



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Programa de Magister en Literatura

Construcción del sujeto textual en la obra de Juan Emar

Tesis para optar al grado de Magister en Literatura
Mención literatura chilena e hispanoamericana

ALEJANDRA ISABEL SÁNCHEZ KORNFELD

Profesor Guía: Eduardo Thomas Dublé

Santiago, Chile
2012

*A mi marido,
por ser mi motor y soporte
durante todo este tiempo.*

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Eduardo Thomas, director de Tesis, quien hizo posible este trabajo a partir de su asesoramiento literario e intelectual, ayudándome a crecer académica y profesionalmente.

A los directivos y profesores de la Facultad de Filosofía y Humanidades, quienes me dieron las herramientas y el espacio para desarrollarme académicamente.

A mis padres por confiar siempre en mis capacidades e inculcarme el deseo de superación.

A mis hermanos por apoyarme incondicionalmente y acompañarme en los momentos más difíciles.

A Nicolette, María Paz, Maite y Arlette por ayudarme siempre e impulsarme a seguir adelante.

A mis suegros y cuñados por apoyarme, alentarme y confiar en mí.

A Federico, que si bien ya no está con nosotros, supo hasta el último momento motivarme y expresar su confianza en mis destrezas, dándome la fuerza necesaria para cumplir mis metas.

A mi abuelo Filebo, siempre rodeado de libros, por ayudarme a entender que tras un buen libro hay mucho más que palabras.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
INTRODUCCIÓN	1
MARCO TEÓRICO	9
CAPÍTULO I EL IMPACTO DEL CONTEXTO SOCIAL EN LA ESCRITURA DE JUAN EMAR ²³	
CAPÍTULO II DISCURSO UTÓPICO A PARTIR DE LA CARNAVALIZACIÓN	32
CAPÍTULO III VIAJE ALEGÓRICO DESDE LO FRAGMENTARIO HACIA LA UNIDAD	50
CAPÍTULO IV LA POÉTICA DE JUAN EMAR	64
CONCLUSIONES	70
BIBLIOGRAFÍA	74

RESUMEN

En este trabajo, se estudia la construcción del discurso y del sujeto poético en las novelas *Ayer* y *Un año* de Juan Emar, analizando las relaciones entre utopía, lenguaje y narración, con una perspectiva crítica, en relación a la sociedad chilena de los años treinta. A partir de este contexto, el narrador establece un discurso utópico utilizando la alegoría como lenguaje propiamente literario, alejado de la referencialidad que se le impone en su cotidianidad. El Ser del lenguaje aparece así como elemento esencial en la elaboración de un relato abierto e inacabado, otorgándole al sujeto que narra, la posibilidad de relatar su experiencia sin verse amenazado por su propia disolución, al enfrentarse con la temporalidad y transitoriedad del vivir.

PALABRAS CLAVES: Narración, utopía, alegoría, escritura, lenguaje, poética.

INTRODUCCIÓN

Al publicarse los libros de Juan Emar a mediados de la década de los treinta, cuando el autor ya tenía cuarenta años, se produjo un rechazo inmediato a su obra por carecer de un carácter nacional y utilizar métodos literarios diferentes a los acostumbrados en Chile. Tal como dice Pedro Lastra, el desconocimiento de la obra de Emar “delata la ineficacia de la crítica para leer aquellos textos que enfrentan subversivamente el orden impuesto por las ideas recibidas” (63). Sin embargo, es mi parecer que el completo rechazo de la obra de este autor no se debió solamente a una incapacidad de la crítica de aceptar los nuevos métodos literarios, si no más bien en una imposibilidad de comprender aquello que en su carácter profético, auguraba un estilo de vida caótico y personalista, que iba más allá de su época y que en la década de los treinta estaba recién formándose.

De ahí la pregunta que da pie a esta tesis: ¿por qué han surgido recién en estas décadas los llamados “rescates” a la obra de Juan Emar?, ¿qué tiene su obra que después de años de malas críticas y desconocimiento de sus textos este autor comienza, casi como una necesidad, a salir a la luz? Fue el mismo Juan Emar quien con gran lucidez previó esta situación y respondió: “Los artistas [...] no tienen nada de profetas, (lo cual no tiene ninguna importancia), pero lo que es hasta cierto punto triste, es que lo ven y lo comprenden con marcado retraso” (“Pilograma deportivo” 141). De ahí que los textos posmodernos incluyan en su estilística y herramientas, lo ya utilizado por Juan Emar y otros autores de la vanguardia temprana, además de ser ellos mismos los que sientan la necesidad de rescatar a estos autores que ahora comprenden. Ahora es cuando más se necesita una escritura que afronte el caos en el cual vivimos a partir de algún tipo de marcación de carácter trascendente, pero sin supuestos universalistas que ahoguen y condicionen su carácter de individuo libre. Como explica Burgos respecto a Juan Emar, “su guía fue explorar para sorprenderse, deshacer para crear sin afanes últimos ni absolutos de verdad” (184). En sus novelas y cuentos, Emar otorga siempre una posibilidad de vivir, es decir, ilumina, a partir de sus escritos, un camino que aunque oscuro para muchos, puede transformarse en el pilar que

buscamos para no caer en la alienación tan propia de esta época. Tan sólo hay que cruzar el Umbral de lo consciente y de las reglas sociales.

De ahí que el primer objetivo de este trabajo sea aportar al desarrollo de la crítica literaria chilena, al incorporar mediante una investigación de este tipo, la narrativa de Juan Emar y ayudar a establecerlo como uno de los grandes novelistas chilenos del siglo veinte. Para ello, se plantea como un segundo objetivo, comprender la obra narrativa de Juan Emar dentro del contexto de la literatura chilena de la década del treinta, considerando para ello las novelas *Ayer* (1935) y *Un año* (1935) y desde ahí observar y comprender el lugar que Emar ocupa en el panorama nacional. Además, se espera inferir de la lectura de estas novelas, tanto la poética como la visión social que se esconde tras el discurso narrativo, considerando para ello el tratamiento del lenguaje, la composición del narrador y autor, las intertextualidades y la estructura del discurso. Por último, se profundizará en el estudio del sujeto textual en la novela contemporánea y se analizará desde esta perspectiva las novelas de Juan Emar. De esta manera se espera establecer el camino que recorren los personajes de sus novelas como un intento de configurar un sujeto textual que se construye a partir de un lenguaje afuera de todo lenguaje y por lo tanto, al margen del imaginario social.

Derivado de lo anterior, se presenta como la hipótesis principal de esta tesis que las novelas *Ayer* y *Un año* de Juan Emar tienen como asunto la construcción de un discurso y un sujeto poético en el contexto de la sociedad chilena de principio de siglo.

Partiendo de esa base, en este trabajo se realizará un análisis del discurso narrativo de las obras *Un año* y *Ayer*, tomándolas como un solo texto con unidad de sentido. Ello, entendido como la construcción de un solo sujeto que transita de una novela a otra. Eso establecido, se estudiará el discurso de dicho sujeto como discurso utópico y subversivo, que cuestiona e intenta derrumbar la ideología establecida. De ahí surge además el cuestionamiento del propio lenguaje, como conformador y sustento del discurso de poder. Así, en un intento por formular una utopía, el narrador emariano comprende que no es fácil salirse del imaginario social en que está capturado el lenguaje reflexivo ni desligarse de la tiranía de la representación.

En primer lugar, se ubicará a Juan Emar dentro del contexto cultural del Chile de los años treinta, considerando diferentes textos críticos sobre las vanguardias y la situación del narrador en la literatura moderna. En pos de este análisis, se utilizarán los conceptos de narrador autorial, marco de inteligibilidad y texto fragmentado, desarrollados por Félix Martínez Bonati en su texto “El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo”.¹ Además de los conceptos de paradigma, sujeto y narrador de Leonidas Morales, en su texto “Sujeto y narrador en la novela chilena y contemporánea”.²

En un segundo momento, se analizará este discurso desde una perspectiva socio-política, en cuanto se hará un cruce con los conceptos de ideología y utopía formulados por Ricoeur. Esto último con el propósito de dilucidar el mecanismo de construcción del discurso narrativo sobre la tensión dialéctica entre estas dos funciones del imaginario cultural. Luego, para indagar más en este tema, se estudiará cómo el discurso utópico carnavaliza la ideología y los rituales que de ella se desprenden, sobre todo en su función integradora, ridiculizando y dejando en evidencia las costumbres chilenas. La carnavalización lleva entonces a la renovación, que se sustenta a su vez por la constante búsqueda del sujeto y por aquellas bajadas o aproximaciones al centro.

A continuación, para entender los mecanismos con los cuales el sujeto intenta expresarse, se aludirá al concepto de polifonía de Bajtín, tomando en cuenta que el narrador propone una nueva construcción identitaria que surge de la polifonía. Esto último abre el discurso en un abanico de sentidos que se proyectan desde el texto hacia el lector.

Es importante mencionar el tema del viaje, lo cual articula y le da sentido al discurso de las novelas analizadas. Con este fin, el viaje será considerado como alegoría de la

¹ Martínez Bonati, Félix. *La agonía del pensamiento romántico. Cuatro ensayos sobre nuestra situación intelectual*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004.

² Morales, Leonidas. *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.

construcción del sujeto textual y su discurso. Ahora bien, este viaje se ve constantemente intervenido por los “entre actos”³, que son los momentos en que el protagonista se interna en un mundo que se sustenta a partir del uso de alegorías⁴ como fundamento de un lenguaje artístico por definición. Así, el viaje se transforma en la búsqueda de nuevos discursos y sentidos que se dan en la polifonía y que se manifiestan en la alegoría que articula el texto.

Como consecuencia a esta apertura textual producto del viaje alegórico, se devela la posibilidad de un discurso donde la función – autor cambia y ya no responde tan solo un asunto ideológico, sino que además es vacío donde se deposita el lenguaje. Uno que está fuera del sujeto que lo enuncia y por lo tanto, fuera de toda ideología. Es el lenguaje del afuera, capaz de expresar lo inexpresable para el sujeto, quedando además en ese espacio vacío entre reflexión y positivismo, en el cual es potencialidad y renovación constante y no afirmación o verdad. Por último, se desarrollarán las conclusiones y proyecciones de la investigación.

En definitiva, esta tesis apunta a descubrir cómo se resuelve el problema de la construcción de un sujeto textual fuera del discurso dominante y del lenguaje categorizador, pues este último obliga al sujeto a configurarse de una forma determinada, a la vez que en su carácter de lenguaje reflexivo -lenguaje del cual el sujeto es dueño-, falla en formular las experiencias vividas y por ende en configurar al individuo íntegramente.

³ Término acuñado por Soledad Traverso en su libro: *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*.

⁴ Para efectos de este trabajo, se aludirá al concepto de alegoría acuñado por Walter Benjamin y Theodor Adorno.

MARCO TEÓRICO

Para el análisis del texto y la consiguiente comprobación de la hipótesis, se utilizarán teorías de diferentes índoles que, a partir de la delimitación de su uso a ciertos conceptos, se articulan en torno al objeto de estudio.

En primer lugar, se abarcarán ciertos aspectos que indagan en los cambios paradigmáticos presentes en las novelas chilenas de principio del siglo XX, enfocándonos en el narrador, el sujeto y la configuración de la estructura externa de la novela. Para ello, se aludirá a algunas de las propuestas de Félix Martínez Bonati, en su ensayo “El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo” y en otros conceptos de Leonidas Morales, presentes en su texto “Sujeto y narrador en la novela contemporánea”.

En estos textos se discute sobre la evolución y transformaciones tanto de la novela universal como la chilena a lo largo del siglo XX. Se trata mayormente del narrador y el sujeto y cómo los cambios socio-culturales afectan la configuración de sus acciones y discursos. Con ello, este trabajo se aleja de la categorización por generaciones que realiza Cedemil Goic en su libro *La novela chilena. Los mitos degradados*,⁵ proponiendo más bien “construir una imagen de la historia chilena contemporánea que destaque sólo sus momentos decisivos, entendiendo por tales aquellos puntos de ruptura, de inflexión y tránsito que marcan la dirección y las grandes etapas de su desarrollo” (Morales 24). Es decir, suceden dentro de la literatura cambios de paradigma⁶ que están relacionados con la historia de la sociedad a la cual pertenece la novela. Una de las diferencias con la categorización de Goic, es que Morales centra su análisis en los cambios que sufren el narrador y el sujeto tras la renovación de los paradigmas sociales. Éste último define los conceptos de narrador y sujeto como

⁵ Santiago: Editorial Universitaria, 1968.

⁶ “Entendido como una estructura de coordenadas desde las cuales se vuelven inteligibles los fenómenos literarios y artísticos particulares que caen en su ámbito” (Morales, 30).

instancias que siempre se comunican entre sí de forma recíproca. Asimismo, delimita al personaje como soporte del sujeto, en cuanto “sus acciones, sus palabras precipitan la figura de un sujeto, la hacen visible al lector (Morales 25). Por último, tanto el narrador como el sujeto cambian a lo largo de la trayectoria del género y por eso un cambio de paradigma significa un cambio en la constitución del narrador y del sujeto.

Así, la división paradigmática realizada por Morales, el cual comienza con la descripción del paradigma realista, se define por la presencia de un sujeto orgánico con una identidad clara y un narrador omnisciente que hace suyo el orden social, que es a la vez el orden que configura la unidad del sujeto. Tanto el narrador como el sujeto se caracterizan por su identidad “clara y transparente” (Morales 30). La existencia de este narrador se sustenta necesariamente en una sabiduría tradicional y compartida sobre la vida humana. De ahí que pueda juzgar, criticar o admirar la conducta de los personajes, pues la historia narrada está subordinada a este “orden conceptual de algún modo ya sabido (o preexistente u obvio)” (Martínez Bonati 27), que se encarna en el narrador y que crea el marco de inteligibilidad en el que se desenvuelve. Sin embargo, para que esto ocurra debe tenerse fe en la posibilidad de una sabiduría única e irrefutable, lo cual a principio del siglo XX se hizo insostenible. Debido a los cambios estructurales en las diferentes áreas del conocimiento, “no sólo ha perdido incuestionada validez un determinado sistema conceptual tradicional sino el nivel de generalidad en que pueden darse tanto el sistema tradicional como todo el que intente reemplazarlo” (Martínez Bonati 36).

Llegó un momento en el cual el sistema conceptual que regía la sociedad perdió validez y su carácter incuestionable, lo cual fue consecuencia del desarrollo de las ciencias y de los cambios en la espiritualidad y los anhelos religiosos de los sujetos. Se produjo una “crisis de la conceptualización tradicional de personalidad, circunstancia y destino, la confusión del orden de los valores, la inteligibilidad del acontecer humano y en el poder de la libertad individual y la autonomía del sujeto”. (Martínez Bonati 46). Producto de este quiebre cultural, el sujeto literario también se vio afectado, pues el marco de inteligibilidad desaparece y las palabras de sabiduría pronunciadas por los narradores autoriales suenan vacías. Ocurre entonces lo que Leonidas Morales llama

un desplazamiento del eje del saber, desde el narrador al personaje como soporte del sujeto, quien está confinado a sus límites y su propia subjetividad. Desaparece el narrador como autoridad y en adelante “se convertirá sólo en un vocero o traductor del personaje, o, simplemente, optará por borrarse a sí mismo para dejarle la palabra al personaje” (Morales 32). Surgen entonces narraciones que, despojadas de las conceptualizaciones universales, se constituyen sólo de aquello que un sujeto puede realmente afirmar, “aquello que, por su naturaleza es irreductible a las categorías universales: el pulsar de la experiencia individual, [...] la inmediatez del vivir – sin explicaciones totalizantes, sin clasificaciones reductoras” (Martínez Bonati 32-3). Se trata de las novelas abiertas o fragmentarias, características de la fase vanguardista. En general son relatos autobiográficos que reproducen la estructura de un sujeto desencajado y fragmentado, lo cual implica un relato que “avanza mediante una sucesión de unidades narrativas que se conectan entre sí más bien contextualmente, es decir, no de acuerdo a una lógica de linealidad” (Morales 35). El sujeto vive en la duda, en la incertidumbre y en la posibilidad de su propia desintegración, lo cual produce la fragmentación del narrador que no logra responder a estas dudas con la certeza que lo hacía su antecesor de corte realista.

No obstante lo anterior, los intelectuales chilenos consideraban que era su deber narrar respecto a “lo propio” y realizar a partir de la descripción del color local, denuncias sociales. De ahí que todo lo ya dicho, correspondiente al desplazamiento del eje del saber y la pérdida del marco de inteligibilidad, tan sólo se aplicaba a unos pocos escritores, los cuales se encontraban al margen de las instituciones sociales. Por esto, la narrativa de Juan Emar, puede considerarse e interpretarse como un discurso opositorista y utópico.

Para abordar esta temática, se recurrirá a los conceptos de ideología y utopía que serán entendidos desde la perspectiva de Paul Ricoeur, quien, en su ensayo “La ideología y la utopía: dos expresiones del imaginario social”,⁷ los desarrolla en cuanto sus funciones dentro de la sociedad. Esto último con el propósito de dilucidar el

⁷ Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. Trad. Pablo Corona. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

mecanismo de construcción del discurso narrativo sobre la tensión dialéctica entre estas dos funciones del imaginario cultural.

En primer lugar, la ideología es entendida como un sistema coherente de ideas orientadas sobre un tiempo y espacio determinado, que se compone en su integridad de tres niveles distintos, cada uno con una función diferente. En un primer nivel estaría la ideología que tiene como función invertir la realidad, es decir, es el reflejo imaginario que los sujetos realizan de la *praxis*. En un nivel más profundo, se encuentra la ideología que funciona como legitimación de un sistema de autoridad determinado, el cual desarrollaría ciertas reglas, normas y simbolismos culturales que se transmitirían a partir de la retórica del discurso público, que alcanza su persuasión a partir del uso de figuras y tropos. Es importante mencionar que no toda retórica del discurso público representa una ideología, esto sólo sucede cuando esta última se pone al servicio del poder. Mas, también es cierto que todo sistema de control social se basa en un funcionamiento ideológico que lo reivindique como autoridad, pues “la pretensión de legitimidad de un sistema de poder, sobrepasa siempre nuestra inclinación a creer en su legitimidad natural.” (Ricoeur 353). Por último, en un nivel más profundo la ideología funciona como mecanismo de integración social, en cuanto proyecta la identidad misma de una comunidad. En este caso, “la función de la ideología es la de servir de lugar de enlace para la memoria colectiva, a fin de que el valor inaugural de los acontecimientos fundadores se transforme en objeto de creencia del grupo entero” (355). De esta forma, el grupo adquiere una imagen perdurable y estable de sí mismo, lo cual le da la consistencia necesaria para permanecer como grupo único. Se sobreentiende entonces que la ideología es importante en cuanto fortalece la identidad de un grupo. El problema radica cuando se corrompe el proceso de legitimación – arraigado al de integración- y la ideología se convierte en el código universal con el cual se interpretan todos los acontecimientos del mundo. Es ahí cuando la esta última se transforma en distorsión y “las ideas de clase dominante, devienen ideas dominantes haciéndose pasar por ideas universales” (Ricoeur 352).

Luego, respecto al concepto de utopía, para efectos de este trabajo, se rescatará su función de negación del imaginario identitario de una comunidad determinada. Lo

importante de este concepto es el ejercicio de la imaginación que supone, al obligar al individuo a posicionarse fuera del imaginario social existente y proyectarse más allá de lo establecido, es intentar usar la “imaginación para pensar en *otro modo de ser* de lo social” (Ricoeur 357). Ella pone en duda todos los compartimientos de poder presentes en una sociedad, los cuestiona para reformularlos. Por ello, lo importante de la utopía no es su definición, sino su función: la de proponer una sociedad alternativa. No obstante, la utopía, al igual que la ideología, tiene su patología, que en este caso sería la falta de reflexión de carácter práctico y político, en cuanto es un discurso extremista y formulado hacia la perfección social, que carece de la exigencia de lo real y si llegase a concretizarse, se transformaría inmediatamente en ideología. En definitiva, la utopía es irrealizable en su esencia. Sin embargo, no por ello hay que dejarla de lado, o dejar de imaginar diferentes sistemas de poder, pues “la utopía es lo que impide al horizonte de expectativa fusionarse con el campo de experiencia. Es lo que mantiene la distancia entre la esperanza y la tradición” (Ricoeur 359).

