la obligación de estar ahí para los visitantes. El cristal es quien mantiene y borra a las exposiciones, es el encargado de eliminarlas constantemente, pero también de hacerlas aparecer, pues “*la estética del Museo es una estética de la desaparición. De la borradura. Justamente: porque hace aparecer.*”⁶².

Ahora, es necesario especificar qué es lo expuesto, velado y (re)velado en el cristal y tras de él. Anteriormente nos referimos a los objetivos desplegados en la exposición de parte de los organizadores de la misma, los cuales tenían relación con la construcción de una poética totalitaria y totalizante en torno de la figura de Juan Emar, para la configuración del autor como una figura del canon nacional. Este objetivo se enmarca en las políticas del Archivo del Escritor referentes a los autores chilenos y el rol que cumplen dentro de la institución literaria nacional.

Pero ¿qué necesidad existe de tomar a Juan Emar y desplazarlo hacia esa ara de escritores chilenos? Para poder intentar dar respuesta a esta pregunta, es necesario revisar en primer lugar qué es el canon literario y las funciones que cumple. Enric Sullá

⁶¹ Íbidem. p. 173.

⁶² Íbidem. p. 36.

afirma que este es “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas [...] no todas las obras son lo bastante buenas para ser recordadas”⁶³ este repertorio necesariamente involucra a los autores de dichas obras seleccionadas, o mejor dicho coleccionadas por las instituciones que elaboran dicho elenco. Esta colección, que representa necesariamente una selección, un juicio sobre la escritura, el autor y su obra, como afirma Sullá establece criterios y parámetros que deben ser considerados por los *jueces* para la consideración o eliminación de una obra o artista en particular, junto con lo que se plantea también un anti-canon, obras no dignas que no poseen las suficientes características para pertenecer al círculo de los elegidos, generándose así una línea divisoria entre lo bueno y lo malo, lo recomendable y lo deplorable, finalmente entre lo correcto e incorrecto, pues “en toda operación canónica, los autores incluidos son una minoría ante la mayoría de excluidos”⁶⁴. La realización de esta selección, sirve, según lo planteado por Sullá, como un “espejo cultural e ideológico de la identidad nacional, fundada en primer lugar en la lengua”⁶⁵. Este espejo cultural, que en Chile tiene relación con la designación de *país de poetas*, se plantea también como una forma de culturización de las masas desde la literatura, pues es por medio de los grandes escritores chilenos que conocemos a nuestro país, y además, como afirmaba Berman respecto a la aventura, no enfrentamos a la modernización, ya sea por las influencias extranjeras que tiene cada autor, por los nuevos mundos que plantean en su escritura, o simplemente por el conocimiento de la *cultura*.

La lista que resulta de los procesos de selección ha sido realizada, afirma Sullá “no tanto [por] individuos aislados, cuanto las instituciones públicas y las minorías dirigentes, culturales y políticas. Por ello se puede postular una estrecha conexión entre canon y poder, por lo que aquél es inevitable que pueda ser tildado de (ideológicamente) conservador”⁶⁶. En este caso, la selección proviene directamente de un organismo gubernamental, la Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos, por medio de una de sus entidades más relacionadas a la literatura que es el Archivo del Escritor. Este espacio, como mencionábamos anteriormente, tiene como tarea el rescate y difusión de los autores nacionales que no han sido considerados por el canon, todos aquellos que hasta ahora no han sido lo suficientemente reconocidos por las instituciones, lugar canónico que les corresponde por la tarea literaria que han desarrollado. Así, continuamente esta entidad realiza exposiciones, publicaciones y ciclos en torno a diferentes escritores, tanto poetas como narradores, los cuales son presentados desde distintas aristas, en este caso dibujos, pero también desde reescrituras, desde traducciones, intervenciones, entre otras. Todas estas iniciativas de la entidad serán la forma en que se realiza el proceso de selección de los autores, mediante la realización de actividades en torno a un autor en

⁶³ Véase: Bloom, Harold et. al. El cánón literario. Compilación y bibliografía de Enric Sullá. Madrid, Arco/Libros Editores, 1998. p. 11.

⁶⁴ *Ibidem*. p. 13.

⁶⁵ *Ibidem*. p. 11.

