

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA

***Ayer, la ciudad de los centros. La búsqueda de la unidad
del sujeto emariano***

Informe final de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en
Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumna:

Rocío Gómez Fierro

Profesor Guía:

Cristián Cisternas A.

Santiago 2004

1. Introducción; **Error! Marcador no definido.**

La ciudad como constructo dentro de la literatura ha servido en muchas ocasiones de espacio para constatar las guerras y los sufrimientos, pero también las dichas y deleites de la humanidad. Para ello han sido los intelectuales quienes se han encargado de significarla como la perfecta herramienta para instalar al ser humano y hacerlo parte de ella. La ciudad implica una forma de vernos, de sentirnos y de vivir, que – al habitarla – la hacemos propia, como un reflejo de nosotros mismos.

Abarcar la noción de ciudad implica entenderla desde la perspectiva del ser humano que la vive e inscribe dentro de la literatura. En este campo, el sujeto en la medida que recorre y habita la ciudad, está constantemente cuestionándola y construyéndola. Sin embargo, cuando la ciudad moderna¹ se hace inabarcable en su totalidad y tiende a ser un todo que participa activamente en los procesos de modernidad, se empieza a alejar del sujeto, siendo éste incapaz de ver lo que lo diferencia o distingue de los otros². Desde esta perspectiva y tiempo, Simmel contempla al sujeto moderno en la gran urbe: “no existe ningún fenómeno anímico que de una manera tan absoluta sea propio de la gran ciudad, como la indiferencia”³. Más aún, “no se percibe el significado y el valor de las diferencias entre las cosas y, con ello, se acaba por no percibir a las cosas mismas”. Para esto, los escritores de la modernidad empiezan a instalar una nueva manera de descripción de los objetos, apareciendo la estética de las formas, subyugando de algún modo el fondo, pero sin dejarlo completamente de lado. El narrador que

¹ Moderna en el sentido que la trabaja Habermas, Jürgen, *Modernidad: un proyecto incompleto*. En: Casullo, Nicolás, comp. El debate modernidad-posmodernidad. Buenos Aires, Punto Sur, 1989.

² Para el concepto de “masa” en tanto contraparte del individuo ver Sloterdijk, Peter, El Desprecio de las masas: ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna. Valencia, Pre-textos, 2002.

³ Simmel, Georg, Las Grandes Ciudades y la Vida Intelectual. Barcelona, Discusión editorial, 1978, p. 15.

se instala en esta época ya no es capaz de visualizar y comprender todo, porque se le hace inasible la realidad a la que está sujeto: “La carta de la modernidad llegaba con el convencimiento de trabajar en la transformación del arte, lo cual abrió una sorpresiva caja de inseguridades e incertidumbres (...) La modernidad artística nunca fue para los vanguardistas un escudo de protección, ni siquiera de esperanzas sobre el advenimiento de una sociedad nueva”⁴

Así, “los mundos evocados carecen no sólo de sentido sino también de estabilidad y certeza, pues se prescinde del instrumento de certificación de los hechos ficticios que constituye el discurso de un narrador primordial”⁵. De acuerdo con esto, comienza a diluirse la realidad existente, siendo también el sujeto un objeto de distanciamiento de la “verdad”, relativizándose incluso su integridad en la narración misma.

La necesidad del narrador, entonces, de tener una identidad – más específicamente una identificación – con lo que se narra y suscribe en su época, produce este intento de interiorizar los procesos de observación y descripción de los hechos a relatar: “se diluyen los márgenes entre percepción, recuerdo, imaginación y sueño. La certidumbre de lo real es reemplazada por la inmediatez de imágenes sin trascendencia o referente cierto”⁶. La ciudad se torna el espacio para construir nuevamente lo que queda de fragmentado en el sujeto y lo que lo dispone a estar errante por ella misma.

No sólo hay una dirección, sino que también es la ciudad la que conforma al individuo para darle un espacio donde desenvolverse y sentirse parte del mundo. En la medida que hay discurso literario el sujeto que lo emite se va conformando y haciendo parte de su propia narración: “el lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como *sujeto* y remite a

⁴ Burgos, Fernando, La Situación de Juan Emar en la Vanguardia. En: Mapocho, Vol. 52, segundo semestre de 2002. p. 184.