En definitiva, el imaginario social está constituido por esta tensión entre ideología y utopía, es decir, entre afirmación y negación identitaria. Tensión que queda de manifiesto en las novelas Juan Emar, quien construye el discurso narrativo sobre ella, para crear un juego vertiginoso que cruza toda la historia. Uno de los mecanismos literarios que utiliza el autor para develar los discursos ideológicos presentes en la sociedad, es la carnavalización de rituales y situaciones cotidianas que sustentan los discursos ideológicos. De ahí que para analizar este punto, que por su puesto transparenta no una nueva ideología, sino el apego a la utopía, se aludirá al concepto de carnavalización propuesto por Mijaíl Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*.⁸

Ahora bien, Bajtín comienza su teoría recordando los carnavales que se realizaban en la Edad Media y que se contraponían a las ceremonias oficiales, era una forma de escape. Éstos eran parte de la cultura popular y se caracterizaban por enaltecer “la risa y lo «inferior» material y corporal. Este aspecto popular tenía formas propias, temas, imágenes y ritual particulares. (Bajtín 70). Durante las fiestas populares todo era

⁸ Madrid: Alianza Editorial, 2003.

permitido, la libertad era la única ley regente, por ello, Bajtín sostiene que el carnaval poseía un carácter universal, donde se mostraba “un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente” (9). Lo importante es la trascendencia que esto tiene con respecto a la humanidad de las personas, quienes podían por algunos instantes deshacerse de su “censor interno” y perder el miedo a lo oficial, a las prohibiciones y a las censuras corporales, “la risa descubrió al mundo desde un nuevo punto de vista, en su faceta más alegre y *lúcida*” (Bajtín 79), pues es sólo a través de la risa que pueden captarse ciertos aspectos excepcionales del mundo.

Por eso, la carnavalización de los discursos narrativos y de los mundos creados en las diferentes novelas, si bien implica una crítica social, también es la evocación a una nueva realidad, algo ambigua e inestable, pues alude a la disolución de los límites conocidos, tanto sociales como individuales. Es decir, lo carnalesco ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo. En las novelas de Juan Emar, el espacio, los personajes, el discurso y los acontecimientos son parte de una constante carnavalización, lo cual va desarticulando las instituciones a medida que la novela avanza.

Asimismo, otra forma de desarticular lo establecido, pero que apunta a la disposición del discurso más que al accionar del mismo, se aludirá al concepto de polifonía de Bajtín, presente en su libro *Estética de la creación verbal*.⁹ En este libro, el autor indaga respecto a dos líneas literarias: el monologismo y el dialogismo. Estas corrientes encuentran su punto de fricción en la aceptación o negación de la multiplicidad de puntos de vista respecto a un tema. La primera, acepta sólo una voz

⁹ Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

discursiva y se presenta como autoritaria, mientras que la segunda centra su atención en la polifonía y es de carácter democrático.

A raíz de lo anterior, el discurso se humaniza y se descubre dentro de sí la participación de una voz ajena a la del enunciador, aquella a la cual se le está respondiendo y que está contenida dentro del propio enunciado.¹⁰ “El encuentro de los dos textos, del que ya está dado y del que se está creando como una reacción al primero, es, por consiguiente un encuentro de dos sujetos, dos autores” (Bajtín 298). Esta interacción y aceptación de la palabra ajena, es la que le otorga el carácter dialógico o polifónico a los discursos, entendiendo polifonía como “determinado conjunto de ideas, pensamientos y palabras que se conduce a través de varias voces separadas sonando en cada una de ellas de una manera diferente” (Bajtín 194). Se trata de la coexistencia de voces ajenas o *sentidos*¹¹ en un enunciado o palabra. Asimismo, las palabras, aunque neutras en cuanto unidades de la lengua, están cargadas de expresividad cuando se utilizan en un enunciado. Esto, porque al elegir una palabra para estructurar un enunciado, ésta es seleccionada de uno previo, en donde la palabra ya había recibido una cierta expresividad (o tono), la cual depende del género discursivo¹² que le sirve de contexto al enunciado. Se entiende entonces que cada género tiene una expresividad tipo, que aunque habitual, no es estática, pues la normativa que rige los géneros es bastante libre, dando paso a constantes reacentuaciones de estos últimos. Por lo tanto, cualquier enunciado que sea elaborado por un individuo consta de la asimilación de la palabra ajena en la propia, donde “las palabras ajenas aportan su propia expresividad, su tono apreciativo que se asimila, se elabora, se reacentúa por nosotros” (Bajtín 279).

Claro está que en cada época existen ciertos enunciados prestigiosos de tono serio o solemne con formulas genéricas muy estables, que en un intento homogeneizador,

¹⁰ Los enunciados para Bajtín corresponden a una expresión que se define en cuanto el contexto, la intención del autor, la expresividad y la posibilidad de respuesta entre otras cosas

¹¹ “Llamo sentidos las respuestas a las preguntas. Aquello que no contesta ninguna pregunta carece para nosotros de sentido” (Bajtín, *Estética* 367).

¹² Dice Bajtín respecto a los géneros discursivos: “Cada enunciado separado es, por supuesto individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*” (Bajtín, *Estética* 248).

desconocen la palabra ajena y se imponen por sobre ella, jerarquizando y acumulando situaciones irremediables. Esto es lo que se denomina discurso monológico, en cuanto es “la negación del carácter igualitario de las conciencias en su relación con la verdad” (Bajtín 325). Se produce entonces un discurso hegemónico y autoritario, cuyos límites son inquebrantables. Además, como estos enunciados son considerados prestigiosos por la sociedad, en cuanto pertenecen a figuras relevantes dentro de ella, las demás personas fundamentan sus enunciados a partir de este discurso, imitándolo.

Sin embargo, siempre existen esferas donde este discurso es cuestionado y evaluado en cuanto discurso social. Uno de esos ámbitos en donde pueden presentarse críticas es el arte, que en este caso sería una literatura que deje entrever la multiplicidad de tonos y voces contenidas en el discurso poético, para así mostrar las muchas variaciones respecto a un mismo tema. No se busca con esto la “conclusión monológica, aunque dialéctica, sino el acontecimiento de la interacción de las voces” (Bajtín 279). Es una línea literaria democrática que acepta las limitaciones del propio punto de vista y busca la comprensión de las cuestiones del mundo, a partir de la cooperación de múltiples voces. Es el espacio de la universalidad, libertad e igualdad entre voces, que busca la apertura y diferencias de opiniones en lugar de la conclusividad. Tal como dice Bajtín en relación a la obra de Dostoievski: “su propósito es el de situar al hombre en diversas posiciones que hacen que se descubra y se deje provocar, el de reunir y de hacer chocar entre sí a la gente, de tal manera que esta gente no permanece dentro del marco de este choque argumenticio y sale fuera de sus límites” (152).

Es este descubrimiento y provocación lo que podemos encontrar en las novelas de Juan Emar, cuyo narrador realiza un discurso que dialoga con las diferentes voces, provocando una narración polifónica que logra traspasar los límites de su propia conciencia.

Ahora bien, en las novelas de Emar además de recrearse un discurso polifónico disruptivo y trascendente, los personajes también viven un viaje que refuerza este sentido literario, el cual se expresa a partir de lo que Soledad Traverso, en su libro

Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca,¹³ denomina el entreacto. Éstos son momentos durante el viaje en que el sujeto pierde su identificación dentro del tiempo cronológico cotidiano y se sumerge en un nivel más profundo de la existencia. El entreacto explica el sin sentido y fragmentario relato de las novelas emarianas, pues en palabras de Traverso “el fragmento no es el trozo de un todo roto, sino la parte de una unidad que se nos escapa a simple vista” (59). Deja así al descubierto que el concepto de realidad no es más que una selección de algunos fragmentos de la vida según un determinado grupo de personas (burgueses en su mayoría), pues la realidad única, como ya hemos establecido, no existe. Por ello, las novelas de Emar, debido a la noción de que la vida como se le conoce (continuum) no tiene sentido último y por lo tanto son sólo fragmentos que unimos y llamamos existir, entonces los personajes de las novelas analizadas están constantemente intentando romper ese existir, para crear este entreacto que le permitirá percibir una realidad distinta y con sentido, “y como no hay un solo modo de entender la vida y, por lo tanto, la creación, el resultado es que cada forma vale por sí misma.” (Traverso 55).

Para que estos entreactos “aparezcan”, deben confluír en el relato ciertos elementos que anestesian los sentidos y liberan el inconsciente, mostrando aquello que está más allá de lo cotidiano y que es justamente lo que Emar intenta encontrar o demostrar con sus obras. Es el momento en el cual el tiempo deja de existir y tan sólo queda el espacio. A partir de allí se llega a estos llamados puntos sublimes en los cuales se accede a la realidad oculta. De ahí que las novelas de Emar se configuran a partir de un viaje que representa los pasos por los cuales hay que pasar para llegar a este punto. Viaje interno y fragmentado que se articula como una alegoría de la construcción del sujeto textual y que solamente entendido como momentos de fugaz revelación, pueden articular dicho sujeto.

Para una mayor comprensión del concepto de alegoría, se hará referencia al texto *El origen del drama barroco alemán*, de Walter Benjamin, quien propone que la alegoría es aquella utilización del lenguaje que revela la temporalidad y fragmentariedad de la vida. Respecto a la temporalidad, la alegoría representa el curso

¹³ Santiago: RIL Editores, 1999.

de la historia natural que evoluciona y que por ende es de carácter transitorio. Por ello, este recurso estético representa la historia del dolor y la decadencia, ya que revela la verdadera naturaleza de la historia; los instantes pasan unos tras otros, inaprensibles y nunca serán los mismos, incapaces de fijarse. La naturaleza y su historia, los momentos, a causa de su temporalidad inherente, van desapareciendo a medida que el tiempo fluye. Este concepto se desarrolla agónicamente en la obra de Emar, quien intenta recuperar lo vivido en su narración y a partir de un viaje alegórico, que por su naturaleza, lo deja con palabras vacías.

Por ello, los textos alegóricos se conciben esencialmente como fragmentos de un todo, pues la alegoría, en pos de un entendimiento de la realidad, arranca de la totalidad del contexto un determinado elemento. Sin embargo, este elemento no tiene un significado dado de ante mano, sino que es una unidad vacía que se llena de aquello que el escritor o receptor le conceda. No hay correspondencia entre significante y significado, pues “la ambigüedad, la multiplicidad de sentido es, sin embargo, el rasgo fundamental de la alegoría...” (Benjamin 169-70). Ella no tiene una identidad esencial, pues nace y renace de esa fuga perpetua de un sentido último. Esto último porque al reconocerse la temporalidad fugaz de la historia y naturaleza, se reconoce también confusa e inalcanzable, por lo cual el conocimiento tan sólo puede hacerse desde un fragmento que luego lleva a conectarse con la totalidad. De esta forma, cuando nos referimos a la alegoría en un texto, el sentido se crea sólo cuando un determinado fragmento “irrumpiendo desde las profundidades del ser, intercepta a la intención en su camino descendente y le golpea en el rostro [al hombre]” (Benjamin 177). Sin embargo, esta irrupción es fugaz, nace y renace de esa fuga perpetua de un sentido último, tras lo cual solo queda la ruina, a la que la alegoría había dado una forma tan sólo provisoria.

A partir de esta concepción de alegoría, Benjamin da cuenta de la dificultad que los autores modernos tienen al momento de narrar la experiencia y el mundo en el cual ésta se desarrolla. Narrar la “realidad” ya no es posible, pues ésta se entremezcla con la experiencia interna y las barreras entre una y otra se desdibujan. Tal como Theodor Adorno manifiesta en sus “Notas de literatura”:

Cuanto más rigurosamente se mantiene el realismo de la exterioridad, el gesto del “así fue”, tanto más se convierte esa palabra en un mero “como si”, tanto más crece la contradicción entre su pretensión y el hecho de que no fue así (48).

No existe la objetividad sin una subjetividad que la acompañe, por lo cual, “si la novela quiere permanecer fiel a su herencia realista y seguir diciendo como son realmente las cosas, tiene que renunciar a un realismo que, al reproducir la fachada, no hace sino ponerse al servicio del engaño obrado por ésta” (Adorno 47). Entonces, se crea un segundo lenguaje, uno desintegrado y asociativo a la vez, uno que se refiere al lenguaje primero y que contiene dentro de sí todas las posibilidades de lo dicho y no dicho. Es decir, un lenguaje alegórico, “el cual no sólo crece a través del monólogo del novelista, sino también del monólogo de todos los innumerables alienados del lenguaje primero, que constituyen la masa” (Adorno 51). Así, los relatos de Emar si bien son aparentemente azarosos y absurdos, consisten en un entramado coherente de eventos alegóricos que revelan la esencia de la experiencia humana.

Ahora bien, todos aquellos elementos que configuran tanto al protagonista como al narrador de estas obras, remiten a su vez a un autor y su poética. Sin embargo, este autor no será considerado en cuanto figura histórica, sino como función dentro del mismo texto. No hay que olvidar que Juan Emar es un pseudónimo con un fuerte significado en sí mismo. Para ello, se aludirá al artículo “¿Qué es el autor?” de Michel Foucault,¹⁴ el cual apunta a la necesidad de contemplar una figura que en cierta forma sea el principio del texto, en cuanto lo diseña y crea, pero que no se desarrolle como un autor real.

Para ello crea el concepto de función – autor, evitando así aludir al autor real, es decir, al sujeto que vivió y escribió en cierta época determinada y puede ser definido como un individuo de carne y hueso. Al contrario, la función – autor, si bien no es un elemento que está fuera del texto, tampoco está dentro, sino que se sitúa en ese intersticio que se produce entre el mundo literario y el mundo real. Hay una gran diferencia entre el nombre propio que indica a un sujeto real y el nombre de autor que

¹⁴ Foucault, Michel. *Obras Esenciales. Vol. I*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999.

“funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso [...] indica que este discurso no es una palabra cotidiana, [...] sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto” (Foucault 338). Como consecuencia, es presumible concluir que no todos los textos tienen función – autor, sino que ello es característico del modo de existencia y funcionamiento de ciertos discursos dentro de una sociedad. Para efectos de este trabajo, nos enfocaremos en los textos literarios.

Para identificar la función – autor, el filósofo propone cuatro elementos. En primer lugar, establece que estos textos son objetos de apropiación, es decir, una escritura a la que se le garantizan los beneficios de la propiedad por parte de un autor. Como segundo elemento, Foucault establece que “la función – autor no se ejerce de un modo universal y constante en todos los discursos” (339), sino que depende del contexto que lo reciba y de los elementos que lo configuran. Por ello, en la modernidad todo texto literario requiere de la función – autor para que ejerza su función literaria. En tercer lugar, esta función “no se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye un cierto ente de razón que se llama el autor” (Foucault 340). Es decir, comprende de ciertas características que reunidas en el tiempo y a partir de las obras publicadas, se le atribuyen a cierto nombre. Por último, aquellos textos que tienen función – autor siempre llevan en sí mismos ciertos signos que remiten al autor, como serían los pronombres personales, los adverbios de tiempo y de lugar, la conjugación de los verbos. Aunque hay que aclarar que aquellos signos también remiten a un narrador y a un personaje, por ello, todos los textos que conllevan esta función se estructuran a partir de esta pluralidad de egos, varias posiciones – sujeto que clases diferentes de individuos pueden ocupar.

De ahí que Foucault concluya que en cuanto herramienta de análisis literario, su aporte radica en comenzar a estudiar al autor no como un “quién” que origina la obra, sino como un “qué” analizable como función variable del discurso. Es la entrada que faltaba para estudiar los discursos en su modalidad histórica, es decir, “los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos [que] varían

con cada cultura y se modifican en el interior de cada una” (349). Por ello, a partir de este concepto, en este trabajo se analizará la función – autor, para desarrollar la poética desarrollada por Juan Emar - en cuanto función – autor -, dentro de sus obras.

Por último, para explicar la poética emariana, se trabajará también con el concepto “pensamiento del afuera”, acuñado por Foucault en el artículo del mismo nombre.¹⁵ Este concepto apunta a la construcción de un discurso del cual es sujeto enunciador se aleja, para dejar surgir el lenguaje en toda su potencialidad. Vale decir, Foucault propone un proceso comunicacional que no necesariamente implique una relación de poder, dejando así un espacio libre para una nueva articulación de las barreras que separan al yo de la otredad. Para ello, el autor establece que es necesario recurrir a un lenguaje en el cual el sujeto esté excluido, para así darle lugar al discurso para que desarrolle su propio Ser, pues éste solo aparece en la desaparición del sujeto. Se trata de aquel lenguaje que se aleja de lo representado y se desarrolla a partir de sí mismo, “formando una red cada uno de cuyos puntos, distintos de los otros, a distancia incluso de los más cercanos, está situado, respecto de los demás, en un espacio que a la vez los aloja y los separa.” (Foucault 299).

Para tener acceso a esta extraña relación entre lenguaje e individuo, el autor postula un tipo de pensamiento del cual la cultura occidental ha tenido sólo esbozos marginales: “el pensamiento del afuera”. Este pensamiento se sitúa fuera de toda subjetividad, a la vez que se mantiene en el umbral de toda positividad, no para convertirse en un discurso objetivo, “cuanto para reencontrar el espacio en el que se despliega, el vacío que le sirve de lugar” (Foucault 300). De esta forma, el autor se aleja de la manifestación de su obra, la cual se convierte en un destello del afuera, de aquel pensamiento situado entre subjetividad y positividad. Es así como el sujeto enunciador se despoja de lo dicho y del poder mismo de su enunciación, para dejar el discurso en un estado de potencialidad que le permite modificarse constantemente. Es decir, al convertirse el lenguaje en sujeto autoconsciente, tras la renuncia del sujeto emisor, éste se modifica al extremo que se anula a partir de la propia refutación, en un movimiento que busca un lenguaje siempre recommenzado.

¹⁵ Foucault, Michel. *Obras Esenciales. Vol. I.* Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999.

Es un discurso que se presenta en su potencialidad, no como afirmación o como verdad, sino como murmullo que es siempre origen y muerte. Es decir, el lenguaje deja de ser parte del sujeto, por lo cual éste puede acceder a él en calidad de otro; observar el discurso cultural como un objeto fuera de sí y a partir de ello, modificarlo y modificarse. Se trata de un nuevo modelo de interacción con el otro, en el cual existe siempre la posibilidad de la recreación a través de la negación: “si el lenguaje se devela como transparencia recíproca del origen y de la muerte, no hay una sola existencia que, con la mera afirmación del <<hablo>>, no reciba la promesa amenazadora de su propia desaparición, de su futura aparición.” (Foucault 319) Con esto se propone un nuevo modelo comunicacional, dónde se excluye el poder y se acepta la potencialidad de las cosas.

Así, a partir de estos conceptos teóricos, se articulará el análisis de las novelas *Ayer* y *Un año* de Juan Emar, donde diferentes aspectos de ellas serán abordados por las diferentes perspectivas críticas aquí señaladas.

CAPÍTULO 1:

EL IMPACTO DEL CONTEXTO SOCIAL EN LA ESCRITURA DE JUAN EMAR

En pos de identificar las variables que influyeron en la construcción de la obra de Juan Emar y así comprender mejor sus novelas, es importante situar al autor en su contexto histórico, social y cultural. Estos factores son analizados y reelaborados por Subercaseaux, quien los agrupa de forma indisolubles en una matriz de sentido que denomina escenificaciones del tiempo histórico.¹⁶ El autor distingue cinco escenificaciones temporales que definen Chile desde La Colonia hasta la actualidad, mas, para efectos de este trabajo, comentaremos sólo una de ellas: el tiempo de integración, el cual dice relación con el periodo en que Juan Emar publicó sus obras, es decir, aquel comprendido entre finales del siglo XIX y comienzos del XX y como dice su nombre, se integran al discurso nacional nuevos sectores sociales antes relegados.