⁶⁶ *Ibidem*. p. 11.

particular el Archivo del Escritor establece su criterio respecto a la obra del mismo, y produce la configuración de una lista específica de autores. Es importante mencionar que además de las exposiciones transitorias, el Archivo en sus oficinas cuenta con una vitrina, con una exhibición permanente de objetos, entre los que se encuentran escritos originales de Pablo Neruda y Gabriela Mistral, además de elementos personales de los mismos, como el cheque y la medalla recibidas por la escritora al ganar el Premio Nobel de Literatura.

Es importante mencionar también que “Los libros canónicos gozan de privilegios que los distinguen de los excluidos: la canonicidad los encierra en su tiempo y fija su letra (la sacraliza) [...] esta condición los libera a su vez de la época y permite que hablen a lectores e intérpretes de otros tiempos”⁶⁷. Así, mediante la canonización, los autores consiguen la eternidad, la cual les permite la trascendencia, como imágenes y ejemplos de culto de la cultura que representan y reflejan.

De esta forma, el objetivo, que hemos mencionado anteriormente, del Archivo del Escritor con la exposición sobre Juan Emar es de instalar a este autor dentro de la lista del canon nacional, la cual, como toda colección contiene escritores de diversas épocas, tipos de escritura, temáticas y características, que están unidos por el criterio de valoración de su creación, otorgándoles la trascendencia que *merecen*. A través de este proceso de colección de autores, la institución establece una *antología de escritores*, la cual, como afirma Sullá, “*escoge lo más representativo*”⁶⁸. Llama la atención que en el caso de Emar la obra seleccionada en la exposición para realizar su proceso de canonización no tiene relación con los textos considerados como centrales, al menos por la crítica, sino que se establece desde elementos periféricos y desconocidos, como son sus dibujos y croquis. Esta situación determinará y condicionará el desplazamiento del autor hacia el canon nacional, y finalmente, su ingreso al Museo.

En este proceso de ingreso, Juan Emar es (se)leccionado por los jueces de esta (co)lección, que en este caso corresponde a los curadores de la exposición (quienes también son, finalmente, los curadores de la institución y por tanto de la lista de autores que corresponde al canon del Archivo del Escritor), *rescatado* desde su creación plástica, y, finalmente integrado al repertorio de artistas chilenos merecedores del lugar de autores canónicos. La canonización del autor tiene como funcionalidad, como afirmaba Sullá, hacerlo perenne, donde no exista tiempo ni época que condicione la valoración de su obra, pues con este proceso, su escritura y su creación se vuelve eterna, pero en este caso no serán sus textos los que permanezcan en la memoria colectiva, sino que su creación plástica.

Así, la obra de Emar es desplazada para que este autor se configure como un ejemplo de creación, para que pertenezca a la minoría de autores que corresponden al canon, minoría de la que hasta ahora no ha sido parte pues se ha mantenido en un espacio más marginal, siendo esta última situación justamente la que el Archivo busca revertir para que Juan Emar trascienda los textos y se supere su desconocimiento, pues

⁶⁷ Íbidem. p. 19.

⁶⁸ Íbidem. p. 12.

él es un ejemplo de autor nacional, y por tanto, un ejemplo de Chile, lo que lo convierte en una *figura* de las letras nacionales, pues en la selección de autores es realizada, según Déotte “*Se impone la idea de patrimonio común, de un culto cuasi romano de los ancestros, de un pasado heroico de glorias comunes.*”⁶⁹

Esta situación sufrida por Emar es la que experimentan todos los escritores que son tomados por la institución del Archivo y expuestos, criticados o editados, bajo el alero de la misma. De esta forma, la configuración de la lista canónica, y el consecuente ingreso de Juan Emar a ella, tiene relación con las políticas de recuperación que establece la DIBAM como proyecto Bicentenario, el cual busca rescatar el patrimonio cultural nacional con el objetivo de profundizar la culturización y apropiación por parte de los ciudadanos de dichos patrimonios⁷⁰ para establecer el culto antes mencionado. Este culto tiene relación por lo afirmado por Juan Emar en torno al arte, el cual “*para el público, debe ser un cómplice de sus deseos y sobre todo asegurarle que puede seguir tranquilo en la existencia, pues como él es, así todo es y nada va a cambiar y nada hay más cierto ni más profundo*”⁷¹, en este caso, que la identidad nacional.

Este proceso de canonización al que es sometido Juan Emar, mediante el cual se le configura como una imagen de la literatura chilena, y por tanto, perteneciente al repertorio de escritores que lo conforman, responde a los procedimientos de la *colección* que describíamos al comienzo del informe. En este caso, el desplazamiento que sufren los objetos corresponde a la conversión de los sujetos-escritores en imágenes, íconos si se quiere, de autoridad y de identidad desde la creación. Mediante este proceso de desplazamiento de los autores, el Archivo del Escritor en su condición de curador, establece un *Museo de escritores chilenos*, museo que está constituido sólo por una colección que es la lista de obras y de autores seleccionados, pues se establece “*la cultura como colección de colecciones.*”⁷²

El museo, según Déotte, es un espacio fundacional de las naciones, pues “*es la condición de la buena sociedad: inventando el arte, escribiendo su historia, hace olvidar la diferencia de los tiempos*”⁷³. La diferencia que elimina el museo no sólo tiene relación con términos temporales, sino que responde más bien a una homogenización, la cual establece una identidad común a partir de las obras suspendidas en su interior, es el lugar en el cual todos pueden encontrar el origen de su cultura. En el caso del museo levantado por el Archivo del Escritor, el origen que plantea es la literatura, la cual unifica a toda la nación bajo los autores seleccionados y establece un criterio común para lo que llamábamos *país de poetas*. Este criterio canónico plantea también una división, ya que genera un afuera y un dentro, diferenciación que limita el ingreso de los autores,

⁶⁹ Véase :Déotte, Jean-Louis. Op. Cit. p. 36.

⁷⁰ Véase Anexo N°2.

⁷¹ Emar, Jean. Op. Cit. p. 49.

⁷² Véase :Déotte, Jean-Louis. Op. Cit. p 137.

⁷³ Íbidem. p. 98.

excluyendo más que incluyendo a la mayoría, pues no todos tienen las características necesarias para convertirse en imágenes ejemplares, pero ante esto no se genera un conflicto, pues como afirma nuevamente Déotte, *“El museo (la puesta en serie de las obras, bajo la forma de colecciones, como tesoro del templo, como conjunto de paredes de iglesia pintadas al fresco, como colección principesca de retratos, - la galería de autorretratos coleccionados por los Medecis, relacionando los Oficios con el palacio Pitti - , etc.) es lo que hace una comunidad que no cumple consigo (comunidad dividida o simplemente una ausencia de comunidad política en el sentido propio) pueda resolver de otro modo el problema de la “fundación estética”.*”⁷⁴ . Esta fundación estética establece el patrimonio cultural de la nación, el cual, en este caso, se realiza desde la institución literaria. Este patrimonio es un objeto de (con)memoración de la nación y de la identidad, un proceso de olvido y memoria en el trayecto a la construcción de éstas, pues la memoria de este lugar es *“una, concerniente a una necesaria política patrimonial, política del museo, del museo de la historia, sin la que no existiría la nación en el sentido de Renan; política del pasado solo en cuanto yacen en ella acontecimientos excepcionales”*⁷⁵ . Así, debe recordarse lo memorable y olvidar todo aquello que no se enmarque dentro de este contexto de excepcionalidad histórica, en este caso, se debe rescatar los autores que sean capaces de representar dicho pasado y eliminar de la lista, siquiera mencionarlos, a aquellos que no han tenido la habilidad de ser un reflejo de época, creación o simplemente de identidad nacional, pues como afirma Emar, *“Hay en artes plásticas dos grupos de hombres bien definidos: los partidarios de la Escuela permanente, especie de templo donde se guardan verdades inamovibles, y los contrarios a la Escuela, a la verdad absoluta, a la clave que dé el poder de hacer obras maestras”*⁷⁶ . Este templo de verdades absolutas es el canon, el lugar que el autor critica y que corresponde al espacio al que quiere ser desplazado por la institución organizadora de su exposición.

Es así entonces que el *museo de los escritores nacionales* se levanta como un lugar de fundación de la nación y de la identidad que se establece en torno a ella, pero dicha fundación no tiene lugar desde la heroicidad bélica, sino que literaria, en la conversión de los autores en figuras, íconos, en bienes culturales, *“pues el universo de nuestro bienes culturales: todos aquellos que hasta aquí han alcanzado la victoria participan en este cortejo triunfal en que los amos de hoy marchan sobre los cuerpos de los vencidos de hoy.”*⁷⁷

La necesidad del establecimiento de la literatura como un patrimonio nacional tiene relación con el carácter político y público del museo, pues *“Los museos pertenecen siempre al espacio público”*⁷⁸ , y dentro de su condición pública comienzan a participar de la cultura de masas, pues como afirma Déotte, son un sub-producto de ella. Esta

⁷⁴ Íbidem. p. 110.