Con el cumplimiento del centenario de la nación, Chile comienza a retratarse a partir de una nueva identidad, la cual se forja en medio de la lucha entre la elite oligárquica de ascendencia española y los sectores medios y populares que reclaman un espacio político. A esto se suma la acelerada modernización que sucede en el país y que se entiende como crisis en cuanto se percibe un deterioro en el ser aristocrático, quienes se preocupan en demasía por el dinero, las apariencias y tienen un modo afrancesado de actuar. Para contrarrestar esto y dar un vuelco a lo que fue la educación elitista de antaño en Chile, se privilegia entonces una educación que se enfoque en la “cuestión social” y que desarrolle en los individuos sus habilidades prácticas más que intelectuales, en cuanto el país se organiza en torno al esfuerzo y el trabajo; nuevos núcleos morales, abandonándose poco a poco la idea de que sólo algunos privilegiados con dinero pueden acceder a la educación y vivir de sus herencias.

¹⁶ Según Subercaseaux, “la escenificación colectiva del tiempo puede ser concebida como una suerte de esqueleto del imaginario nacional”, a partir de la cual se interpreta el pasado, presente y futuro.

De ahí y como forma de combate en contra de la elite definida por su sangre europea, se crea en esta época el arquetipo del “roto chileno”, considerado el fenotipo de la raza chilena al no estar contaminado de costumbres extranjeras. Se redefine además el concepto de nación, otorgándole al mestizo un rol preponderante en la realización cultural, siendo esto defendido y protegido por un Estado fuerte cuyo rol es el de la integración. “Se trata de una reelaboración identitaria en la que subyace – en un contexto de crisis y cambio – la preocupación por mantener la cohesión social” (Subercaseaux 265). De ahí que lo importante en el discurso de esta época sea la integración de los diferentes grupos sociales en un nuevo y “mejor” país. Esta es la matriz de sentido a partir de la cual se interpreta la “realidad” chilena; su ayer, su hoy y su mañana.

Es importante aclarar que tras la configuración de cada escenificación temporal, además de la existencia de una mirada histórico-social, existe una ideología que funciona como otro par de visores que permean la percepción del presente. En el caso del tiempo de la integración, bugían en Chile las ideas darwinistas y científicas de las cuales el naturalismo y el criollismo se nutrieron. Estas teorías trajeron confianza al asegurarle al individuo que la vida puede ordenarse y entenderse mediante los métodos y conceptos de la ciencia. Así, la existencia se transforma en algo definido y determinado que se configura a partir de ciertas variables científicas que ordenan el entorno.

Ahora bien, en Europa comenzaban a surgir ideologías distintas a las antes mencionadas, pero que en Chile no tuvieron cabida en cuanto el discurso social estaba ya designado. De todas formas, estas nuevas ideologías lograron filtrarse a través de la narrativa y poesía de unos pocos escritores chilenos, tales como Vicente Huidobro, María Luisa Bombal y Juan Emar. Hubo un giro en el desarrollo del saber, lo cual produjo además una crisis en el modelo religioso y cambios espirituales fuertes en los individuos. Según Félix Bonati, hubo tres factores ideológicos determinantes que sostenían el relato histórico de principios de siglo XX en Europa. En primer lugar, el desarrollo de las ciencias humanas como la psiquiatría y psicología, que abrieron un nuevo mundo respecto al conocimiento del ser humano. Dando a entender que dentro

de cada individuo existe un núcleo apartado de la razón y del pensamiento consciente, que sin embargo altera y permea nuestro comportamiento. La teoría del inconsciente de Freud deja en evidencia que la realidad objetiva no corresponde necesariamente a lo percibido por los sentidos, por lo que es preciso siempre incluir el factor de la subjetividad del observador. Por otra parte, “el triunfo de la ciencia moderna de la naturaleza y la creciente gravitación de su imagen del universo” (Félix Bonati 32), traen consigo un abandono respecto a la ciencia matemático-experimental, que pretendía ordenar el universo bajo axiomas totalizantes y definidos. Por último, existe cada vez una mayor adhesión y desarrollo del antirracionalismo, que se defiende de conceptos totalizantes de la ciencia matemático-experimental y de la teología cristiana, basada en el modelo metafísico platónico. La preocupación radica en encontrar la trascendencia a partir de la subjetividad y el presente, lo que imposibilita cualquier axioma, por ello la anarquía y la extravagancia, se transforman en las actitudes de moda.

Este discurso ideológico se convierte en un subtexto que atraviesa todas las áreas discursivas, incluyendo la literatura, pues “la idea de la crisis de la narratividad y de la sabiduría están íntimamente relacionadas” (Félix Bonati 29). Se concreta entonces una ruptura que según Morales crea un nuevo paradigma literario: la fase vanguardista, que principalmente consiste en “un replanteo radical de lo que podríamos llamar las condiciones discursivas internas de producción de verdad” (Morales 31). Replanteo que como se discutió anteriormente, proviene de la desacreditación del saber como responsable y posibilitador de axiomas universales e incuestionables.

A principios del siglo XX ocurre en la literatura chilena un choque que enfrenta dos paradigmas, donde sólo uno de ellos ganaría el prestigio de los críticos y se establecería como parte del canon. La primera fase, que tiene su origen en la última década del siglo XIX, corresponde al realismo, cuyos poetas escriben sobre lo vernáculo y rural (Subercaseaux 259), intentando con ello reafirmar la identidad chilena. La crítica literaria califica estos textos de nacionalistas y los alaba porque “se desentienden de las teorías francesas y sienten bullir en sus venas su sangre de chilenos” (Subercaseaux 259). La función de estos textos era recomponer el imaginario nacional recreando nuevos personajes y espacios, para así rescatar la cultura

propriadamente chilena. La literatura tiene entonces la función de dar a conocer la realidad, lo cual se relaciona con el naturalismo, corriente aceptada como parte del canon nacional ya desde el siglo pasado. Esta literatura social evidencia entonces que lo estético y artístico no es lo principal, sino la creación de un marco de inteligibilidad que le confiere un poder ordenador al narrador.

Por otra parte, surge a la par la fase vanguardista, con una propuesta estética y paradigmática totalmente diferente. Este movimiento, que según Subercaseux fue introducido por Vicente Huidobro en 1913, proponía un nuevo tipo de narrativa: osada, irreverente, fragmentaria y subjetiva, la cual intenta acabar con el provincianismo literario de la época. El foco no estaba en construir un imaginario nacional que situara a Chile como un país excepcional, sino en dismantelar esta teoría como una “elaboración simbólica maleable que se constituye en torno a una interpretación del sentido de historia y de la voluntad que unifica a cada país” (Subercaseux 267). En otras palabras, existía una visión global respecto al Chile de principio de siglo que intentaba desenmascarar la identidad nacional canónica, como el resultado de una ideología proyectada por el Estado y la Iglesia y no como una realidad necesaria y concreta.

El paradigma vanguardista no pretendía establecer una realidad, sino provocar a través de sus textos, para así develar las ideologías implícitas tras los imperativos morales, intelectuales e históricos que regían el país. Su cometido era crear para deconstruir. De ahí que la vanguardia no implica en ningún caso, como se creyó por mucho tiempo, el arte por el arte, sino más bien desarrolla un “estilo bifronte en que la vanguardia estética se concibe a sí misma como vanguardia política y también viceversa (Subercaseux 258). Es decir hay una actitud crítica tanto hacia el discurso y lenguaje con que se manifiesta la sociedad, como hacia la construcción artística. En otras palabras, la vanguardia critica y devela, no estructura.

La resistencia que la literatura vanguardista encontró en un país que recién estaba forjando su identidad provocó en Chile un choque de paradigmas literarios, donde los textos vanguardistas pasaron casi en su totalidad inadvertidos, frente a aquellos que se

regían por el paradigma realista. Estos escritores además fueron menospreciados por su estatus social, en cuanto pertenecían a la oligarquía chilena, acusándoseles de elitistas por escribir bajo los parámetros de la literatura francesa y por ser incapaces de entender la realidad chilena. Lo literario se extrapola entonces a lo social y comienza una disputa entre los artistas de “elite” y aquellos que pertenecían a sectores medios y populares, quienes reclamaban un espacio político e identitario después de años de opresión y desconocimiento. Fueron pocos escritores quienes se atrevieron a quebrar con el paradigma realista y enfrentar la indiferencia de los críticos literarios.

Sin embargo, pese a las críticas que se le hicieron a la vanguardia respecto de ser una literatura elitista, estos últimos también criticaban al burgués, en cuanto satirizaban su manera de vivir la realidad, siguiendo leyes y ordenamientos absurdos e inexistentes. Lo que la literatura de vanguardia tiene de elitista no dice relación con sus temas, sino con el ideal del lector implícito, en cuanto debía él o ella completar el relato, lo que en esa época tan sólo lo podían realizar las personas educadas de clase alta. No es la temática, sino el desafío que se le propone al lector. Por eso, Juan Emar en sus *Notas de Arte*,¹⁷ intenta “reconstruir la historia del arte con el objeto de explicitar que la pintura moderna surgía como un proceso lógico y coherente, con sus momentos de ruptura, crisis y proposiciones, y que a pesar de su tan loca fisonomía, tenía una <<razón de ser>>” (Lizama 20). Así, cada cual podría juzgar el arte según sus propios parámetros y no a partir de aquéllos impuestos por los críticos de la época. De ahí que en su primera columna exprese ya la disputa artística presente en Chile. “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” (“Algo sobre pintura moderna” 51). Los primeros son los defensores del arte realista, del “color local”, mientras que los segundos, en su época, vendrían a ser los vanguardistas. El arte no debía reproducir la realidad, sino privilegiar “la expresión del sujeto, la tarea del creador que <<afina>> su sensibilidad con los mundos superiores y la consideración del objeto artístico como bello por sí mismo y en sí mismo” (Lizama

¹⁷ Emar, Juan. *Notas de arte: Jean Emar en La Nación 1923-1927*. Estudio y recopilación de Patricio Lizama A. Santiago: RIL Editores, 2003.

19). Por ello en las obras de Emar la voz del narrador no asume un tono de autoridad respecto al entorno, sino más bien utiliza un discurso que reconoce que las palabras no son suficiente para expresar la vivencia en esos mundos superiores y la belleza que ahí se encuentra.

Juan Emar percibe la tensión entre los dos paradigmas literarios; la ruptura que ocasiona la fase vanguardista instalada en la sociedad chilena, surgida como una reelaboración de las vanguardias históricas europeas de las décadas del diez al treinta. Este nuevo paradigma utiliza la literatura más como herramienta que intenta iluminar el sentido de la existencia que para corroborar un discurso establecido. En primer lugar, existe un cambio respecto al punto de vista desde el cual se narra la historia. Estos escritores se despojan del frío racionalismo y objetividad del relato naturalistas, centrándose en el narrador como parámetro de la historia. En consecuencia, este narrador, con su discurso intimista, tiñe la realidad de su subjetividad, entendiéndola no como un objeto que es igual para todos, sino como una interpretación personal que adquiere un sentido único y que solamente lo define a él frente al mundo y a nadie más. Estos cambios traen consigo un replanteamiento de la figura del narrador y del sujeto, quienes “encuentran su posibilidad, al mismo tiempo que su sentido, en un replanteo radical de lo que podríamos llamar las condiciones discursivas internas de producción de verdad” (Morales 31). A través del relato autobiográfico, la relación entre estas figuras y el lector se transforma en algo íntimo, que no se ve mediada por una voz que dispone e interpreta los datos, ni reconocen una ética externa que se le impone al sujeto y lo condiciona hacia cierto comportamiento, sino que “sientan una ética desnuda de connotaciones extraliterarias y cuyos términos de valor apuntan a la defensa del hombre frente a un medio de naturaleza intrínsecamente hostil” (Piñón 77).

Por otra parte, esta nueva forma de relato trae consigo otra perspectiva para interpretar los hechos, se pierde la linealidad y la disposición científicista que tiende a la generalización y descubrimiento de patrones en los acontecimiento del vivir. Ahora “toda cosa da lugar a una epifanía si se la deja resonar, si se le permite vibrar y ser” (Martínez Bonati 41). Por ello, estos escritores apuntan hacia la búsqueda de un nuevo fundamento, uno que remplace los preceptos científicistas que en su momento le

otorgaban sentido y cohesión a la realidad. Quieren alcanzar una propuesta vivencial que dé cuenta de la interioridad del individuo. Para ello utilizan la literatura y su interpretación como aquello capaz de encontrar el sentido de la vida. Así, los relatos de estos escritores se caracterizan por cuestionar los órdenes mundanos, y a partir de la burla, la ironía, así como de disponer novedosamente los hechos de la realidad, para crear “hechos nuevos” que corresponden al fundamento de la existencia. “De lo que se trata es de buscar qué sucede en ese otro mundo, el mundo que empieza donde acaban las evidencias” (Piñón 79), y que a su vez dan sentido a la existencia y ordenan el caos que se presenta en la realidad empírica. Se trata acá de encontrar esa verdad que sólo puede ser intuita, no racionalizada.

Dado a lo anterior, estos relatos mencionan la realidad contingente y empírica sólo esporádicamente, de una forma fragmentaria que no se atiene a un orden cronológico y que se utiliza tan sólo para situar al personaje en un espacio. Por otra parte, y como un segundo nivel de realidad que antagoniza con el anterior, está la superrealidad, que se ubica en la interioridad del sujeto y que constituye el origen de las verdaderas motivaciones que guían el comportamiento del personaje del relato. De ahí que estos individuos se sientan enajenados tengan como meta encontrarse a ellos mismos y a sus verdaderas personalidades, “ellos apuntan siempre a mostrar la existencia humana como un juego permanente entre formas auténticas e inauténticas de comportamiento” (Piñón 87). De ahí que el eje significativo que sustenta la imagen de mundo presentada por estos escritores se base en la dicotomía autenticidad/inautenticidad.

Las novelas *Ayer* y *Un año* de Juan Emar, publicadas entre 1934 y 1937, se desarrollan durante esta disputa literaria. Si bien Huidobro introdujo las vanguardias en Chile en 1913, es 1935¹⁸ la fecha de quiebre con el paradigma realista. Ruptura que Emar considera propia del acontecer artístico y propulsora de su desarrollo, por lo que “por encima de las tumbas, hay que seguir adelante, con emancipada exaltación. Pero esta herencia es dura. Cada hombre débil, si no la hace suya, se sentirá cruzar bajo su

¹⁸ Esta fecha es formulada por Cedemil Goic en su clasificación de las generaciones de literatos chilenos. Sin embargo, la época de gestación de las vanguardias chilenas es alrededor de 1910, período muy importante y representativo de la irrupción que ellas causan en el entorno cultural chileno.

peso” (Emar “Algo sobre pintura moderna” 51). El artista debe encontrar su camino por sobre la herencia y producir un arte nuevo, aquel que extrae “materiales sólidos, verdaderos de la tierra y de la vida...” (Emar “Pilogramas” 139), pero que se sustentan en la intimidad del sujeto y en una disciplina estética seria. Así, las novelas de Emar presentan “a un personaje (a un sujeto) entregado en principio a sí mismo, a sus propios límites, a su propia subjetividad” (Morales 32). Ya no hay una dominación por sobre el mundo, sino más bien alienación, incomprensión y estragos por permanecer en un mundo desasegado e intrincado.

No obstante los esfuerzos de Juan Emar por introducir en Chile el arte vanguardista, la resistencia que encuentra es tan fuerte, que finalmente en 1923 deja de escribir sus críticas de arte en *La Nación* y le escribe a su amigo Huidobro: “Aquí no hay nada que hacer, la palabra Arte con todos sus derivados queda definitivamente borrada de cualquier posibilidad chilena” (Lizama 21). De ahí que su obra haya sido excluida del canon literario chileno y degradada por ser textos elitistas, poco comprometidos con la “cuestión social” y demasiado intimistas como para ser merecedores de una buena crítica literaria. Esto llevó a Juan Emar al retiro absoluto, donde se dedicó a escribir su obra *Umbral*, que consiste en cinco pilares (tomos), todos publicados póstumamente, en 1996. Fue un escritor adelantado a su época, de quien recién hoy existe un cabal entendimiento de su obra, la cual impulsó muchos de los rasgos hoy conocidos como fundamentos de la literatura posmoderna. “El vanguardismo de Emar no se manifestó del mismo modo que el de los ismos latinoamericanos; los abarcó de alguna manera, pero sin que su poética se agotara en las manifestaciones y tendencias de los años veinte y treinta” (Burgos 184). De todas formas, es importante destacar que últimamente se ha rescatado y comentado vigorosamente la obra de Emar, reeditando sus novelas y comentarios de arte del diario *La Nación*, además de escribirse numerosos artículos que analizan y rescatan su obra.

En definitiva, la obra de Emar renueva la literatura chilena, reposicionando al sujeto de la historia como centro de los acontecimientos y de la percepción de la realidad. Sus novelas y escritos abren las puertas de un estilo diferente, donde la historia si bien fragmentada, tiene su centro y linealidad en el sujeto que la sustenta y no en un

narrador que reproduce un orden social preestablecido. Construye así un discurso y un sujeto que no se asemeja a lo escrito en la fase realista, sino que si bien es una literatura que recoge sus elementos de su entorno, apunta también a lo universal, desarrollando un arte que es una mezcla entre el “color local” y las individualidades que lo habitan; que pertenece tanto a Chile, como al Arte.

CAPÍTULO 2: DISCURSO UTÓPICO A PARTIR DE LA CARNAVALIZACIÓN

La novela *Ayer* de Juan Emar relata lo sucedido al protagonista el día anterior al momento de la enunciación. En ella, el narrador protagonista se desenvuelve en medio de los estragos e intentos fallidos por recrear lo más fielmente posible los sucesos de un día. Se despliega entonces un monólogo interior que se desarticula al momento mismo de su articulación, desnudando así la narración como un hecho imposible en la modernidad. Por ello es importante reconocer y distinguir los patrones discursivos que corresponden a la ideología chilena de la época, de aquellos que pertenecen al pensamiento del narrador. Si bien finalmente éstos son inseparables en cuanto ambos están mediatizados por un sujeto, el narrador proporciona suficientes marcas textuales como para identificar el juego político que reside en su relato. Utiliza, sobre todo, la alegoría como una técnica para rozar la esencia del acontecer y acercarse así a la posibilidad de un renacer artístico que a su vez conlleve un renacer social y humano.

Comienza así esta novela con un narrador protagonista que relata sus sensaciones y emociones con respecto a los hechos que acaecen en su ciudad: San Agustín de Tango. Mas, este monólogo interior que se desarrolla se ve mediatizado inmediatamente por el discurso de esta misma ciudad, al revelar que el personaje se dirige a la ejecución de Rudecindo Malleco, quien fue encarcelado “hacia ayer seis meses por la que se juzgó una falta imperdonable” (Emar 5). Al utilizar la vos impersonal *se*, el narrador se desvincula de lo dicho, otorgándole la responsabilidad de esto a la opinión pública, quien “entró a manifestarse” (Emar 7). Así, cual si fuera un sujeto unitario, la “opinión pública” se establece como una entidad capaz de influir en decisiones legales. De ahí puede entenderse por qué focalización interna es sutilmente interferida por el discurso social, en cuanto lo importante es establecer un diálogo entre el narrador y la opinión pública; diálogo que involucra también al lector. Para hacer esto más patente, el narrador utiliza la marca textual: “Hele aquí” (Emar 5), con lo cual rompe definitivamente su monólogo interior para convertirse, por unos instantes, en un

narrador de estilo indirecto libre que contiene y expresa el pensar de la ciudad. Para ello, utiliza adjetivos que provienen no de su pensar, sino del pensar de los ciudadanos de San Agustín de Tango, como “sonreía el muy *puerco* con tal *lubricidad* evocando a su Matilde, que muchas *púdicas* doncellas enrojecían de pudor” (Emar 5). Así, este discurso ideológico que sostiene a la ciudad, contrasta en el mismo discurso del narrador, con la interpretación personal y contraria del mismo.

Es importante aclarar que la irrupción de este nuevo narrador es una técnica utilizada por el autor para introducir la reflexión respecto al estatuto de la narración en la modernidad. De ahí que después de introducir el alegato del abogado utilizando un estilo directo: “Alegaba Tarapacá” (Emar 8) y reproducirlo detalladamente, el narrador agrega sin previo aviso las siguientes palabras: “En fin, algo en este sentido alegaba Tarapacá, claro está con una elocuencia y una profundidad en la materia, que ni por un instante voy a pretender reproducir” (Emar 8). Esto es significativo en cuanto representa justamente la reflexión del narrador sobre la imposibilidad de narrar en un mundo moderno; en un universo sin marco de inteligibilidad y cuya narración depende no sólo de los hechos externos al sujeto, sino del acontecer interno que acompaña el suceder diario, así como toda evocación que surja al momento mismo de la narración de los sucesos. En otras palabras, narrar la realidad tal cual sucedió el día de ayer es imposible, advirtiéndole al lector desde un principio que la narración de los sucesos que él vivió el día anterior, no es más que ficción. Tal como expresa Adorno en su texto *Notas de literatura*¹⁹: “La nueva [novela] es toma de partido contra la mentira de la representación, propiamente contra el narrador mismo, el cual, como agudo comentarista de los hechos, intenta rectificar su inevitable perspectiva. La lesión de la forma se funda en su propio sentido” (49). Así, teniendo en claro el juego de perspectivas y la propia limitación del narrador como relator de sucesos, Emar decide utilizar la alegoría como lenguaje utópico capaz de develar la esencia de las cosas.

De ahí que al encontrarse el narrador frente a la imposibilidad de narrar, pues sabe que lo narrado no abarca nunca lo sucedido, recurre a aquello que trasciende la obra misma y que la sella y abre al mismo tiempo en su carácter enigmático. Es decir, si

¹⁹ Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

bien la obra de arte imita la realidad, también renuncia a ella para poder transformarla. Para ello utiliza un segundo lenguaje, aquel que contiene dentro de sí lo dicho y lo no dicho y que está sujeto a una interpretación que nunca lo agota.

Así, cuando el narrador al final de la historia intenta relatar lo sucedido el día anterior, comienza a desintegrarse en su propio recuerdo, pues al recordar, el narrador se transforma y modifica así la memoria que tiene sobre los hechos, a la vez que atrae hacia sí recuerdos de otros sucesos. Por ello, es legítimo afirmar que aquel arte que dice imitar la realidad, dejando la subjetividad de lado, lo que hace es ponerse al servicio de una ideología impuesta por una sociedad que intenta racionalizar sus paradigmas. Por eso, Emar, en su intento de criticar a la sociedad santiaguina de la década de los treinta, recurre a la alegoría de San Agustín de Tango, pues sólo así puede referirse a la esencia de esta ciudad sin caer en la imitación objetiva, dejando su contenido para ser interpretado y analizado por el lector. Pero, sin agotar su significado, pues la alegoría tal cual la concibe Benjamin, a la vez que revela, también encubre enigmáticamente la esencia de lo dicho. Creando así un texto abierto a cientos de interpretaciones que consideran el contexto y subjetividad del lector.

Esta novela se entiende entonces como un relato donde el narrador se cuestiona a sí mismo y a las condiciones discursivas internas de producción de verdad, pues el marco de inteligibilidad²⁰ se ha disuelto y el narrador sólo puede confiar en sus propias percepciones y afectos. Es un narrador que conoce sus limitaciones, por lo que no intenta imitar ni subyugarse al orden social, posicionándose como un intermediario entre la sociedad y el lector. No asume en ningún momento la posición de un vocero de un orden social establecido y conocido por todos, diferenciándose así del narrador clásico, quien “pasa de inmediato a ser una suerte de vocero implicado: es el portador de un saber sobre los personajes y el mundo que habitan, un saber, para él, confiable, cierto” (Morales 30). Por el contrario, este narrador se ciñe irónicamente al marco de inteligibilidad de la época como un modo de criticar los paradigmas sociales que, según

²⁰ “Toda obra cuya enseñanza es aproximadamente formulable en moraleja, obedece a un orden de conceptos de gran vigencia y generalidad, de los cuales pueden, o no, quedar explícitamente puestos en el discurso narrativo. Ahora bien, aquello que queda subordinado a un orden conceptual de algún modo ya sabido (o preexistente u obvio), es lo *inteligible*, en un sentido fuerte de la palabra” (Martínez Bonati 27).

el narrador, impedían el desarrollo cultural de la época. Comprende lo que muchos escritores de la época intentaban encubrir: que debido a la revolución del saber, “ya no es posible usar estas categorías comunes con autoridad cognoscitiva y en serio. Sólo le cabe un discurso autorial tradicional si este es irónico o humorísticamente paródico” (Martínez Bonati 32).

El narrador de *Ayer* se topa entonces con una sociedad que critica a Malleco por no cumplir con los axiomas universales que rigen la sociedad, so pena de castigo. Todo ello porque el personaje va en contra de las convenciones morales de la sociedad, al estar “plenamente convencido de que con inteligencia, con astucia, con malicia, con refinamiento, digamos, en fin, la verdad, que haciendo colaborar al cerebro, se alcanzaban goces insospechados” (Emar 6-7). Sin embargo, gozar no era parte de las convenciones sociales, era más bien considerado un vicio, sobre todo si esto significaba elaborarlo a través del pensamiento. Se entrevé además una crítica a la noción romántica naturalista del amor puro que se expresa muchas veces a partir de la entrega de una rosa besada por el amado, pero cuyo significado es puramente sentimental y producto de las emociones. Por ello Malleco es repudiado, por decidir que con lo que respecta a la vida en pareja, hay aspectos que sobrepasan el amor y que implican el goce como eje de la relación; goce que además proviene de un análisis intelectual y no emocional²¹.

Ahora, si bien el narrador de *Ayer* invoca en un comienzo los paradigmas totalizantes de una sociedad, es sólo para luego desplazarse hacia su propia inmediatez, desechando cualquier tipo de explicación totalizadora de la realidad. “Ahora vino un punto oscuro del que nada sé. Mi mujer tampoco. Y apareció otra vez la nitidez de mis percepciones” (Emar 20). El discurso se configura como la percepción de un individuo, quien si se distrae, deja al autor fuera del mundo de los acontecimientos. Queda claro que su discurso no es el de una obra realista cuyas

²¹ Según Claudio Morales, en su artículo “Juan Emar contra la virtud”, “el vicio es lo que conduce a la embriaguez de la conciencia y ayuda a percibir la realidad de una forma distinta, permitiendo descubrir otra esencia, otras dimensiones y una nueva posibilidad [...] a través de la irresponsabilidad y el vicio se puede alcanzar la libertad de acción y de conciencia que permite escapar de los prejuicios establecidos por el concepto de virtud” (137).

“reglas de la lectura son las reglas del gobierno autoritario que guían al hombre en todos sus actos, prescribiéndole los fines y ofreciéndole los medios para realizarlos” (Eco 35). Al contrario, el narrador no es un guía, sino alguien que a partir de su narración abre diferentes puertas experienciales y fragmentarias que no tienen en ningún momento la intención de juzgar u ordenar los acontecimientos del vivir. “Vi, sentí, por fin, la vida, la verdad despojada de cuanto engañoso, de sensacional, digamos mejor, de cuanto limita dentro de un suceder inexistente” (Emar 86). Se reconoce así un discurso fragmentado, donde las percepciones no son siempre nítidas y dependen, no de una realidad exterior ordenada y sistematizada, sino de conceptos predeterminados que se contienen en nuestra mente, “toda tu vida dentro de ti [te contentas con llevar] una noción nebulosa, indefinida, de la realidad lámpara” (Emar 54).

En definitiva, el narrador autorial, que intenta sistematizar la realidad y ordenarla a modo de historia secuenciada, se desmorona,

El discurso resumidor del narrar tradicional, y del contar cotidiano, parece a sus críticos (con razón) ser expresión de una voluntad imperiosa de objetivización y dominio verbal de la materia, voluntad impaciente para el matiz y lo singular, deseosa de encajonar la infinita variedad de las cosas en órdenes manejables (Martínez Bonati 34).

Es entonces cuando se descubre que la tan llamada realidad, es en verdad un imaginario social o cultural que, según Ricoeur, es doble. “Actúa ya bajo la forma de la ideología, ya bajo la forma de la utopía” (349). De ahí que en la obra de Emar coexisten dos voces en el discurso del narrador: la voz utópica y la ideología chilena de la época, las cuales configuran el relato de la historia. Como ya se ha discutido, existen dentro de la novela dos paradigmas que el narrador está dispuesto a desarmar: el realismo literario y el conservadurismo y religiosidad de la sociedad santiaguina de la época.²² La mayor parte del tiempo, estos dos paradigmas se superponen,

²² Según Patricio Lizama en su artículo “El plano de San Agustín de Tango”, “...no sólo es la ciudad y su trazado lo que aburre a Emar, sino que la mentalidad y las posturas conservadoras que rigen la escena cultural de la época” (122). Ideas que además son difíciles de cambiar, pues el propio plano de San Agustín de Tango explica “la dificultad de los santiaguinos para asumir los desafíos, la diversidad y las nuevas funciones que implicaba el surgimiento de la urbe moderna” (122).

convirtiéndose el uno en el reflejo del otro, por lo que el narrador al criticar una ideología, hace lo mismo con la otra.

De ahí que en esta tesis se considerará la obra de Emar, no como un intento de despojarnos del simbolismo para llegar a la “realidad”, sino como un relato que pretende revelar el imaginario social y cultural que rige la sociedad chilena de la época y desde ahí proyectar su discurso utópico. Por ello, en la novela se configura un narrador personaje cuyo discurso y humanidad es violentado por la ideología imperante. Así, cuando el protagonista y su mujer van al Zoo y observan a las leonas que se mueven uniformemente, regidas por un hilo invisible, que con sus movimientos hipnotizan a los espectadores y crean un silencio absoluto, los personajes sienten que los ojos de las leonas pudieron “atravesarnos el cuerpo entero con tanta facilidad y agudeza que sentimos de arriba abajo, cada uno de nosotros, catorce dolorcillos finos, estridentes, que nos perforaban para ir a clavarse en el suelo, muy atrás. Aquello empezó a hacerse intolerable” (Emar 16). El narrador, sin embargo, al encontrarse al margen de la sociedad, es capaz de visualizar estos hilos invisibles que controlan a las leonas e inmediatamente comprende que si existe un resorte que las mueva uniformemente, debe haber una “presencia de alguien junto a él para imprimirle los movimientos iniciales, que luego se verificarían en las leonas” (Emar 15). Concluye así, que esta presencia no es otra que la de un león, el cual es símbolo de “poderío y de soberanía [...] también de justicia: como los leones del trono de Salomón, de los reyes de Francia o de los obispos medievales” (Chevalier 637). Es decir, de aquel que impone leyes personales como universales en nombre de un dios que, según ellos, les entregó este poder.

Así, Emar utiliza la imagen de estas leonas como un discurso marginal que pone en evidencia la función justificadora de la ideología, la cual degradada, está destinada a legitimar la autoridad existente en aquel momento. Por eso elige la figura del león, que como ya se dijo anteriormente, alude a diferentes tipos de autoridades que si bien no son “naturales”, imponen sus leyes y pareceres como universales. Pero para que esto suceda y todos bailen al son de estas leyes, es necesario que la ideología funcione también en su modalidad de integración social, donde los recuerdos se “domesticar” a

partir de eventos conmemoratorios que se establecen como fundadores de una comunidad. El problema radica cuando “Al transformarse en visión de mundo, la ideología se convierte en código universal para interpretar todos los acontecimientos del mundo. Poco a poco, la función justificadora contamina la ética, a la religión y hasta a la ciencia” (Ricoeur 355). Esto es justamente lo que sucede con Malleco, quien al pensar distinto a la ideología imperante, es decapitado, es decir, su capacidad de pensar críticamente y divergentemente es arrancada.

La ideología se ve retratada en el discurso del narrador que a ratos es vocero de la opinión pública, tal como queda de manifiesto en el discurso de Fray Benito del Crucifijo, quien a pesar de ser el defensor de Malleco, “en su fuero interno, culpaba al infeliz” (Emar 11). Por ello, la defensa fue una oración por la salvación del alma de aquel “hombre caído en pecado”, dejando entrever que el juicio no fue más que una formalidad, pues la Iglesia y la sociedad ya lo habían juzgado y culpado. Puede entonces tomarse los juicios y el evento circense de la decapitación como rituales que justifican el discurso y el existir de la sociedad chilena de la época. La ideología funciona acá con los discursos de la opinión pública y sobre todo con el discurso de la Iglesia, cuya retórica se pone al servicio del poder, pues todo sistema de control social debe basarse en un funcionamiento ideológico que lo reivindique como autoridad. Pero esto no para aquí, pues también se revela cómo la ideología funciona en su nivel más profundo al proyectar la identidad misma de una comunidad. Hay que recordar que ganan los que están en contra de Malleco y el circo está repleto. La ideología se convierte entonces en el código universal con el cual se interpretan los acontecimientos del mundo y las ideas de la clase dominante devienen paradigmas universales. Así, al justificarse eclesiásticamente la culpabilidad de Malleco y el ritual que esto conlleva, “la conmemoración se transmuta tan fácilmente en argumento estereotipo: afirmamos que está bien que seamos como somos” (Ricoeur 355). La violencia del ritual se ve mitigada por el discurso ideológico; es aceptado en cuanto las leyes universales e inamovibles así lo establecen.

Sin embargo, el narrador y su mujer no aceptan este discurso, por ello si bien asisten al circo, no soportan el horror del acontecimiento: “Comencé a sentirme

abatido. El peso de la sangre allí derramada, parecía caerme encima” (Emar 15). Entonces salen por la puerta lateral, es decir se marginan, lo que le permite ver desde otra perspectiva lo que acontece en su ciudad y a partir de ahí develar la ideología y expresar un discurso utópico, el cual se ve mayormente reflejado en su visita al Zoo. Ahí, a partir de la carnavalización de los eventos, se devela la función de legitimización e integración de la ideología y el narrador expresa su visión utópica de la realidad.

Después de retratar la escena de las leonas, el narrador se centra en los monos, a los cuales denomina cinocéfalos. Como sucede siempre con Emar, esto no es casualidad, sino que remite a su conocimiento respecto a la filosofía oriental. Por ello, considerando que en la novela es el lenguaje alegórico aquel que se utiliza mayormente, estos animales aluden a lo que en Egipto antiguo “era un emblema de sabiduría [...] la misión del Cinocéfalo era mostrar a los muertos el camino del lugar del Juicio y Osiris” (Blavatsky 90). Por ello, durante el cristianismo este animal se convierte en sinónimo de lo pagano y anticristiano. De ahí que, cuando el narrador observa a estos ejemplares, uno “orinó con profusión” (Emar 19), mientras algunos “devoraban precipitadamente puñados de maní; otros se peleaban un instante; algunas parejas se acoplaron; en fin, la vida habitual de tales bichos” (19). Aquí entra en juego el concepto de lo carnavalesco acuñado por Bajtín, que se sustenta en la risa, la exaltación de los instintos básicos y en imágenes de nacimientos y muerte, todo lo cual apunta a su relación “con la *totalidad* de la evolución vital, su bipolaridad y las tonalidades triunfantes del nacimiento y la renovación (Bajtín 56). Así, los monos, a partir de la carnavalización, producen el quiebre que devela el discurso ideológico y a partir de un “estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia” (Bajtín 44).

Luego viene el canto, el cual es retratado por el narrador como un descenso hacia “aguas profundas que nunca han visto la luz del Sol y que se vacían en las entrañas de la Tierra por bóvedas que ninguno de nosotros podremos ver jamás, mas que ella nos revelaba haciéndonos escucharlas” (Emar 20). Después asciende hacia lo más alto a partir de las notas agudas de los cinocéfalos. Es decir, el narrador experimenta la muerte y resurrección propia de los carnavales antiguos, transformando así su visión

de mundo. De ahí que en la historia deviene lo carnavalesco para liberar a los lectores de los censores morales y a partir de la bajada hacia lo primordial, dejar atrás los paradigmas sociales y poder verlos como lo que son: imposiciones de una autoridad y no mandatos universales. Con ello se representa por primera vez la caída de la ideología en pos de una utopía, la cual aún no es formulada, pero sí delineada. Ello a partir de la narración de la contienda entre la leona y el avestruz (ideología y utopía respectivamente), la cual refleja la decadencia de una ideología a partir del nacimiento de una utopía²³.

Es importante recalcar que cuando la leona se escapa de su recinto y corre hacia el avestruz, el narrador revela que al ver pasar por los cielos a la leona, “vino un punto obscuro del que nada sé” (Emar 23). Es decir, el narrador no es un ente omnipresente que sabe todo lo que ocurre, si no que es un espectador más del mundo, que se basa en sus percepciones individuales para narrar y por lo mismo, a veces no ve ciertos eventos y la sucesión de los acontecimientos dependen de su propia temporalidad. Con esto, vuelve a derribar la idea de un relato realista con un narrador de conocimiento relativo que, dejando fuera sus emociones, cuenta todo lo que sucede en la sociedad que él describe. Técnica narrativa que la vanguardia derrumba al exponer que el narrador no puede desligarse de su individualidad y percepción propia de ver la realidad. Por lo mismo, el narrador explica que esperaron la caída de la leona durante “todos los manvatharas²⁴ de que aún no constan nuestros ciclos, nuestros sistemas y lo que sigue” (Emar 24). Es decir, pudieron vislumbrar ciclos nuevos donde existirá una nueva humanidad, que podría ser aquella soñada por el narrador. He aquí el

²³ De todas formas, no puede dejarse de lado la interpretación de las leonas como una crítica a la literatura realista de la época y el avestruz como la literatura de vanguardia, tan estudiada y analizada por diferentes críticos literarios. Según Claudio Morales, la avestruz representa la vanguardia, mientras que la leona, la literatura realista: “Lo narrado es una parodia y no un simple hecho divertido. Lo significativo de la risa de los personajes es que se convierte en hiriente carcajada, en ataque contra los defensores de un arte que se oponía a lo nuevo” (142). En todo caso es lo mismo, pues la literatura realista se basa en presuponer que existen reglas que rigen una sociedad y desde allí copiar y emprender la escritura. La vanguardia por su parte, asume la inexistencia de estas reglas fuera del imaginario social y comienza sus escritos desde la perspectiva de un individuo frente a los hechos y emociones que lo acechan.

²⁴ Manvathara: “un periodo de manifestación del universo, opuesto al pralaya (reposeo o disolución); término aplicado a varios ciclos, especialmente a un día de Brahma [...] es una Ronda o un ciclo de existencia correspondiente a un Manú y durante el cual existe una humanidad de un cierto tipo” (Blavatsky 310).

lineamiento que vislumbra una nueva visión de mundo, una utopía que aún no es expresada, pero que comienza con el derrumbe de la ideología y la posibilidad de otra percepción respecto al mundo.

Por ello es tan importante la pelea entre el avestruz y la leona, pues culmina el proceso de derrumbe de la ideología imperante de la época. Así, cuando la leona salta a comerse al avestruz, ésta lo espera en vez de arrancar, es decir, decide aceptar todo el peso de la tradición sin pretensión de escape. Es más, el avestruz “ante tales expresiones de horror, no hizo más que alargar graciosamente su cuello hacia arriba y esperar con los ojos entornados” (Emar 24). Lo que sucede después es de acuerdo a lo narrado, el punto de quiebre en donde la utopía sobresale y se presenta en su majestuosidad frente a una ideología caduca. Así, el avestruz, en contra de toda lógica, se come a la leona, acentuando acá el nivel carnavalesco de la escena, en cuanto

...el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «mundo al revés». Es preciso señalar sin embargo que la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquélla resucita y renueva a la vez (Bajtín 13).

Se parodia tanto la literatura naturalista con afinidad científicista y la lógica racional de la sociedad, guiada por una ciencia causal que no acepta los descubrimientos respecto a la relatividad del mundo y del yo, que se maneja no sólo por la lógica, sino por un inconsciente que actúa fuera de toda temporalidad y razón.