⁷⁵ Íbidem. p. 26.

⁷⁶ Véase :Emar, Jean. Op. Cit. p. 49.

⁷⁷ Véase :Deotté, Jean-Louis. Op. Cit. p. 137.

mediatización del museo se plantea porque el poder, como afirmaba Sullá, requiere de la configuración de un ideario, el que en este caso proviene de la cultura, y abarca a la literatura. De esta forma, se está cargando a Juan Emar de los objetivos políticos gubernamentales en torno a la cultura, los cuales se generan en función de la celebración del Bicentenario de la Independencia, pues como plantea la declaración de la DIBAM, “*El estudio del PNUD, Nosotros los chilenos, un desafío cultural* (2002), señala: “*es a través de las dinámicas del campo cultural que las personas obtienen y procesan los materiales culturales básicos con los cuales se moldea el imaginario colectivo [...].ya que una efectiva democratización de la sociedad requiere la ampliación del acceso a las más diversas expresiones culturales, pero también, y como condición de la diversidad y el pluralismo, requiere garantizar a todos la capacidad de apropiación de la herencia cultural, y la posibilidad de participar en los procesos de selección y definición de lo que se considera socialmente “memorable” o patrimonial.* ”.⁷⁹ De esta forma, el ingreso al museo al que se empuja a Emar tiene como finalidad la profundización de los bienes patrimoniales nacionales, en pos de mejoras políticas puras, las cuales han sido relacionadas con el espacio cultural, y por tanto, deben generarse desde allí (entre otros espacios, obviamente). Ante esto, el rol de “Juan Emar ¡Armonía! eso es todo” en el marco general es de apoyar los procesos de “*valoración, apropiación y recreación del patrimonio cultural; aportar al rescate de la memoria colectiva en ámbitos significativos para la sociedad; y contribuir a un acceso mas equitativo a los bienes culturales.*”⁸⁰ , o como plantea el propio autor, conferir al arte la tarea de identificar a los sujetos, pues “*Cada cual va en busca de un halago, va a recibir un piropo, va a ver su propia imagen reflejada en óleo, notas o palabras. Sus ideas acostumbres, sus emociones pasadas, sus preocupaciones constantes quiere contemplarlas fuera de sí y de este modo confirmarse*”⁸¹

⁷⁸ Ibidem. p. 182.

⁷⁹ www.dibam.cl

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Véase: Emar, Jean. Op. Cit. p. 49.

Conclusiones. La canonización cenicienta de Juan Emar.

El proceso de canonización de Juan Emar, desarrollado para establecerlo como un autor nacional y así desplazarlo al Museo que se construye en torno a estas figuras, plantea una imposibilidad crucial. Esta se genera pues, como mencionábamos anteriormente, la superficie en la que se busca realizar e inscribir este proceso es el *crystal*, el cual no retiene ni recuerda nada, es un espacio transitorio de inscripción que sólo puede ser rozado por los objetos que buscan ingresar a él, objetos que deben tener una característica esencial para poder realizar este mínimo proceso, ser *ceniza*. Según lo planteado por Déotte, ésta *“es una huella que se borra al depositarse. Huella donde queda evidente el movimiento de borradura de la existencia: huella más que huella. O bien menos que huella. Tanto la huella es el modo de ser (el ser mismo) de lo que está borrado y que, en sí no tenía más que la existencia, la de un dato (la “realidad”, lo “vivido”), tanto la ceniza, este acontecimiento que era la existencia, se consumió antes mismo de hacer huella, puro meritorio, acabándose sobre esta superficie de inscripción natural que es la atmósfera donde es revelada y aparece, para cual entonces, la inscripción exponente sin memoria es, a la vez, revelación y destrucción.”*⁸². Así, es un material que no logra trascender a desaparecer y que simplemente establece una marca mínima de registro de su existencia, un material que no se inscribe y por tanto no se registra ni reproduce, sólo se consume en su intento. El acenizamiento por tanto es el

⁸² Véase: Déotte, Jean-Louis. Op. Cit. p. 172.

proceso en que la exposición se vuelve sólo una huella, donde trasciende su materialidad y comienza su propio borramiento, el cual estaba destinado desde su comienzo, pues siempre fue ceniza que se borra y consume en una huella sobre el cristal.