Luego, mientras la leona se sacude dentro del avestruz en una escena más absurda que la anterior, el ave ríe y también el narrador, quien suelta “la más formidable carcajada que jamás humano alguno haya soltado” (Emar 28). Es decir, se sitúa dentro del carnaval, como participante de este rito que tiene un “carácter utópico [...], dirigido contra toda concepción de superioridad” (Bajtín14). Por eso, los soldados y los frailes corren, pues no pueden soportar una realidad donde ellos, representantes del Estado e Iglesia, respectivamente, no sustenten el poder, como ocurre en las fiestas oficiales, donde la “distinciones jerárquicas se destacaban a propósito, cada personaje se presentaba con las insignias de sus títulos, grados y funciones y ocupaba el lugar

reservado a su rango” (Bajtín 12). Es lo que ocurre justamente con la ceremonia de la decapitación, donde cada integrante tiene su rol, el cual es inmutable y dado a conocer a toda la comunidad de San Agustín de Tango. Sin embargo, como ya se dijo con anterioridad, el narrador se hastía del espectáculo y sale por la puerta lateral, para luego descubrir la danza de las leonas y la pelea entre el avestruz y la leona arriba de un olmo, fuera del tiempo y de los ciclos comunes de la realidad. Aquí se presenta lo que es la primera función de la utopía, en cuanto “lo que la utopía vuelve a poner en cuestión en cada compartimento de la vida social [...] es en última instancia la manera de ejercer el poder: poder familiar y doméstico, poder económico y social, poder político, poder cultural y religioso” (Ricoeur 358). Así, el narrador primero nos cuenta cómo todos estos poderes “ganan la contienda” frente a los sujetos marginales como Malleco, para luego narrar desde la marginalidad, la realidad de este poder que no es más que una interpretación.

Ahora bien, continuando con la leona y el avestruz, es importante atender cómo el narrador describe la experiencia de ver defecar a éste. Los protagonistas deliberadamente se ponen tras la cola del animal, para observar cómo “el círculo del animal que apareció empezó a dilatarse y nosotros, con indescriptible alegría vimos aparecer dentro la punta del hocico de la leona” (Emar 29). Es decir, un acto que podría considerarse íntimo u horripilante, es experimentado por el narrador como un hecho alegre que lo llena de éxtasis. Ello, porque siguiendo en la línea de lo carnavalesco, los actos instintivos son motivo de regocijo pues al descender a lo más bajo de lo humano, algo nuevo renace. En este caso, la leona descuerada y sangrienta sale del avestruz y corre despavorida y humillada, mientras el ave se sienta tranquilamente. La leona, los frailes y soldados corren. Corre la ideología realista y científicista, corre la jerarquía del león y renace la vanguardia, el inconsciente, la temporalidad relativa y la percepción individual del narrador. Es la forma que tiene el narrador de comenzar a liberarse de los paradigmas imperantes y situarse en el “no lugar”²⁵ de la utopía, el “otro modo de ser que “responde rigurosamente al *ser así* y *no*

²⁵ Este concepto se utilizará tanto en términos de Ricoeur, refiriéndose a la atemporalidad y no locación de la utopía, como al concepto de Marc Augé, quien define el no lugar, como aquel espacio de tránsito, “que

de otra manera pronunciado por la ideología, tomada en su raíz” (Ricoeur 358). Por ello observa todo desde la copa de un olmo o desde la parte trasera del avestruz, para situarse en aquel lugar marginal, diferente, en el cual libre de los paradigmas, puede pensar otro mundo. Asimismo, como se indagará en el siguiente capítulo, estos espacios son también lugares de transición entre una locación y otra, dentro de las cuales el personaje no puede establecerse, si no que los transita sin sentirse acogido.

Hasta ahora el narrador tan sólo ha relatado su exilio, marginalidad y percepción crítica respecto a la sociedad, mas no ha planteado una utopía que contrarreste la ideología. Por ello, sale del Zoo y sigue su camino hacia el taller de Rubén de Loa, el cual se encuentra en los márgenes de la ciudad; un lugar que, si observamos el mapa, no tiene las veredas dibujadas en punta, si no redondeadas, para diferenciarse del diseño urbano de damero impuesto por los colonos españoles durante La Conquista. Ahí lo central es la plaza de La Casulla, el ayuntamiento y la Avenida Benedicto XX, mientras que “la periferia concentra los lugares en lo que se recluye a transgresores y subversivos [...] es el territorio del “otro”, excluido e implicado a la vez” (Lizama 125). Es el lugar y “no lugar” del artista, que observa desde la marginalidad que está a la vez dentro y fuera de las convenciones sociales. Así, delineamientos de la propuesta utópica comienzan a aparecer cuando llegan al taller de Rubén de Loa, al cual el narrador describe como “demasiado verde” o “acuático”. Color que

“equidistante del azul celeste y del rojo infernal, ambos absolutos e inaccesibles, el verde, valor medio, mediatriz entre el calor y el frío, lo alto y lo bajo, es un color tranquilizador, refrescante, humano [...] es el despertar de las aguas primordiales, verde es el despertar de la vida (Chevalier 1057).

Es decir, ahí está la resurrección de lo humano, que alejado de lo ctónico o de los discursos celestiales, se centra en lo humano y cómo éste en sus ciclos, muere y renace. Así, al estar en el taller, el narrador, pensativo, se sume “en la más onda meditación sobre la muerte” (Emar 35). Lo importante aquí es entonces la resurrección de lo humano tras la disolución del mismo. Lo cíclico carnavalesco aparece

no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (*Los “no lugares”, espacios de anonimato*, 83)

representado nuevamente, donde cada bajada implica un renacer, así como cada invierno implica una primavera donde lo verde vuelve a emerger.

Luego de increpar a Rubén por tener un taller demasiado verde, los personajes lo escuchan y comprenden la razón de ser de la “verdosisidad” del taller producida por una enredadera en la ventana. Consiste en la invisibilidad de algunas energías del mundo, que si bien no son perceptibles al ojo humano, deben existir como razón de los acontecimientos perceptibles de la realidad. Hay hilos invisibles que unen todas las cosas del mundo, todos los acontecimientos, las personas, los pensamientos y manifestaciones artísticas, creando una unión universal que, aunque invisible, puede ser percibida por una mente privilegiada como lo es la del artista, a partir del sufrimiento y la contemplación. Asimismo, la mujer del narrador, guía de su viaje, “espíritu grande, trascendental y generalizador, percibió de pronto, flotando en las telas del amigo, todos los verdes que acompañan, en alguna parte, a los crepúsculos de fuego que ensangrientan día a día todos los cielos de la tierra” (Emar 42). Ésta es una nueva interpretación de la vida real, donde todo ser tiene un complemento permitiendo así que la vida tenga por dónde circular y así evitar el caos.

Asimismo, esto se expresa a partir de la teoría de los colores del amigo pintor, el verde como la esencia de lo humano y el rojo color del fuego, como un poder centrípeto “donde se opera [...] la regeneración del ser o de la obra. Está subyacente en el verdor de la tierra [...] Es secreto, es el misterio vital escondido en el fondo de las tinieblas y los océanos primordiales” (Chevalier 888). Así, en las pinturas del amigo, donde están todos los verdes del mundo, están también todos los rojos, es decir, dentro de lo humano está la posibilidad de su propia regeneración. Mas, para que ello sea posible, para visualizar los rojos, hay que estar iniciado en los saberes esotéricos, pues “no es lícitamente visible más que en el curso de la muerte iniciática, en el que [el rojo] toma un valor sacramental” (Chevalier 888). La iniciación de los personajes se verá en detalle en el siguiente capítulo donde se analiza el viaje de los personajes como proceso de iniciación y descubrimiento.

Lo importante en este punto es cómo se maneja el concepto de utopía, donde para evitar la patología de la misma, que consiste en que, al “momento mismo en que la utopía engendra poderes, anuncia tiranías futuras que corren el riesgo de ser peores que las que quieren derribar” (Ricoeur 358). Por ello, el narrador más bien rescata el poder renovador de la utopía, la posibilidad que ella significa en cuanto “expresión de todas las potencialidades de un grupo que se encuentran reprimidas por el orden existente. La utopía es un ejercicio de la imaginación para pensar en *otro modo de ser de lo social*” (Ricoeur 357). Es una forma de repensar el modo de vivir a partir de la crítica y subversión, es la liberación del individuo de las ataduras del Estado y de la Iglesia. Utopía como regeneración constante de lo humano a partir de la fuerza centrípeta de lo cósmico y el fuego, alejándose así de lo celestial cristiano. De esta forma el narrador expone y critica lo cotidiano, presentando una infinidad de rutas posibles a seguir, más que un discurso utópico cerrado que exponga ideas de cómo debiese ser una nueva sociedad. Entiende que “la unidad del fenómeno utópico no resulta de su contenido sino de su función, que siempre es la de proponer una sociedad alternativa” (Ricoeur 357). En este caso, la sociedad de la crítica a lo establecido y el renacer constante del individuo que es capaz de mirar la ideología a partir del cristal de la utopía.

Sin embargo, cada lugar tiene su “no lugar”, es decir, la utopía que se presente depende de la ideología que exista, pues no hay que olvidar que el imaginario social se sustenta sobre la tensión dialéctica entre ideología y utopía. Así, cuando se le expresa a Rubén de Loa que los verdes de su obra no serán los mismos verdes si los cuadros salen de su casa, él se enoja, pues no logra aceptar que su discurso utópico dependa de su relación con lo ideológico. Por ello, el discurso de Rubén está destinado a fracasar, pues peca de la mentalidad utópica, que se caracteriza por “la ausencia de toda reflexión de carácter práctico y político acerca de los apoyos que la utopía pudiera encontrar en lo real existente” (Ricoeur 359). En cambio, el narrador de *Ayer* entendiendo este dilema, prefiere perfilar un lineamiento utópico, más que un discurso totalizante. Además, hay que recordar que este narrador no es omnisciente, sino que entiende que lo narrado emana de su propia percepción de lo vivido, que es individual, fragmentada y puramente subjetiva.

Esto es lo que el narrador comprende cuando, en la sala de espera, intenta conocer al barrigón. Ahí, al fallar la aprehensión a partir de la observación, decide intentar dos métodos diferentes: el del ornitólogo y el del mal poeta. El primero hace alusión a la ciencia, en cuanto el narrador realiza “una acabada descripción del barrigón de pies a cabeza, peso, altura, estado social, pasado, presente, intenciones futuras, presión arterial, anhelos, dolores, cuenta corriente” (Emar 54). Mas con esto no logra realmente conocer al hombre que tiene enfrente y decide dejar la observación científica. Entonces comienza a narrar como un mal poeta, atisbando “sus gestos en el café, en el tranvía, en la calle, cuando está solo o con amigos” (Emar 55), utilizando, al escribir, lo observado, así como, referencias a otros escritores que alguna vez hayan descrito a algunos barrigones. Pero esto tampoco satisface al narrador, pues no logra conocer al gordo de allí enfrente, si no que sólo narra la abstracción de un gordo, como los otros discursos lo hacen de forma tan categórica, cual si su forma de conocer al gordo fuese la única. El narrador llega a la conclusión que para que exista realmente el barrigón, él debe rozarlo con su mirada y no observarlo fijamente. Por ello no le queda más que “seguir siempre distraído, recibiendo vagas percepciones de un lado y otro, dejando que ecos confusos resuenen dentro como un total aceptado y dominador por distracción” (Emar 53). Es decir, sólo a través de un segundo lenguaje, dialéctica entre fantasía y objetividad, contenedor de todo lo dicho y no dicho, puede conocerse la esencia del barrigón.

Así, el lenguaje que este narrador utiliza para relatar ya sea su entorno, como sus emociones, es un lenguaje desintegrado y asociativo a la vez, que le da la posibilidad al narrador de estratificar su propio relato. De ahí que sea la mirada oblicua aquella que revela la esencia del barrigón y hace surgir del texto aquello que no existe. Esto se refiere a un segundo lenguaje, que destilado del primero, es “desintegrado, cósmico y asociativo” (Adorno 51). Es decir, no deja de lado el objeto al cual se refiere y del cual es producto, pero sí a partir de asociaciones que lo desintegran, puede llegarse a lo trascendente y a eso otro que no es el mundo cósmico. La obra es así elaborada a partir de un lenguaje segundo o alegórico, que se representa en una imagen que si bien alude a un elemento cósmico específico, también nos permite, como expresa Benjamin,

de un golpe, conectar un fragmento con otro, para contemplar por unos instantes el todo, antes imposible de aprehender.

El narrador utiliza el lenguaje alegórico para que su discurso utópico permanezca en la atemporalidad y no lugar al cual pertenece. Así, cada lector podrá interpretar los hechos a partir de sus propias vivencias, pues no hay que olvidar que la obra cobra sentido en el contexto en el cual es expuesta, en la ideología a la cual es antepuesta. La alegoría, entonces, como lenguaje que se completa al momento de su lectura, “no sólo crece a través del monólogo del novelista, sino también del monólogo de todos los innumerables alienados del lenguaje primero, que constituyen la masa” (Adorno 51). Es decir, se completa a partir de lo que Bajtín denomina un discurso dialógico, el cual integra dentro de sí todas aquellas voces que completan el texto. No ocurre lo mismo con el discurso monológico, el cual se ve representado en la obra emariana por los mandatos ordenados por la Iglesia y el Estado.

Estos últimos son según Bajtín, discursos monológicos, pues se sustentan en la exclusión de cualquier otro discurso y se proyectan en la sociedad como enunciados primordiales que articulan las costumbres y accionar de las personas. Por ello, el narrador postula finalmente que aunque trata por todos lados de comprender al barrigón como un discurso monológico, lo único que encuentra es “atmósfera”, pero “por ningún motivo el imperativo categórico hecho carne” (Emar 57). El barrigón se constituye entonces como una infinidad de relaciones imposible de objetivarse y que lo unen con el resto del universo y posicionan en él de acuerdo al lugar que ocupe en el mismo. De ahí que se descubra este discurso como dialógico, en cuanto todos los diferentes discursos que crean, crearán y han creado al barrigón dialogan entre sí, desarrollando un hilo de relaciones que componen a este sujeto en cuanto polifonía democrática de voces. Para ello, el narrador debe agudizar la percepción de las cosas y perderse a su vez en la inmensidad de una pelusa, pues así al tener

Una percepción excepcionalmente aguda del otro hombre como *otro* y de su propio *yo* como un *yo* desnudo presupone que todas aquellas definiciones que revisten al *yo* y al *otro* de la carne socialmente concreta (definiciones familiares, estamentales, de clase y todas sus variaciones) perdieron su autoridad y su fuerza formativa. El

hombre parece sentirse directamente dentro del mundo como dentro de una totalidad, sin ninguna clase de instancias intermedias, fuera de toda colectividad social a que pertenecen. Y la comunicación de este yo con el *otro* y con los *otros* sucede directamente sobre el suelo de las últimas cuestiones, saltando todas las formas intermedias y próximas (*Estética de la creación verbal* Bajtín 196).

Es lo que sucede durante la escena de los monos, donde el narrador pierde toda temporalidad y especialidad y se hunde en el ningún lugar de las polifónicas voces de los primates. En cambio, en la escena de la decapitación de Malleco, se expresa en todo su esplendor una voz monológica, la cual para existir requiere “un firme apoyo social, supone la existencia de un *nosotros*, independientemente de si se trata de una sensación consciente o no” (*Estética* Bajtín 197). De ahí que no haya cuestionamiento por parte de las masas, pues la voz de un solo ciudadano es acallada por los fuertes postulados ideológicos y éste debe ser fuerte y aceptar el sufrimiento en caso de salir en busca de la polifonía y “amparo” del universo.

Sin embargo, siempre existen esferas donde este discurso es cuestionado y evaluado en cuanto discurso social. Uno de esos ámbitos en donde pueden presentarse críticas es la literatura, que en este caso sería una literatura que deja entrever la multiplicidad de tonos y voces contenidas en el discurso poético, para así mostrar las muchas variaciones respecto a un mismo tema. No se busca con esto la “conclusión monológica, aunque dialéctica, sino el acontecimiento de la interacción de las voces” (Bajtín 279). Es una línea literaria democrática que acepta las limitaciones del propio punto de vista y busca la comprensión de las cuestiones del mundo, a partir de la cooperación de múltiples voces. Es el espacio de la universalidad, libertad e igualdad entre voces, que busca la apertura y diferencias de opiniones en lugar de la conclusividad. Tal como dice Bajtín en relación a la obra de Dostoievski: “su propósito es el de situar al hombre en diversas posiciones que hacen que se descubra y se deje provocar, el de reunir y de hacer chocar entre sí a la gente, de tal manera que esta gente no permanece dentro del marco de este choque argumenticio y sale fuera de sus límites” (152).

He ahí un atisbo de la utopía emariana, que para acallar la voz monológica de la ideología, “reclaman una conciencia capaz de contemplarse a sí misma sin vacilar, a

partir de ningún lugar” (Ricoeur 360). En el relato de *Ayer* esto ocurre cuando el narrador en su cuarto, al día siguiente de los sucesos, intenta recordar lo que hizo durante el día de “ayer”, haciéndose entonces consciente de todo lo que ha pasado y comprende que no puede aprehenderlo. Lo mismo con la utopía, no puede ponerse en práctica, no puede crear más que una identidad narrativa opuesta a la ideología y su discurso unificador y contenedor del discurso social.

En definitiva, la utopía es la negación del imaginario identitario de una comunidad, en este caso San Agustín de Tango. El narrador imagina otro modo de ser de la sociedad, el cual devela a partir de la carnavalización del discurso monológico y la aceptación de una conciencia que se contempla a sí misma y a las voces que la acompañan. Propone una sociedad alternativa que si bien es caótica, imaginaria e irrealizable, como toda utopía, su fuerza está en transparentar los acontecimientos y acusar la ideología que mueve aquella sociedad con sus hilos invisibles; tanto la sociedad como su producción literaria. Por ello carnaliza los rituales, utiliza un narrador autodiegético con un lenguaje alegórico, que sólo reproduce lo que él percibe, recalcándole al lector continuamente que lo relatado no es más que su interpretación del entorno. De esta forma, revela una utopía y su constante tensión con la ideología, a partir de la contemplación de la realidad imperceptible y su propia conciencia. Revela además la imposibilidad de aprehender los sucesos vividos, en cuanto son el resultado de un imaginario social.

CAPÍTULO 3:

VIAJE ALEGÓRICO DESDE LO FRAGMENTARIO HACIA LA UNIDAD

Juan Emar, en sus novelas *Ayer* y *Un año*, crea un personaje que se configura a partir de un viaje alegórico que devela, a partir de los entreactos, el sentido último de la vida. Mas, este viaje está siempre lleno de angustia, pues estos momentos alegóricos duran sólo un instante y no hacen más que recordar la temporalidad del acontecer humano, que a medida que avanza en su sinsentido, exalta el carácter ruinoso de lo que alguna vez fue el presente.

En un principio existe una visión fragmentaria del acontecer en las novelas de Emar, sin embargo esto es justamente lo que da pie a las diferentes etapas del viaje, pues en cada fragmento existe la posibilidad de entrar en un nuevo estadio. Según Soledad Traverso, el viaje que emprenden los personajes de las novelas emarianas se dividen en: iniciación, permanencia y transformación. Estas etapas no dicen relación con las anécdotas de historia, sino con las bajadas del personaje que Traverso llama entreactos, los cuales surgen como “suspensión del continuum [como] otra realidad oculta a los sentidos” (Traverso 48-9). Así, por ejemplo, en *Ayer*, cuando llegan al Zoo y ven a los monos, “un rayo de Sol se abrió paso por entre las nubes y vino a llenar con su luz el peñón entero [...] Los cientos de monos se sintieron abismados mirando el Sol y, abriendo desmesuradamente sus hocicos, lanzaron por los aires un cántico soberbio” (Emar 19). Es en este momento, donde se conjugan el Sol, el canto de los monos (símbolo de lo inconsciente y de la sabiduría oculta) y luego el canto de la mujer, cuando el protagonista suspende sus sentidos y logra entrar a eso otro mundo, aquel en el cual se logra percibir la unidad en lo fragmentario si puede “aguzar y afinar de otro modo mis oídos” (21). El personaje y su mujer quedan embelesados al oír esta armonía antes jamás oída, estaban “absortos, hasta el punto más allá del cual no hay música ni sonidos aislados, individuales, diría, como eran los nuestros, pues todo, toda existencia era una sola y absoluta música” (21). Esta imagen dura hasta que pasa una

nube, es decir, la claridad de mente que se requiere para visualizar la unidad del Universo se ve apagada al volverse la conciencia hacia la percepción sensorial de la realidad. De ahí que los monos orinen, peleen y se acoplen.

Este instante vivido no es sin embargo en vano, pues corresponde a la iniciación del viaje del personaje, quien guiado por su mujer, cual Beatriz a Dante, logra vivenciar por primera vez este mundo donde “todo está en correspondencia con todo y hasta el más ínfimo fragmento del universo revela una conexión con ese todo que es el universo” (Traverso 79). Lo importante acá es el sentido que adquiere la existencia humana en comparación con el sinsentido de lo cotidiano fragmentario. El protagonista se sostiene en el punto sublime, es decir, ese momento en el cual accede a la realidad oculta suspendiendo los sentidos y desprendiendo al yo del tiempo. Ello puede lograrse disponiendo ciertos elementos de manera insólita, como sería la pelea de la leona con el avestruz mientras los personajes principales están sobre un olmo. Ello, porque al presentarle al sujeto relaciones absurdas, logra sacarlo de lo establecido y por un instante entenderá que lo que se considera causal, es un constructo social. Asimismo, el árbol, símbolo que aparece también en la novela *Un año*, significa el renacer, lo maternal donde “el muerto es devuelto a la madre para ser de nuevo engendrado” (Chevalier 128) y renacer con una nueva conciencia respecto a la realidad. Es decir, en la cima del olmo, el protagonista comienza su viaje de iniciación.

Ahora bien, descubrir que la realidad que se habita no es más que un imaginario social que se construye sobre fragmentos para darle un sentido restringido a la vida, produce angustia, ira y dolor en el protagonista. Situación que se observa más claramente en la novela *Un año*, donde el personaje principal al darse cuenta de la realidad fragmentada en que vive, en contraste con la totalidad del Universo, siente rabia y frustración. Así, el personaje deambula por la ciudad hasta que se encuentra con “un grupo de viejas harapientas que hacían cola al lado de la puerta principal” (Emar 20) de la Escuela de Altos Estudios Politécnicos, las cuales le cortan el paso, privándolo entonces de su libertad. Ahí deviene su primera furia, la cual va dirigida en contra de sí mismo por no poder sostener su propia libertad frente a la sociedad que lo rodea.

Luego se dirige hacia el departamento de un amigo, para lo cual debe cruzar un umbral, símbolo de “la frontera de lo sagrado, que participa ya de la trascendencia del centro” (Chevalier 1036). Es decir, al traspasar la puerta de entrada al edificio, el personaje se transporta hacia otra dimensión de la realidad, más cercana al centro, al sentido de la vida. Se dirige entonces al quinto piso, donde su amigo lo hace pasar a la terraza. Ahí el protagonista observa a los diferentes hombres pasar de un lado a otro sin detenerse, cambiando de expresión frente a las pequeñeces de la vida, “mas no ante lo inexorable” (Emar, *Un año* 25), ante la sombra que sus cuerpos proyectan a partir del sol que los alumbra. Esto enfurece al protagonista, quien dirige su ira hacia “aquellos que viven conformes en la fragmentación y que allí encuentran la felicidad” (Traverso 138). Es tan grande su furia contra estos hombres cobardes, que entiende que debe ascender un poco más para comprender lo que sucede y calmar así su desconsuelo.

Se dirige entonces al noveno piso donde se encuentra el noveno amigo, quien lo hace pasar directamente a la terraza. Ahí contempla una casa que queda al frente y logra desprenderse de la contingencia de la vida y queda solo, lejos, observando. Es ahí donde descubre “un aspecto del rol de Dios” (Emar, *Un Año* 28), que consiste en observar el todo en los fragmentos, en visualizar “esta línea de coincidencia que cayó instantánea como una aguja inmóvil, traspasando en un mismo instante de tiempo esas tres puntadas de hechos, esta línea que los enlazó en un instante único y común para ellos tres, esta línea que ignorarán para siempre” (Emar 29). De ahí surge la tercera furia, aquella contra Dios por haberle otorgado la capacidad de percibir por un instante aquello que los demás ignoran: el sentido de la vida no está en la fragmentación cotidiana, sino en la percepción de los acontecimientos como unidos por hilos transparentes que configuran un todo. He aquí el momento de la iniciación del protagonista de *Un año*, donde vislumbra esta totalidad por unos segundos. Logra suspender el continuum y hacer surgir así una realidad oculta a los sentidos frente a una “realidad fragmentada, sin sentido y absurda” (Traverso 49) por la cual transitan los demás personajes sin darse cuenta ni cuestionarse lo que sucede.

Ahora bien, así como en *Ayer* se conjugan los monos, el Sol y el canto de la mujer para acceder al punto sublime, en *Un año* convergen tanto las tres furias, como el despuntar de un bigote, la tos de un señor y el movimiento de la cabellera de oro de una mujer. Es el “instante en que confluyen ciertos elementos gracias a que los sentidos son anestesiados y, en consecuencia, el inconsciente queda libre, mostrando algo que va más allá de lo cotidiano” (Traverso 108). Se despierta además el ojo psíquico, aquel que percibe tanto el presente (ojo físico), como el pasado y el futuro, descubriendo así el devenir completo. De ahí que el personaje sea capaz de evocar “el último siglo de la era humana. Multipliqué más allá de todas las posibilidades de mi mente cuantos sucesos estén por acaecer y los lancé más allá de la Tierra, a los planetas, al Cosmos entero para implicarlo a su vez. Enormidad de hechos en inmensidad de tiempo” (Emar, *Un año* 29).

Al descubrir la verdad respecto al Universo, el personaje siente, como una punzada angustiosa, el “dedo de Dios en la nuca” (Emar, *Un año* 34) obligándolo a avanzar; a seguir adelante con su vida en un mundo de anécdotas fragmentadas y sin sentido que lo hacen enfurecer y agonizar. Se transforma así en Caifás, quien según la religión católica, fue el responsable de llevar a la muerte a Jesús y por ello es condenado a recibir eternamente las pisadas de la gente. De ahí que para Emar, Caifás represente la figura del poeta maldito, aquel que por transgredir, por pensar diferente, es marginado y pisoteado por los demás. Asimismo, el poeta maldito sufre, pues se siente responsable al entender la realidad del ser humano, su desconocimiento ante la realidad del existir. Así en la novela *Un Año*, se siente presionado por Dios cuando es testigo de un accidente entre una góndola y un auto. Hay caos, ambulancias, carabineros, gente alrededor y entonces nada. Luego, trazando su camino por sobre el lugar del accidente, “Estanislao Buin, con su carpeta de bonos y acciones bajo el brazo, con sus anteojillos de oro y su lomo encorvado, apareció a grandes trancos sonoros. Y pasó” (32). No percibió en ningún momento lo que el personaje descubre: la conexión entre el accidente y el pasar de Estanislao Buin, “los hilos culebreantes que se enredan, se entretejen y no se tocan nunca” (32). Este burgués se traslada de un lado a otro ignorante de la totalidad del Universo, inmerso en su mundo fragmentado y sinsentido que sin embargo, le acomoda y por ello permanece arraigado a él.

No obstante, el protagonista no puede vivir en tal incoherencia, producto de un discurso ideológico burgués que no lo representa y reprime la aprehensión de la verdad del Universo. Por eso busca desesperadamente interrumpir la realidad del continuum y vaciar así los sentidos. Mas para que ello ocurra, es necesario que el protagonista tenga la voluntad de interrumpir esta realidad para crear el entreacto. De ahí que en la novela *Un Año* el protagonista intenta adentrarse en esta realidad a partir de la observación de una ola que aparece y desaparece en la inmensidad del mar. Es importante mencionar que para lograr un entreacto, el personaje se margina, sale del tumulto de la sociedad y se mantiene en silencio, reflexionando. Esta ola se transforma entonces en una alegoría, al igual que la pelusa de *Ayer* que se encuentra sobre el chaleco del barrigón en la sala de espera. Tanto la pelusa como la ola “es como un fantasma que se aparece de repente o como un relámpago que de pronto ilumina la noche oscura” (Benjamin 64) y desde ahí, desde la temporalidad y fragmentariedad que ello corresponde, permite que el personaje visualice la realidad como un todo, antes imposible de percibir. Este relámpago que corresponde a la alegoría es además individual en su significación, en cuanto la ola funciona como tal funciona, solo en el momento en que el protagonista se encuentre frente al mar, observándola detalladamente y dejándose sumir en la interioridad de su ser y conectarse así con esa ola, en esa circunstancia, en ese lugar, representando así un fragmento de esa realidad y no de otra.

Aquí la ola-alegoría se presenta como un fragmento que de un golpe hace reaccionar al protagonista y le imprime la comprensión de la totalidad; conecta un fragmento con otro y le permite así comprender un todo, que hace un momento era imposible de comprender. Sin embargo, la alegoría, al presentar el fragmento como una ruina de la historia, se fija y se detiene en lo que de ruinoso y decadente tiene el curso de la historia transitoria, es la temporalidad que distingue el símbolo de la alegoría. Por eso el protagonista siente que tiene ante si un vasto dolor al ver a la ola hacerse y deshacerse constantemente. No obstante, este dolor es el que lo ayuda a transportarse más allá de la ola que observa y de los sentidos que no lo dejan escudriñar la ola, pues esos “ojos están hechos para no dividir más allá” (46). De ahí que el protagonista suspende los sentidos para dejar de mirar y así percibir, “no más

seres individuales agitándose en un movimiento común: ahora partes movientes, miembros de un solo ser que crece, se agiganta, a medida que mi imaginación navega por encima de los horizontes” (Emar, *Un año* 46). Es la imaginación, en vez de la observación, el primer movimiento que realiza el personaje iniciado para entrar a este otro mundo. Tampoco la meditación respecto a lo percibido lograría este entreacto, pues de ella surgiría sólo la desintegración del objeto, como ocurre cuando observa al barrigón cual si fuera un mal poeta. Intenta formular la experiencia a través del arte, pues las palabras llanas no logran transmitir la real constitución del momento, sino que tiene que recurrir a la alegoría como lenguaje vivo que destapa la esencia de las cosas.

Sin embargo, el protagonista aún no es capaz de pasar a la siguiente etapa y permanecer en este espacio utópico y de conexión con los hilos del Universo. Es la crítica que le hace Desiderio Longotoma la segunda vez que el personaje se dirige a la playa y acompañado de un rayo de luz, logra bajar siete capas bajo tierra, para luego en segundos volver a la superficie. Esta transitoriedad que experimenta el personaje de *Un año* es una constante en las novelas de Emar, donde el protagonista no logra encontrar un espacio de pertenencia, lo cual lo arroja al “no lugar” descrito por Marc Augé, el cual se define en cuanto espacio carente de identidad, de dinámica relacional y de una esencia histórica. Es decir, son espacios de tránsito que no hacen más que remarcar la soledad en la cual se encuentra este sujeto desarraigado, el cual no tienen lugar ni en la ciudad donde guillotinan a sus conciudadanos; ni en el taller del artista Rubén de Loa; ni en la casa de su familia; ni en su propio hogar, donde se diluye y desdibuja en su esfuerzo por delimitar su identidad y el lugar que ocupa en el espacio viajado. Asimismo, las bajadas que producen los entreactos también se realizan en los “no lugares” de tránsito que más que otorgarle una identidad o relacionarlo con otros individuos, lo aíslan aún más de la sociedad y lo transforman en un viajero solitario que está siempre de paso por espacios “donde ni la identidad ni la relación ni la historia tienen verdadero sentido, donde la soledad se experimenta como exceso o vaciamiento de la individualidad” (Marc Augé 92).

Por otra parte, la falta de permanencia no es la única crítica que Longotoma realiza al protagonista, sino que también le reprocha que durante este viaje durmió “un dulce y

beatífico sueño. Su expresión de inefable necio, su sonrisa de consumado cretino, me impiden abrigar la menor duda sobre el carácter de su ya mencionado sueño” (Emar, *Un año* 56). Es decir, no logró entender realmente lo sucedido ni permanecer lo suficiente para que ello ocurriera. De hecho, el Desiderio debe explicarle que aquella sensación mefistofélica que sintió al llegar a la última capa, en relación a la sensación de dulzura del exterior, no es más que una convención que es parte del imaginario social en el cual vive, pues la verdad es que el equilibrio se establece “poniendo arriba lo que está abajo y abajo lo que está arriba” (Emar, *Un año* 57). Es decir, para salir de la ideología preponderante, que en su comodidad adormece la capacidad crítica del individuo, debe situarse el individuo al margen de aquel discurso y proponer situaciones absurdas, con el propósito de “cortar la conexión obvia – el continuum- y sugerir una relación insólita y muchas de las veces chocante” (Traverso 100). Solo ahí puede entrar el protagonista a este mundo libre en el cual descubre por sí mismo el significado de la existencia. El protagonista debe buscar otro modo de ser para entender esa otra realidad.

Asimismo, al invertir los patrones morales de la sociedad, el barrigón incita al protagonista a enaltecer aquellas acciones que se consideran viciosas, pues ello “conduce a la embriaguez de la conciencia y ayuda a percibir la realidad de una forma distinta, permitiendo descubrir otra esencia, otras dimensiones y una nueva posibilidad” (Morales 137). De ahí que la novela *Ayer* comience con la historia de Rudecindo Malleco, quien comete el “pecado” de disfrutar de la sexualidad y de reflexionar respecto a ella al punto de crear cierto patrón con lo cual podría disfrutar aún más. Asimismo, la risa -que en aquella época era considerada propia de los necios, pues la literatura debía ser seria y enseñar las virtudes-, es el punto clave en el cual el protagonista de *Ayer* logra salir de la temporalidad, reconociendo que “no tenía más conciencia que de nuestro reír” (28). A través de la risa el personaje pierde noción de la temporalidad y de sí mismo, ayudándolo a percibir aquel otro mundo que se cobija bajo el imaginario social.

Pero la risa también puede devenir en miedo, pues se sabe que a través de ella pueden alcanzarse conocimientos que van más allá de lo cotidiano. Por ello, cuando el

personaje de *Ayer* llega a visitar a su familia, no es capaz de observar aquello que se encuentra tras el sofá de la casa, pues al ver que todas ríen, incluso su padre, quien “es un hombre extremadamente serio [...] avanzó hacia mí sonriendo con los ojos y luego me palmeó en la espalda con tanto agrado, que la risa se le escapó como un cohete” (70). El protagonista, quien en su calidad de profeta sabe que la risa lo transporta a lugares ocultos del inconsciente, teme acercarse a lo que está detrás del sofá, pues podría desencadenar una serie de imágenes, situaciones o reflexiones inconscientes que no sabe si en ese momento podrá manejar. Por eso, al observar que “todos explotaron en la más descomunal de las carcajadas” (Emar, *Ayer* 73), el personaje concluye que “era evidente que algo había tras el sofá esquinado. Su contemplación debía producir algo insólito. De otro modo, las risas no tenían justificación” (Emar, *Ayer* 74-5). Es decir, para Emar la risa funciona como aquello que te aleja de los valores burgueses que adormecen la capacidad crítica del individuo y te sitúan en el otro extremo, en aquello lugar de reflexión y descubrimiento de lo otro.

Ahora bien, tanto la risa como el vicio del erotismo han logrado que el personaje logre introducirse brevemente en ese otro mundo, mas aún no ha podido pasar a la segunda etapa del viaje, consistente en *permanecer* en este nuevo estado de conocimiento. Para ello el personaje se dirige a su casa y llama a Camila, a quien ama desenfrenadamente, pero que no lo ama a él. Por ello, al contestar el teléfono, Camila “respondió con una risilla precipitada, aguda, penetrante como alfileres en cascabeles” (Emar, *Un Año* 60), risa que el personaje intuye como interminable. De ahí que para acabar con el sufrimiento que esa risa le producía, decide colgar el teléfono, pero descubre que no puede despegar el auricular de su oreja, por lo cual, en su desesperación, resuelve cortar el cordón del aparato. Sin embargo la risilla desdeñosa y fría no cesa mientras se encuentre cerca del teléfono, sino que debe alejarse para así sumirse en un “manto negro que me caía aislándome por todo un costado de los demás seres y de las cosas” (Emar, *Un año* 63). El personaje entra entonces en un mundo de sufrimiento y silencio que lo aparta de la realidad, se mueve entre “el desprecio inagotable de mi amor único, o el abismo mundo entre el mundo y yo” (Emar, *Un año* 64). Así pasan los días y el protagonista encuentra el placer en esta “sordera”

que le permite no oír los ruidos de la ciudad y sus participantes y que debe ser activada cada cierto tiempo por el sufrimiento que le causa la risa de Camila.

Debido a este nuevo estado de vida, el personaje comprende que a través del silencio y el sufrimiento comienza a esbozarse otra interpretación del mundo, “otra razón, que solo empieza a crecer cuando el silencio es definitivo hasta la eternidad” y le permite “marchar sin tacha por las nuevas percepciones del mundo que se insinúan” (Emar, *Un año* 66). De esta forma, el protagonista comienza a adaptarse a esta realidad en la cual comienza a ser feliz y puede aprehender significados que antes desaparecían frente al ajetreo diario. Ahora “todo el vacío que me rodeaba se poblaba de existencias insospechadas. Y sobre este nuevo mundo, como una pimienta se enterraba en mis carnes el gozo ahogado del martirio que Camila me infligía” (Emar, *Un año* 67). Aprende entonces a *permanecer* en este nuevo estado, pasando así a la segunda etapa del viaje. Sin embargo antes que comience la transformación, el mundo externo irrumpe. Llega el doctor, que a pesar de las negativas del protagonista, lo tienta a tornar al mundo y le quita el auricular, regresándolo así al mundo ruidoso y ajetreado del burgués, que se finalmente un caos infernal e insoportable.

Además de lo ya enunciado, hay dos aspectos reflejados en la escena anterior que son importantes en el viaje del personaje. En primer lugar, al acceder voluntariamente a este nuevo mundo y lograr permanecer en él, el protagonista intuye la verdad detrás del engañoso mundo creado por la sociedad chilena. Descubre que hay un sinnúmero de existencias escondidas tras la realidad y que la interpretación del mundo entonces es distinta a la que se enseña, que existen otras forma de percibir otro mundo. Además de esta revelación, también se da cuenta que tanto el discurso burgués como el científico (doctor Huañalé), en su comodidad, “anula aún más toda sensación de vida [...] En el fondo, los valores burgueses adormecen la capacidad crítica en el individuo, lo acallan” (Traverso 161). De ahí que necesita el sufrimiento, el silencio externo y la risa transformadora para encontrarle sentido a la vida, para encontrar la totalidad que se esconde bajo la vida fragmentada que se vive en lo cotidiano. Por ello, para el protagonista, un fragmento no siempre se “refiere al trozo de un todo roto, sino a la parte de una unidad que se nos escapa a simple vista”

(Traverso 59). Unidad que es vislumbrada por el autor cuando goza en la voluptuosidad de su sufrimiento, cuando observa la ola o la pelusa del barrigón y cuando permanece en el taller de su amigo Rubén de Loa.

Sin embargo, no basta con iniciarse en este proceso y a partir de un acto volitivo permanecer en él, sino que se requiere, para terminar este viaje, que el sujeto llegue a un punto en el cual experimente una transformación interior como consecuencia de lo anterior. De ahí que en *Ayer*, cuando el protagonista está terminando su viaje, tiene una revelación que además incluye una íntima y potente transformación. Cuando está en el urinario de la taberna, ve un punto negro al cual se le sobrepone un punto blanco, transformando la loza en algo límpido. Mas lo importante acá no es lo que el protagonista vio, sino lo que pensó, “que al haber caído un punto blanco sobre el negro, una mosca tenía que haber emprendido el vuelo y, de ser así las cosas, tenía que ir la mosca mía en esos momentos por los aires. Entonces giré los ojos y vi, en efecto, pasar desapareciendo la mosca en cuestión” (Emar, *Ayer* 97). Es decir, el protagonista logra ver los hilos invisibles que unen los fragmentos en un todo, por lo cual, sin observar la mosca sabe que ahí está como resultado del movimiento de otros fragmentos del cosmos. Asimismo, al vaciarse de los sentidos, sus conocimientos sociales adquiridos con anterioridad se difuminan y pierde la temporalidad de la realidad, con ello comienza a ver con su ojo psíquico, capaz de ver la Unidad del cosmos, alejada de la temporalidad de la historia. De ahí que estando en el urinario el personaje puede condensar dentro de sí toda la realidad, escuchando todos los vehículos, voces, acciones y condensar los recuerdos y acciones en un mismo instante, donde todo se reproduce en un acontecer.