La condición de borramiento y simple huella de lo que se intentó inscribir es lo que caracteriza a la exposición y a la imagen del autor que se busca construir. Este acenizamiento de los mismos conduce a que no sea más que una *huella cenicienta y desecha(da)* de Juan Emar la que ingrese al museo de escritores, y no el ideario que en torno a él que se intenta configurar. Dicho acenizamiento se despliega, en primer lugar, desde la condición de desechos de la obra del autor que es presentada en la exposición. Esto porque en ella el sujeto era enfrentado a elementos periféricos de la creación de Emar, dibujos, croquis y escritos íntimos, los cuales además de pertenecer por largos años bajo a una colección privada, están en la exposición con la finalidad de exhibir un aspecto poco conocido del autor, el cual busca ser rescatado para ensalzar la diversidad creativa del autor. Con esto, el Archivo del Escritor está haciendo un *gesto canonizador*, pero no el proceso completo ya que no es la obra misma del autor la que está siendo rescatada o valorada, no son los textos considerados como centrales los responsables de que Emar ingrese a las listas canónicas, sino que es una alternativa, una valoración indirecta de su escritura, la cual sólo puede ser exhibida en la materialidad del libro y no mostrada en el proceso de culturización e identidad que se está construyendo. Así, es una canonización indirecta la que se realiza con Emar, la cual dejará de ser válida cuando los dibujos pierdan la novedad, con lo cual el ingreso al canon sólo se realiza de forma temporal, pues no es su escritura la que lo potencia como una imagen del repertorio nacional, sino que es una característica personal, es decir su versatilidad artística la que está siendo valorada, no la obra misma.

Además de lo anterior, esta condición temporal de la pertenencia al canon también tiene relación con la transitoriedad de la exposición, la cual como mencionamos, tiene una fecha de término e inicio determinadas, periodo en el que el texto que contiene realiza los efectos que antes describimos, pero una vez cambiada la exposición será el siguiente autor el que sea el responsable de guiar a los sujetos por la modernización que se genera en el paseo por la Galería Cristal, siendo así la exposición, en su brevedad, sólo una señalética temporal del lugar en el que se realiza la aventura culturizadora y modernizadora, y no un bastión al cual los sujetos puedan ceñirse para realizar dichas aventuras.

Dichas transitoriedades, tienen también su fundamento en la *ceniza*, material que las condiciona como tales, pues al acontecimiento que busca resguardarse en el *cristal*, un evento irreproducible, no le queda más que volverse ceniciento para poder lograr un mínimo de efecto sobre su superficie de inscripción, ya que si busca trascender a dicha superficie, ésta ni siquiera podrá contenerla. Así, en el desplazamiento constante de la exposición y de los sujetos que a ella ingresan se establece un proceso de borramiento de lo exhibido, lo que va perdiendo su significación a medida que se acerca su fin, pues poco a poco se va convirtiendo en una huella de la exhibición inaugurada, pues más que tener una fecha de inicio y desde ahí determinar un comienzo, en este lugar lo que importa es la fecha de término, la cual condiciona el momento de borramiento completo del texto.

Déotte afirma en torno a los objetos de las exposiciones que “*Reducidos al estado de cadáveres, de ruinas, desde ahora se parecen.*”⁸³. En este caso, la poética que se construye en torno a Emar sólo *parece* construir una totalidad cerrada que de cuenta de toda la obra del autor, los objetos que configuran el mensaje sólo están suspendidos en el lugar del museo, por lo que no pueden dar cuenta de forma completa y real de la poética que se está buscando que reflejen, sino que construyen una huella de lo que podría haber sido dicha construcción, pues como el arte mismo, esta categoría de elementos pertenecientes a la colección “*está ligada a esta posibilidad de aparecer de los objetos; es decir, de abandonarse a la pura y simple similitud detrás de la cual, no hay nada más que el ser. No aparece más que aquello que se ha entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido, imaginario.*”⁸⁴, por lo que la construcción que se establece no es la imagen de Juan Emar, sino que es una imagen de la imagen que se está buscando construir, juego doble en el cual se profundiza el borramiento del autor.