A diferencia de su amigo el “cínico Valdepinos” en *Un Año*, quien no logra vislumbrar la botella de Pernod que se encuentra tras de sí durante la comida (36), Emar, al tener conciencia del Todo, puede intuir el orden detrás del caos. Además de lo anterior, el personaje puede evocar este momento de iluminación a su voluntad, repasando y repitiendo lo que realizó durante el día hasta llegar a aquel momento de clarividencia. Es decir, el protagonista logra acceder, permanecer y transformarse en el conocimiento de este instante; puede saber que hay una mosca, que todo está

conectado por hilos invisibles y que lo vivido fue una constelación de fragmentos que cuando se hilvanan en este Todo, adquieren sentido. Por ello el protagonista ahora es un clarividente, no un necio. Mas no es un héroe, pues fracasa en lo que de facto lo constituye: no puede volver a este mundo y revelar su transformación y la verdad que tras ella se encuentra, pues “aquella voluntad ya no era la mía. Ya era la voluntad propia del proceso interno que yo había desatado” (Emar, *Ayer* 105). En otras palabras, si bien el personaje debe buscar los entreactos para abrir su ojo psíquico, no está en su voluntad ser o no un clarividente, esto es más un mandato que una elección. De ahí que el personaje no pueda llamar a Isabel para contarle su revelación, las letras de su nombre no salen de su boca, aunque trata, para que ella en su estatus de guía del viaje, lo ayudase a “detener el momento de toda sabiduría y toda sensación para, sobre él, construir lo que aún nos queda por vivir” (Emar, *Ayer* 105). La iluminación es un estado solitario, en cuanto el sujeto es designado por Dios y debe recorrer en su soledad este conocimiento. Es tanto una bendición, en cuanto le encuentra sentido al mundo, como un pesar, pues el camino es solitario.

Con respecto a la revisión que el protagonista realiza del día de ayer, resalta inmediatamente que lo importante no es lo que se percibió durante el día, sino lo que se piensa respecto a esas percepciones y las relaciones que de estos pensamientos salgan. Como explica el mismo Emar, “quiero una literatura que se fije en otras relaciones; que no se fije tanto en la mesa como en lo que se piensa de la mesa. Y... ojalá, en “relación” con aquel señor que va pasando” (119). Es así como logran crearse estas relaciones insólitas que al producir extrañamiento, crea un espacio que le da a los personajes “la posibilidad de actuar libremente y de descubrir por sí mismos el sentido de la existencia” (Traverso 49). Recuerda así, en un urinario, mirando tres moscas, la cabeza de Malleco rodando “despierta” por el suelo, la aventura con el avestruz que se come a la leona, el taller verdoso de su amigo Rubén de Loa, donde nadaron frente a los cuadros, la sala de espera y la pelusa, su familia, a lo cual comienza a sumarlo recuerdos de otros lugares que despertaron con el recuerdo de lo vivido ayer. Así rememora su estadía en Zaragoza con Lucrecia, y en ese punto logra desdoblarse y ve transcurrir su día “desde Toledo [...] pasó la sala de espera y pasó la plaza de la Casulla y yo de igual modo las vi pasar” (Emar, *Ayer* 108). Es decir, hay

una separación del personaje respecto a su yo y una suspensión de la temporalidad, donde en un instante se unen varios momentos de su vida, lo cuales son observados, no desde el yo consciente, sino desde el inconsciente del personaje, el cual según Traverso es fuente de creatividad y genialidad. Es importante recalcar que esta no es la primera vez en que el sujeto se desdobra, pues en cada entreacto se suspenden los sentidos y el personaje se observa desde el inconsciente, creando así un sentido nuevo al existir. Lo importante de este momento es la transformación del protagonista y su conexión con lo que Mayers denomina el “yo trascendental”, aquel que se conecta con el Universo y está más allá del ente social (Traverso 109).

De ahí que el protagonista después de repetir tres veces la experiencia de recordar el día de ayer, sumándosele a ello otras dos experiencias vividas anteriormente, llega a un estado en el cual el tiempo se desdobra y él, aplanado sobre el colchón de su cama, ve transcurrir “el desfile implacable de acontecimientos” (Emar, *Ayer* 112). Sin embargo, al intentar de mantener la libertad que este estado trascendente le otorga al separarse de su propio acontecer, el cuerpo del protagonista comienza a disolverse a medida que su cerebro se vacía de ideas. Esto último le produce mucha angustia, pues siente que su cuerpo “se aflojará más y líquido caerá al suelo para ser pisoteado. Hasta las planicies se ensombrecen y se me escurren. A no ser que contraiga codos y piernas y rellena la cabeza...” (112). En palabras de Traverso, el protagonista no logra sostener la separación respecto a su propio Yo, perdiendo así la posibilidad de mantenerse en esta segunda naturaleza que le permite acceder a la realidad profunda del existir. Por eso le pide a Isabel que coja un lápiz y un papel y dibuje el contorno de su cuerpo con una línea única y negra, sellando así cualquier fuga y devolviéndole su ser. De esta forma, todo lo que ha vivido queda resumido y encuadrado en el dibujo de su cuerpo, fuera de sí mismo.

El personaje descubre así en su viaje, que lo percibido diariamente no es más que fragmentos de una realidad más profunda a la cual sólo se accede al vaciarse los sentidos y detener el continuum. Sin embargo, a lo largo de este viaje comprende que a esta realidad más profunda puede accederse sólo a ratos, a partir de actos voluntarios de acercamiento a ciertos estados meditativos del alma. El sufrimiento

radica entonces en la imposibilidad de permanecer en este estado sin que sobrevenga la angustia frente a la disolución. Así, este personaje clarividente debe recorrer una realidad fragmentaria que reconoce sin sentido y desenvolverse alrededor de necios burgueses que forjan “la verdad” a partir de la selección de algunos de estos fragmentos, adormeciéndose así en la búsqueda de un sentido diferente al devenir de los días, la ciencia y la religión. De ahí que para el protagonista la única salvación es el arte, ya sea dibujando su cuerpo casi desvanecido o intentando verbalizar su experiencia a partir de la alegoría.

Sin embargo, al ser la vida perceptible fragmentaria, también lo serán las obras de Emar, cuyo personaje al realizar un viaje, obliga a su vez al lector a realizar un viaje similar. Por eso el relato de las novelas no convergen en una historia coherente a nivel anecdótico, pues “a Emar no le interesa establecer en su obra una comunicación con el lector, sino conducirlo por un proceso que muchas veces asemeja a un laberinto. Por medio del entramado esotérico, le oculta al lector algo que no se percibe a nivel de la anécdota: la Unidad” (Traverso 130). Guía al receptor a partir de situaciones que promueven el extrañamiento del mismo para que así puedan librarse de lo sensorial y acercarse a la otra naturaleza. Estos instantes se presentan en la obra de Emar en forma de alegorías como fragmento-ruina que de un golpe ayuda al lector a comprender la Unidad, antes invisible, pero que a la vez al volver a lo sensorial, devela la temporalidad del existir y la vacuidad que ello significa. De esta forma, el lector, al igual que el protagonista, es condenado al sufrimiento de haberse conectado con una Unidad que va más allá del diario vivir. Es lo que le ocurre al bichito bibliófilo de *Un Año*, quien yace muerto a un costado de los *Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont. Esta “noble bestezuela” muere tras batallar con los versos de este escritor surrealista que a través de su literatura lo guió al conocimiento de aquella otra realidad que surge a partir del extrañamiento. Por ello

la bestezuela, desde su prisión sombría, elevó hacia Lautréamont sus “votos infinitos” de infinito reconocimiento.

Mas todo aquello había sido para ella una experiencia demasiado cruel. Apenas fuera de su penoso trabajo, echó a correr.

Cayó del libro a la mesa. Siguió corriendo. Pero dos pulgadas más allá sus dolores estallaron y al estallar, se llevaron al gran Todo su alma microscópica. (Emar, *Un año 20*)

Es la representación del lector comprometido y alerta, que al indagar más allá de los acontecimientos fácticos del relato, logra transformarse junto con el protagonista.

Tanto el lector como el personaje deben darle un significado similar a aquel fragmento que los eleva fuera de la realidad perceptible, lo cual sería imposible con un arte representacional, pues lo importante acá no es la correspondencia entre significado y significante, sino “la ambigüedad, la multiplicidad de sentido [lo cual es], el rasgo fundamental de la alegoría” (Benjamin 169-70). De ahí que las novelas de Emar no correspondan a historias cerradas, sino que cada viaje que realiza el protagonista se actualiza con el viaje de cada lector. Podría decirse entonces que si bien el viaje se compone de alegorías, es en sí mismo una alegoría, en cuanto no tiene una identidad esencial, sino que nace y renace de la fuga perpetua de un sentido último. El viaje es un lineamiento que lleva al protagonista a través de un proceso iniciático que le permite acceder a otra realidad y a partir de ello transformarse y otorgarle un sentido a esta realidad sinsentido creada por la ideología imperante. El protagonista deambula por el mundo de las alegorías, los extrañamientos y lo fragmentario para introducirse en esta Unidad, mas en ningún momento ha de considerarse este viaje como un relato cerrado y unívoco, pues si bien Isabel realiza un dibujo que contiene el viaje del protagonista, esta silueta está vacía, lista para significar aquello que otro bibliófilo se atreva a nombrar. De ahí que las experiencias del protagonista no pueden devenir en mitos, pues son experiencias particulares que se articulan según la percepción de cada individuo. Por eso es un viaje alegórico, pues significa en cuanto relación con otras cosas y puede llenarse con lo que cada uno intuye. No hay héroe que vuelve de un viaje de transformación, pues no hay mito, solo un mártir que acoge a otro.

CAPÍTULO 4: LA POÉTICA DE JUAN EMAR

Se ha dejado entrever en los capítulos anteriores los conceptos importantes en la obra de Juan Emar y cómo en sus novelas se configuran ciertos elementos que las hacen únicas y analizables en su conjunto. Así, en este capítulo se indagará, a partir de dos de sus novelas, en la poética del autor, que si bien no surge del estudio acabado de toda su obra, se desarrollará como un lineamiento o punto de partida desde el cual leer e interpretar su obra.

Para comenzar con el análisis de su poética, es importante investigar la figura del autor en sus novelas, ello, porque al tratarse de un narrador personaje, que además se llama de la misma forma que el autor, podría crearse un conflicto entre narrador, personaje y autor. Ahora bien, no se pretende realizar aquí un estudio de las novelas a partir de las vivencias de Álvaro Yáñez, sino que desde la figura de Juan Emar, pseudónimo que dicho escritor tomó al comenzar a escribir. Como se mencionó con anterioridad, tras su primer viaje a París, Pilo Yáñez vuelve encandilado por la literatura europea y desilusionado de la chilena, pues consideraba que había quedado estancada en el naturalismo y criollismo que ya no reflejaba el verdadero sentir de lo humano. Entonces, cuando comienza a escribir en el diario *La Nación*, ocupa el pseudónimo Jean Emar; tomado de la expresión francesa “*J’ en ai marre*”, que significa: “estoy harto”. De ahí que su escritura sea reflejo del tedio de un escritor respecto a la literatura de su país y de la condición humana en un mundo automatizado y guiado por una ética que no respeta la verdadera humanidad. Luego, al quedarse en Chile, su pseudónimo se españoliza, transformándose en Juan Emar. Sin embargo, su verdadero significado no cambia.

Ahora bien, dado que en esta tesis se ha tratado las novelas *Un año* y *Ayer* como un solo texto, es pertinente, antes de establecer la poética del autor, indagar en la función-autor como una forma de unificar estos textos y de establecer los rasgos que permiten

su continuidad desde un punto originario, que si bien no se trata de un sujeto externo con nombre propio, tampoco se apunta al narrador o personaje de la novela, sino que “se trata de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer” (Foucault 333). La función - autor apunta más bien a las representaciones, que tras la lectura de sus diferentes textos, forman una cierta imagen de lo que podríamos llamar autor. Es un discurso inevitablemente atravesado por una ideología determinada, lo cual lo puebla en cada una de sus palabras, de la herencia de una cultura y sociedad. Es decir, “el autor es pues la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación del sentido” (Foucault 351). De este modo, cualquier cambio físico en la persona de Álvaro Yáñez no altera la obra aquí analizada, pero los escritos literarios o críticas de arte escritas por Juan Emar, sí forman parte de esta representación autorial y por ende afectan su poética. Ello porque “el vínculo del nombre propio con el individuo nombrado y el vínculo del nombre de autor con lo que nombra no son isomorfos y no funcionan de la misma manera” (Foucault 337). Lo importante es entonces analizar el nombre de autor como una función dentro del texto y cómo éste permite que un cierto número de textos se agrupen bajo un mismo término.

Dado lo anterior, el autor como fundamento originario del texto desaparece, permutándose por un discurso variable y complejo que se presenta en las novelas como una función, la cual otorga a ciertos textos “características del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento [...] en el interior de una sociedad” (Foucault 338). La función - autor remite entonces a las relaciones complejas que forman el ser particular de cada discurso y que lo distinguen de otro. Ello surge de la idea de que el lenguaje literario, a diferencia de otros usos del lenguaje, prescinde de referentes y por lo tanto se encuentra en un espacio autónomo, ya sea en su significado como en su enunciación. Se trata de un lenguaje independiente, pues ya no es el autor quien habla, sino el lenguaje en aquel lugar donde actúa desde su propio ser. La poética de Emar se configura entonces a partir de la articulación y desarticulación constante de los fragmentos de su obra y no desde la voz de un autor extranjero al lenguaje de sus novelas, comentarios, notas de arte y tantos otros escritos que refieren a una ideología literaria. Foucault pone el énfasis en la posibilidad

de que el autor desaparezca debido a los cambios sociales y que “permitirá una vez más a la ficción y a sus textos polisémicos funcionar de nuevo según otro modo, pero siempre según un sistema coactivo, que ya no será el del autor” (351). Entonces, ahí, en ese vacío, se establece la función – autor como otro discurso variable y complejo que atraviesa este texto liberado de las cadenas de la representación.

Esto se ve retratado en *Un año*, cuando el personaje funciona cual aguja del fonógrafo al poner su dedo sobre el disco y luego abrir su boca para dejar pasar “a través de mi garganta, bajo mi paladar, sobre mi lengua, atropellando dientes y labios, atronó, retumbó por los ámbitos la voz de Caruso cantando” (Emar 10). Aquí no existe crítica alguna respecto a lo escuchado, es la repetición automática de un texto anterior al personaje, quien en este irónico momento, critica aquella literatura que no hace más que repetir una y otra vez el discurso ideológico de un momento. Es liberar a la literatura del discurso ideológico de poder.

Como respuesta a este tipo de literatura, ingenua con respecto a la eterna repetición de un discurso anterior a ella y que se justifica en la función del autor, Juan Emar postula lo que sería una ficción libre de toda voz que la pronuncie, pero fuera del texto mismo que la contiene. En este caso la función autor corresponde ya no en mostrarse como discurso originario, sino como ausencia misma respecto a su función. Es la ficción que no se sustenta en una noción de autor que pertenece a un movimiento determinado o al tener un nombre conocido se interpreta de una manera dada, como ocurre con Rubén Darío. Es la noción de autor que se configura a partir de la ausencia de la misma. La ficción, expresión del habla, queda ahí situada, no para ser repetida, sino que para ser observada. Su función es ausentarse del discurso mismo que produce y dejarlo brillar en el vacío que existe entre la reflexión y el habla. Es lo que Foucault en su texto “El pensamiento del afuera”, denomina el ser del lenguaje, el cual “no aparece por sí mismo mas que en la desaparición del sujeto” (300) y que nos guía hacia la experiencia del afuera, donde puede vislumbrarse un discurso que se despoja tanto del sujeto como del propio discurso al que pertenece.

Por ello, en las novelas de Emar no hay autoría, su pseudónimo no es más que una expresión de desasosiego, un grito que pretende anular la literatura hasta entonces existente. “Estoy harto”, ésta es la función del autor, determinarse como el principio de una utopía, que queda presa en el enunciado mismo que significa el nombre del autor. Para lograr la desaparición de la noción de autor en pos del ser del lenguaje, el discurso de Juan Emar presenta el pensamiento del afuera a partir del hastío hacia una ideología que coarta la libertad y deshumaniza, dejando hablar a través de la carnavalización y del vagar ociosos en busca del sentido del existir “el vacío que le sirve de lugar, la distancia en la que se constituye y donde se esquivan en cuanto se las mira sus certezas inmediatas” (“El pensamiento del afuera”, Foucault 300). Es por esto que el protagonista de *Un año* si bien es capaz de visualizar la unidad del Universo a partir de fragmentos azarosos que la revelan, no puede expresar ni lo observado ni lo meditado a partir del lenguaje literario clásico.

Si he de sacar en claro de lo observado, tengo que pasar por una frase-guardián al tenor de aquellas. ¡Malo, malo! ¿No habrá otro medio, un sendero extraviado, un rodeo que evite los escollos? ¿Obligación de pagar a nuestra vieja amiga “literatura” con una frasecilla a su entero gusto?” (Emar 50)

El narrador intuye aquí la existencia de un lenguaje particular para la ficción, uno que no implique la reflexión de lo observado, ni que le haga reverencia a lo ya escrito hasta entonces. Se trata de un discurso diferente, donde “la ficción consiste pues no en hacer ver lo invisible, sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible” (Foucault, “El pensamiento del afuera” 303). Son las pinturas de Rubén de Loa, donde se presentan todos los verdes posibles; los que vinieron y los que vendrán, todos ellos se desprenden de la tela y quedan circulando en el ambiente, desprovistos de autor. Rubén de Loa funciona como autor que luego se desprende de sus telas y deja que transcurran por ellas el lenguaje en su ser bruto.

Se vive así la experiencia del afuera, donde a diferencia de la literatura monológica ligada a un discurso de poder constituye una instancia en la cual la palabra se desarrolla a sí misma y el sujeto queda excluido. Sin embargo, para que esto ocurra, es decir, para que un discurso se transforme en pensamiento del afuera y no en

reflexión o positividad del saber, “el hombre debe ser negligente –con una negligencia esencial que tiene por nulo todo lo que está haciendo-” (Foucault, “El pensamiento del afuera” 305). Hay una atracción hacia la negligencia, la cual en las novelas de Emar se expresa en el vagar ocioso de sus personajes y en el dejarse estar frente al azar y lo extraño para experimentar el vacío y la carencia tanto de reflexión como de exterioridad. Aparece así la presencia del afuera, concediéndole al hombre negligencia frente a lo que hace, “he marchado tratando otra vez de no asentar los ojos sobre nada para que la vida no se multiplique o no se unifique amplificándose” (Emar, *Un año* 48). Es además el eterno vagar de los personajes de Emar lo que revela la posición del autor frente al acontecer fragmentado, pues lo importante no es lo percibido con los sentidos, sino la totalidad que se esconde tras un signo descubierto por una mirada indolente, que “dejando que las cosas sean lo que son, dejando que el tiempo pase y vuelva” (Foucault, “El pensamiento del afuera” 307), convierten a este “vagabundo” en un ser valientemente negligente. Es quien busca además transgredir, pasar diferentes umbrales, para encontrar ahí el ser del lenguaje que se encuentra no en la muerte, sino en el atravesar vivo la muerte.

Esto es lo que ocurre cuando el protagonista, con la ayuda de su mujer, cantan en conjunto con los monos, “en una armonía jamás oída [...] hasta el punto más allá del cual no hay música ni sonidos aislados, individuales diría [...] pues todo, toda existencia era una sola y absoluta música” (Ayer 21). La voz de los monos, al igual que la voz de la sirena para Ulises, es un canto que surge al atravesar la muerte sin morir, por eso el personaje baja a un punto en el cual no conoce tiempo ni espacio, pero por el canto logra subir. Sin embargo, pasa una nube y todo acaba, se vuelve al hastío que moviliza al personaje y la voz de lo carnavalesco –representada por los monos- cesa de discurrir. El protagonista deja de cantar, pero el autor logró desaparecer como función que privatiza la narración y nos permite vislumbrar el ser del lenguaje como esta voz que si se agudiza el oído, moviliza al individuo desde su interioridad hacia el afuera, mostrándole que “está ahí, abierto, sin intimidad, sin protección ni retención” (Foucault, “El pensamiento del afuera” 305). Sólo basta rechazar la interioridad y dejarse atraer por este vacío que posibilita que nazca esta nueva literatura, que no es más que la experiencia del afuera.