Es a través de todo este proceso de borramiento y de imposibilidad de inscripción de la exposición y de Juan Emar por medio de ella, y finalmente todo el intento levantado desde la institución del Archivo del Escritor, que se construye finalmente una *ruina* de Juan Emar, una imagen que en esta condición sólo es una *ceniza desecha(da)* del autor, la que no permite que este escritor pueda ser ingresado al canon nacional, pues los mecanismos y la colección que intentaron desplazar a Emar y a su creación al espacio del museo fueron los mismos que finalmente imposibilitaron dicho proceso, pues como una manifestación artística, “*El arte imita a la ruina, siempre en progreso*”⁸⁵, ruina que en este caso es el museo mismo.

⁸³ Íbidem. p. 35.

⁸⁴ Íbidem. p. 38.

⁸⁵ Íbidem. p. 75.

Bibliografía

- Barthes, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona, Ediciones Paidós, 1994
- Barthes, Roland. Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.
- Bauman, Zygmunt. La posmodernidad y sus descontentos. Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: Discursos Interrumpidos I, Buenos Aires, Editorial Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. Infancia en Berlín hacia 1900. Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 1990.
- Benjamín, Walter. Libro de los pasajes. Madrid, Ediciones Akal, 2005
- Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Madrid, Siglo XXI Editores, 1997.
- Bloom, Harold et. al. El canon literario. Compilación y bibliografía de Enric Sullá. Madrid, Arco/Libros Editores, 1998.
- Connor, Steven. Cultura Posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad. Madrid, Ediciones Akal, 1996
- Déotte, Jean-Louis. Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1998.

Derrida, Jacques. *La différance*. En: La voz y el fenómeno. Madrid, Editorial Pre-texto, 1977

Derrida, Jacques. La diseminación. Madrid, Editorial Fundamentos, 1997.

Emar, Jean. Notas de Arte. (Jean Emar en La Nación: 1923-1927)/Estudio y recopilación de Patricio Lizama . Santiago, Ril Editores/Centro de Investigaciones Barros Arana, 2003.

www.dibam.cl

Anexo N° 1

El ingreso al museo mediante la canonización cenicienta de Juan Emar en la exposición “Juan Emar ¡Armonía! eso es todo”







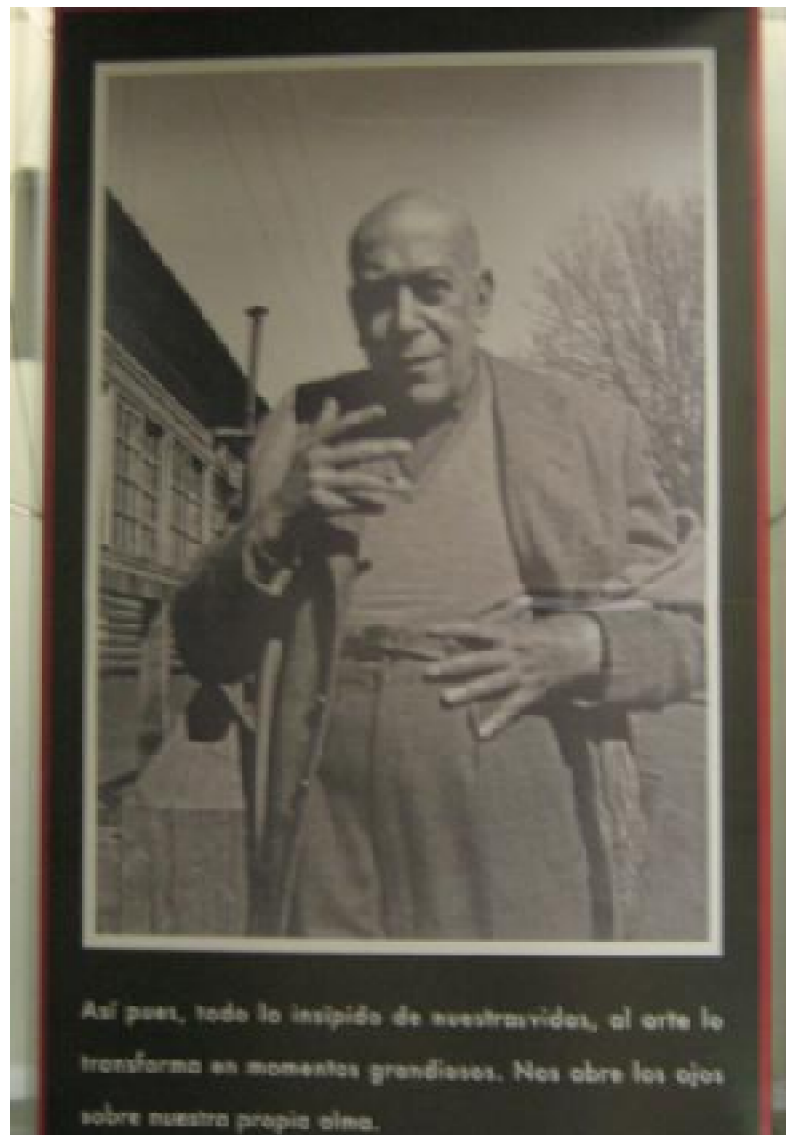














El ingreso al museo mediante la canonización cenicienta de Juan Emar en la exposición “Juan Emar ¡Armonía! eso es todo”









Anexo N°2

Políticas Dirección Nacional de Bibliotecas, Archivos y Museos en torno al Bicentenario

En ⁸⁶ el año 2010, Chile conmemorará el Bicentenario de su nacimiento como nación independiente. Aunque su historia y orígenes se remontan a un tiempo mucho más remoto, ésta será una ocasión privilegiada para visitar el pasado y descubrir, a través de la mirada siempre cambiante del presente, aquellas huellas que adquieren nuevos sentidos y una renovada vigencia.

Asimismo, será una oportunidad excepcional para promover un proceso amplio y participativo de los ciudadanos en la identificación, puesta en valor y resignificación de aquellos bienes y manifestaciones que forman parte de nuestro patrimonio cultural y que han marcado la historia de los últimos cien años.

El estudio del PNUD, *Nosotros los chilenos, un desafío cultural* (2002), señala: "es a través de las dinámicas del campo cultural que las personas obtienen y procesan los materiales culturales básicos con los cuales se moldea el imaginario colectivo". Este documento hizo visible un problema de larga data pero que, en los últimos años se ha manifestado de manera ampliada: la débil imagen de sociedad, pertenencia e identidad existente en nuestro país; así como también la escasa valoración de la vida en sociedad, y la fragilidad del tejido social.

La constatación de esta realidad puso de relieve la importancia de las políticas

⁸⁶ Extraído de www.dibam.cl

culturales y por ende, de las políticas relacionadas con el patrimonio, ya que una efectiva democratización de la sociedad requiere la ampliación del acceso a las más diversas expresiones culturales, pero también, y como condición de la diversidad y el pluralismo, requiere garantizar a todos la capacidad de apropiación de la herencia cultural, y la posibilidad de participar en los procesos de selección y definición de lo que se considera socialmente “memorable” o patrimonial.

Particular importancia tiene entonces la reflexión acerca de las políticas institucionales, explícitas o tácitas, que al tiempo que consagran y oficializan el carácter “patrimonial” de determinados bienes o expresiones culturales, relegan también a otros, conformando zonas de exclusión. Es por ello que la participación de las comunidades en estos procesos, a fin de hacerlos más inclusivos, adquiere tanta significación.

En este marco, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, se ha propuesto promover el rol de los ciudadanos y las comunidades en los procesos de valoración, apropiación y recreación del patrimonio cultural; aportar al rescate de la memoria colectiva en ámbitos significativos para la sociedad; y contribuir a un acceso más equitativo a los bienes culturales.

Para alcanzar estos objetivos, la Dibam viene desarrollando una serie de iniciativas y programas en las áreas de bibliotecas, archivos y museos orientadas a la renovación de la infraestructura y la museografía, la digitalización de las colecciones, la implementación de servicios digitales, la ampliación de la cobertura y el acceso de la población a los más diversos bienes culturales y recursos de información.

Durante los próximos cuatro años se proyecta promover la activa participación de las comunidades locales y regionales, en procesos de identificación de aquellos bienes materiales e inmateriales, en los cuales los ciudadanos reconocen un valor patrimonial. Estas actividades contemplarán diversas modalidades incluyendo la fiesta como expresión de la cultura popular, así como la organización de seminarios y exposiciones; la publicación de obras impresas y contenidos digitales; la renovación y diversificación de las colecciones patrimoniales. Ciclos de cine y audiovisual; encuentros gastronómicos locales; reposición de obras teatrales y coreográficas destacadas, e innumerables actividades que irán surgiendo de las propias comunidades serán también parte de este proceso de valoración del patrimonio, impulsado por la Dibam.