Así, el afuera queda constituido como un *no lugar* donde la literatura se desarrolla a sí misma, libre de ideologías. Pero es más que una literatura utópica, pues se desarrolla en un espacio neutro, sin límites temporales o espaciales, que de la utopía tiene su poder renovador, mas no la instalación de un nuevo discurso. Es un lenguaje diferente, que se libera de las ataduras de la representación para encontrar el vacío que lo contiene, pues es “el himno a la claridad sin nombre y sin lugar” (Foucault 312). Es lo que le ocurre a Miró en *Un año*, quien a disponía a leer cuando “empieza a desprenderse de las páginas del periódico un ligero murmullo universal, que zumba alrededor de los oídos” (Emar 38) y que precede la caída de todas las letras de la primera página del mismo. Se crea entonces una abertura en el cual el lenguaje no es más que murmullo y vacío, páginas en blanco dispuestas a ser llenadas por todas las posibles palabras, pero que al estar liberadas de las riendas de la representación no logran volver “a significar lo que ayer ocurría en todos los rincones del mundo” (Emar, *Un año* 39). Por mucho que el personaje y su amigo intenten recomponer el periódico, no pueden, lo cual desemboca entonces en la interrupción del trabajo. Mas, al momento en que el personaje principal se dispone a traspasar el umbral, deja caer “en él una “i” minúscula, ínfima “i” de alguna palabra perdida que en un momento tuvo un significado cualquiera” (Emar, *Un año* 40). En otras palabras, aquella “i” despojada de significado representacional y reflexivo, dejada ahí erguida en el umbral, representa “a esa mirada que, en el umbral oscilante de la muerte, va a buscar la presencia oculta, la imagen, intenta llevársela hasta la luz del día, pero no conserva de ella más que la nada, donde precisamente se hace posible que nazca el poema” (Foucault, “El pensamiento del afuera” 313).

De esta forma, la “i”, que viene de la página principal del periódico y por ende expresa el discurso de poder que se engendra en la sociedad, se transforma en el vacío, en la potencia de un lenguaje sin autor que lo restrinja. No existe una sola forma de utilizar esta letra, como tampoco de usar las dos “A” que caen, que pueden significar tanto “SU ALTEZA en su matrimonio [...] pero pueden ser también las que decían a una RAMERA que puso fin a sus días” (Emar, *Un año* 39). Es decir, cada una de estas letras puede conformar una palabra que en sí contenga diferentes connotaciones sociales, mas al quedar suspendidas en el tiempo, resbalarse del

periódico que es discurso ideológico y de la autoría de la sociedad, se transforman en ese murmullo primero que Miró escucha antes que las letras cayeran, que es el murmullo del ser del lenguaje, que es origen y muerte,

origen, en la medida en que ciertamente es para acogerlo que el lenguaje está atento, no se fija jamás en una positividad inmóvil y penetrable; y el afuera siempre reanudado de la muerte, en la medida en que es conducido hacia la luz por el olvido esencial al lenguaje, nunca establecer el límite a partir del cual dibujaría finalmente la verdad (Foucault 319).

Lo importante es la liberación del lenguaje de los discursos de poder, de los significados que arrastra y de la sujeción del individuo. Es un lenguaje que no es hablado por nadie y que al no tener fin, está siempre recomenzando y por ende está libre de los antiguos significados, temas, ejes o fábulas del tiempo histórico y del sujeto. Por eso la “i” queda en el umbral de la casa, como “un centinela que impida salir a las calles mis preocupaciones domésticas, e impida entrar a casa mis visiones callejeras” (Emar, *Un año* 40). Así, en esta línea entre la reflexión y la positividad, se plasma el pensamiento del afuera en forma de una “i” que como guardián de la función – autor, evita que su discurso corra el riesgo de caer en la reflexión que reelabora el afuera como discurso íntimo. Es el habla pura, la dicción sin sujeto lo que resguarda esta pequeña letra.

Ahora bien, el hecho de que las novelas de Juan Emar tengan un marcado carácter autobiográfico, aporta a la realización de esta experiencia. Ello porque en sus novelas no se cuentan los acontecimientos pasados que configuran a un individuo futuro, sino que es atraído por el presente desde el cual relata su historia. Presente que como tal, recibe el pasado y desde ahí genera un producto textual cuyo sentido depende del momento mismo del hablar. Esto último descarta al acontecer de la vida como objeto del relato y sitúa a la enunciación como tal. Así, de lo que se trata la biografía de Emar “es de un material relativamente autónomo, que posee un cuerpo propio y que se constituye en algo nuevo, en el sentido que no es la consecuencia directa, verbal y discursiva del acontecer histórico de un sujeto” (Piña 432).²⁶ De ahí su carácter

²⁶ Piña, Carlos. “Ser y tiempo en Juan Emar”.

fragmentario, en cuanto la novela se estructura desde un discurso presente que atrae los recuerdos, los cuales cambian a medida que el presente, en su constante renacer, reordena una y otra vez los acontecimientos pasados. El momento de enunciación se distancia tanto de los personajes como del narrador, pues ninguno de los dos pueden ser constantes bajo la mirada cambiante del presente.

Como consecuencia, ocurre un desdoblamiento del autor en cuanto unidad de sentido que enuncia un discurso, pues al ser la historia íntima atraída fuera de la interioridad del hablante, este se convierte en narrador que cuestiona y relativiza lo narrado. “Pero mientras enuncia su relato, el narrador se difumina a cada instante, cuando termina una frase y se detiene a tomar aliento, ya no existe; es parte del pasado irrecuperable” (Piña 432). Ya no hay una voz que pueda hablar de “sí mismo” en términos de personaje o narrador, pues el espacio en el cual la interioridad del hablante se repliega, es ahora utilizado por un vacío que “desposee al personaje de su identidad simple, lo vacía y lo divide en dos figuras gemelas pero no superponibles, lo desposee de su derecho inmediato de decir *Yo [Je]* y dirige contra su discurso una palabra que es indisociablemente eco y negación” (Foucault, “El pensamiento del afuera” 314). Se establece así, mediante la atracción a la negligencia de los sentidos y el acercamiento a la intuición de la totalidad del Universo, un punto en el cual el autor se desdobra y se ve a sí mismo como otro que por un lado narra la historia y por el otro es partícipe de la misma.

En un momento, el hablante de *Ayer* deja de lado los discursos de otros y sus propias percepciones y es atraído por esa indiferencia que con celo busca el sentido oculto de las cosas, descubriendo así que es testigo de sí mismo y cómo estos egos se desdoblan y bifurcan al intentar asirlos. “Aquí viene la sensación del desdoblamiento de que he hablado, su absoluta posibilidad, más aún su carácter inevitable y, con ello, hasta la sensación nítida de la presencia de todo un pasado libertado del tiempo y apareciendo en simultaneidad” (Emar, 94). Mas, cuando intenta aprehender este momento, cuando trata desesperadamente de aferrarse a su enunciación sobre su pasado, descubre que es imposible, pues esta experiencia ya se ha exteriorizado, no le pertenece “el sujeto que habla ya no es tanto el responsable del discurso [...], cuanto la

inexistencia en cuyo vacío se prosigue sin tregua la expansión indefinida del lenguaje” (Foucault, “El pensamiento del afuera” 298). De ahí que el sujeto comience a desintegrarse cuando, en su cama, intenta revivir su día y descubre que este vuelve a recomenzar una y otra vez, hasta el punto de su propia desintegración.

Así, el personaje, consciente de esta dificultad, aprieta los brazos contra el cuerpo y junta las pierna en un intento de “mantener las formas que irían a desintegrarse al carecer de quien les diera razón de ser” (Emar, *Ayer* 97). El narrador protagonista intenta en un comienzo asir el lenguaje literario y reintegrarlo a su ser y a su capacidad de enunciación, mas luego comprende que esto es imposible. De ahí que cuando siente que su cuerpo se desparrama inevitablemente y que comienza a gotear, le pide a su mujer que en un papel dibuje su cuerpo, pues “haciendo formas en todo el derredor, nada se irá jamás” (Emar, *Ayer* 104). Descubre entonces que, si se quiere ser fiel a una literatura despojada de discursos monológicos y atada a las ideologías totalizadoras, debe dejar libre al lenguaje en su propio ser y así entonces su historia queda resumida en el dibujo del contorno de su cuerpo. Ahí, en el vacío contenido donde estuvo su cuerpo, se encuentra este lenguaje que promete desaparecer y volver a aparecer en cuanto está libre del sujeto que lo enuncia. Pues, “si el lenguaje se devela como transparencia recíproca del origen y de la muerte , no hay una sola existencia que, con la mera afirmación del <<hablo>>, no reciba la promesa amenazadora de su propia desaparición, de su futura aparición” (Foucault, “El pensamiento del afuera” 319). De ahí que este dibujo calme al narrador y lo deje dormir en paz; ha descubierto que liberando al lenguaje de las ataduras de la representación, éste puede renacer y reconfigurarse con cada lectura, convirtiéndose lo narrado en un marco que guía al destinatario, pero que no agota este texto abierto que utilizando la alegoría, se constituye a partir de cada nueva lectura.

Es importante no confundir la idea de un personaje que invita al lector a un viaje meditativo y reflexivo, con la poética del autor que libera el lenguaje. Pues, si bien el personaje de las novelas realiza un viaje místico, el autor no funciona como tal, más bien se esfuerza por expulsar el lenguaje de su interioridad, no para reelaborar en la intimidad, sino en sacarlo para olvidarse de él y así dejarlo recomenzar eternamente.

De ahí que la poética se completa con la despersonalización del lenguaje sin caer en la objetivación del mismo. Juan Emar invita al lector a vislumbrar ese afuera donde se despliega el lenguaje, entenderlo como una existencia posible que se activa con cada lectura y por lo tanto, no sólo cambia la obra, sino también el lector. Es entender la impersonalidad de la novela, no como objetividad típica del positivismo, sino como un lenguaje que es ser autónomo y que actúa fuera de toda representación. Es así como la poética de Juan Emar se arma y rearma en el vacío que le permite al ser del lenguaje articularse, alejándose de los códigos estéticos y culturales de una determinada época. Además, el autor como discurso dentro del texto tampoco termina nunca de configurarse, descubriéndose en cada lectura nuevas miradas e ideas plasmadas en sus novelas. Es el eterno rehacer lo que Juan Emar entrega en sus novelas, cambiando el oficio del escritor como guía de su propia escritura y no como una presencia autoritaria y omnipresente. Representa al escritor que se despoja de su propia novela para observar como se borra y rescribe con cada lectura.

CONCLUSIONES

Este trabajo ha querido, principalmente, esclarecer algunos elementos constitutivos de la obra de Juan Emar que en su conjunto apuntan a cómo se construye, dentro del contexto de la literatura de los años treinta, el sujeto textual en sus tres niveles: narrador, personaje y autor. Esto con el objetivo de aportar al desarrollo de la crítica chilena y de dilucidar cuál es el lugar que Juan Emar ocupa en el panorama literario nacional. Lo anterior es esencial para la lectura de sus novelas en cuanto en su escritura se devela cuán consciente es respecto a las problemáticas sociales y culturales de su época. Es una escritura que batalla contra los prejuicios de su tiempo, pues desde su perspectiva vanguardista, no aportan ni al ambiente cultural ni a la sociedad. De ahí que en sus novelas *Ayer* y *Un año*, el escritor presente su postura frente a los conflictos sociales de la época.

Para ello aplica ciertas técnicas vanguardistas traídas de Europa, tales como la utilización de la alegoría, la fragmentación de la obra, la intertextualidad y la mirada subjetiva de la realidad. Es importante mencionar que las vanguardias, tal como las entendía Juan Emar, sí se preocupaban por aspectos socio-políticos de su entorno, pero no desde una mirada concreta de identidad nacional abstracta y políticamente manipulada, sino desde una mirada trascendente del individuo en su sociedad. Ello contrastaba con la corriente literaria imperante en Chile: el realismo. Dicha corriente aboga por una literatura que nazca del acontecer nacional y que retrate la sociedad chilena en su esencia, determinando al “roto chileno” como elemento fundamental de la identidad nacional. Elije abstracciones creadas bajo un sesgo político y social por sobre la mirada subjetiva e individual de un narrador. Construye realidades enmarcadas en una ideología dominante como si éstas fueran una realidad en sí misma.

En las novelas *Ayer* y *Un año* se aprecia la crítica a la literatura chilena de principios de siglo, en cuanto plasma repetidamente un discurso político e ideológico que pretende instaurar unilateralmente una identidad nacional atravesada por las creencias

de unos pocos. Así, el narrador de Juan Emar intenta con su relato, desenmascarar los discursos del Estado chileno y de la Iglesia Católica, como constructos sociales que se sustentan en una ideología monopolizadora que manipula el actuar nacional. Así, a través de la utilización de la carnavalización y la ironía, el narrador deja al descubierto la ideología y propone una utopía del cambio, de la renovación constante de los discursos sociales a partir de la crítica a los paradigmas impuestos y de la marcación del carácter subjetivo de la narración. Este pensamiento utópico cruza las dos novelas seleccionadas, cohesionándolas y creando una directriz que apunta al anhelo del autor por impulsar un cambio político, social y cultural.

Además, las novelas de Emar reflexionan respecto a la literatura misma y a la imposibilidad de narrar lo vivido. El sujeto es incapaz de aprehender la realidad y de relatar la experiencia, pues esta última cambia en el momento mismo del relato. Ello, porque narrar implica seleccionar parte del acontecer, aquello que se plasmó en la memoria, agregándole o quitándole sentido a algunas cosas. Asimismo, al reordenar lo acontecido, experiencias anteriores son evocadas y se entremezclan con la narración de lo sucedido, cambiando así el orden y el suceder del día. Entonces, todo pasa a formar parte del acontecer de ayer o de la recapitulación de un año, incluso el narrador mismo, quien deviene informe al ser el sujeto que rememora. La solución que el narrador propone es la de utilizar el lenguaje alegórico como herramienta para referirse a la esencia de las cosas y de lo humano, atravesando el acontecer fragmentado y creando una unidad de lo trascendente. De ahí que la alegoría se presente como un lenguaje que se renueva con cada lectura y según el contexto de cada lector, creando una obra abierta y de renovación constante. Por eso, estas novelas apuntan a un lector activo que se deconstruya y reconstruya, junto con los personajes, a partir de la lectura de sus novelas.

Lo anterior finalmente deriva en el análisis de las novelas como delimitantes de la poética de Juan Emar, quien en su intento de dilucidar la problemática de la narración y del contexto social que receptiona las obras, concluye que la única forma de hacer literatura es utilizando un lenguaje que se ubique entre la reflexión interior y el positivismo. Es decir, un estado en que se encuentre el ser del lenguaje como aquel

libre de la tiranía de la representación y por ende fuera de cualquier ideología. La narración se entiende como una guía de lectura que si bien es determinada por cierta idea rectora, no se cierra del todo, dejando que la interpretación del lector se enquistee en la novela y la transforme. El autor, en su función discursiva, se desprende de su relato y se transforma en el contorno de su cuerpo; dibujo vacío que puede ser ocupado por todo aquello que sus alegorías atraigan y doten de múltiples sentidos.

En otras palabras, es pertinente afirmar que las novelas *Ayer* y *Un año* tienen como asunto la construcción de un discurso y un sujeto poético en el contexto de la sociedad chilena de principio de siglo XX. Sin embargo, a lo largo de esta tesis, si bien se ha comprobado lo anterior, también se ha descubierto que el discurso y el sujeto textual que sus obras conforman, también pueden ser extrapolados e insertados en diferentes contextos y épocas, sin por ello perder vigencia en su entramado político y cultural. Juan Emar critica el lenguaje literario desde la misma literatura, derrumba las ideologías de su país utilizando alegorías que describen Chile y critica a sus ciudadanos retratándolos en sus obras como personajes de éstas. Se ve entonces su carácter profético antes mencionado, utilizando recursos literarios que si bien pertenecen a la vanguardia, me atrevo a decir que también lo son de las corrientes posmodernas.

En definitiva, resuelve el problema planteado por él mismo respecto a la imposibilidad de narrar y a la construcción de un sujeto textual fuera del discurso dominante y del lenguaje categorizador, con astucia y de forma metódica. Crea a partir del relato de un viaje poblado de imágenes extravagantes y entreactos iluminadores, patrones que se repiten en sus novelas y representan su poética. Se desvía de la media, situándose en la marginalidad y desde ahí profetiza sus novedades literarias.

Finalmente, si bien este trabajo analiza tan sólo dos novelas del autor, se pretende con ello crear un lineamiento que impulse la relectura de otras de sus novelas o cuentos a partir de la perspectiva aquí enunciada. Asimismo, sería interesante analizar las novelas de otros autores vanguardistas chilenos, como por ejemplo Vicente Huidobro, utilizando este marco teórico y metodología de análisis, desarrollándose así

un patrón respecto a la literatura vanguardista chilena que la rescate del pozo donde fue depositada por los críticos de su época. Por último, las conclusiones de este trabajo podrían considerarse como punto de partida para un análisis de obras posmodernas, en cuanto muchos de los autores contemporáneos, han rescatado y utilizado ciertas técnicas y visiones literarias propias de la obra de Juan Emar. Serían entonces, la fragmentación, la visión subjetiva e individual que evoca tanto experiencias externas como internas, la necesidad de lo trascendente, su lucidez al momento de percibir el mundo y el universo que lo rodea, todo ello sujeto al terror de la desintegración del individuo ante una realidad que no se siente “cómoda”, que es piel de otro; una forma de partir el análisis de nuevos textos literarios.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias.

Emar, Juan. *Ayer*. Santiago: LOM, 1998.

---. *Notas de arte: Jean Emar en La Nación 1923-1927*. Estudio y recopilación de Patricio Lizama A. Santiago: RIL Editores, 2003.

-- -. *Un año*. Santiago: Tajamar Editores, 2008.

Fuentes secundarias.

Adorno, Theodor. *Notas de literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

Augé, Marc. *Los <<no lugares>> espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

-- -. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.

Blavatsky, H.P. *Glosario Teosófico*. Barcelona: Editorial Humanitas, 2000.

Burgos, Fernando. "La situación de Juan Emar en la vanguardia". *Mapocho*. Vol. 52 (2002). 179 – 186.

Chevalier, Jean y Alain Gheergrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Empresa Editorial Herder, 1999.

Eco, Humberto. *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Planeta – De Agostini, 1992.

Foucault, Michel. "El pensamiento del afuera". En: *Entre filosofía y literatura*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999. Vol. I

---. "¿Qué es un autor?" En: *Entre filosofía y literatura*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999. Vol. I

Lastra, Pedro. "Rescate de Juan Emar". En: *Relecturas Hispanoamericanas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1987.

Lizama, Patricio. "El plano de San Agustín de Tango". *Taller de Letras*. Vol. 36, 2005. 121 – 133.

Martínez Bonati, Félix. *La agonía del pensamiento romántico. Cuatro ensayos sobre nuestra situación intelectual*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004.

Morales, Leonidas. *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.

Morales Rivera, Claudio. "Juan Emar contra la virtud". *Taller de Letras*. Vol. 36, 2005. 135 – 147.

Piña, Carlos. "Ser y tiempo en Juan Emar". En: *Las vanguardias literarias en Chile*. Ed. Patricio Lizama y María Inés Zaldívar. España: 2009. 419 – 437.

Piñón, Helio. Prólogo. *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger. Barcelona: Península, 1995.

Ricoeur, Paul. “La ideología y la utopía: dos expresiones del imaginario social”. *Del texto a la acción*. Trad. Pablo Corona. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000.

Subercaseax, Bernardo. “Vanguardia heroica y trama nacionalista”. En: *Las vanguardias literarias en Chile*. Ed. Patricio Lizama y María Inés Zaldívar. España: 2009. 257 – 278.

Thomas, Eduardo. “El tema del viaje en tres novelas chilenas contemporáneas”. *Revista Signos*. Vol 43 -44 (1998). 37 – 58.

Traverso, Soledad. *Juan Emar: la agonía de vivir con el dedo de Dios en la nuca*. Santiago: RIL Editores, 1999.