⁵ Martínez Bonati, Félix, El Sentido Histórico de algunas transformaciones del Arte Nuevo. En: Revista Chilena de Literatura, N° 47, 1995. Universidad de Chile, pp. 9-10.

⁶ Ídem.

sí mismo como *yo* en su discurso⁷. El mismo Émile Benveniste señala “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser”⁸. Dentro de una línea similar está Edgar Morin, quien plantea al sujeto como un producto pero a la vez productor de la sociedad (entendida como el entramado de lecturas y escrituras de y hacia los sujetos que la habitan) donde vive: “...los individuos producen la sociedad, la que produce a los individuos”⁹. Esta bidireccionalidad es la que acapara la atención del sujeto, del narrador que comienza a dar vislumbres de un interés alejado de lo real y cercano más bien a lo posible, lo que está detrás de las cosas, y lo que se muestra de alguna manera como paralelo a la realidad donde se plantea. De este modo, “el sujeto poético, que se emancipa de las convenciones de la representación objetiva, confiesa al mismo tiempo la propia impotencia, la prepotencia del mundo cósmico que vuelve a presentarse en medio del monólogo”¹⁰. A través de este modo de articular lenguaje, y de presentarlo a los receptores, la internalización del sujeto se desarrolla en la medida que relata y deja entrever su ser, su ego al construir una narración.

“Narrar algo quiere decir en efecto tener que decir algo *especial y particular*” señala Adorno. Sin embargo, cabe recordar que “el artista no podía controlar su producción ya que en su propia visión nada era controlable, desde los eventos más significativos hasta los más banales de la vida diaria, el hombre enfrentaba la naturaleza caótica y absurda de su existencia”¹¹

Efectivamente, el interés del sujeto no es decir cualquier cosa sino más bien narrarla de tal modo que aun siendo cotidiana o sencillamente común, ésta se torne fabulosa o fuera del

⁷ Benveniste, Émile, Problemas de Lingüística General. Tomo I. México, Siglo Veintiuno editores, 1974. p. 181.

⁸ Benveniste, E. Op. Cit., p.180.

⁹ Morin, Edgar, La noción de sujeto. En: Fried Schnitman, Dora, comp. Nuevos Paradigmas: cultura y subjetividad. Buenos Aires, Paidós, 1995.

¹⁰ Adorno, Theodor, La Posición del narrador en la Novela Contemporánea. En: Notas de Literatura, Barcelona, Editorial Ariel, 1962, p. 51.

¹¹ Burgos, Fernando, Op. Cit., p. 183.

ámbito de lo real y esperable. Es así como la forma cambia y el significante adquiere una singular apreciación para los escritores que retomen esta experiencia en la modernidad.

Es en este camino donde pretendemos inscribirnos para dejar inserto a Juan Emar¹², que desde una época literaria marcadamente realista, impone una dirección peculiar, antecedente incluso del mismo Realismo Mágico. Su carácter vanguardista lo instaló en el lugar de los no comprendidos, además de que su singular visión sobre el arte y la literatura, en particular, provocaron el silencio de la crítica y la escasa recepción de sus escritos. Por lo mismo, el que las novelas de Juan Emar estén dentro de una época especialmente objetivista, no implica en absoluto que las características del Naturalismo o Realismo hayan infundido su gracia en el escritor. Al revés, parte de lo que aprendió en Europa, y la visión tan marcadamente irónica y creadora de espacios y formas - que ya dejaban entrever una estética distinta - , son empleadas para la conformación de un nuevo narrador, o sujeto que se instala en una óptica que va desde los rasgos superrealistas hasta elementos cubistas representando todo un montaje literario.

Hipótesis: El sujeto emariano, entonces, se instalaría en la observación del entorno, pero ya no de una objetivación de la realidad, sino desde el sujeto mismo, que busca su centro entre los recovecos de lo inverosímil, lo singular, e incluso lo que está en las cosas del diario vivir, pero que al pasar por el cedazo de la mirada superrealista, adquieren un especial enfoque estético. La forma, entonces, obtendrá un lugar privilegiado en la narración de Emar, quien indaga dentro de la ciudad de San Agustín de Tango su propia unidad confirmándose como individuo íntegro en la medida que recuerda y relata.

La base teórica que afirmará las nociones de sujeto, narrador y ciudad, serán los textos de Edgar Morin, Theodore Adorno y de Émile Benveniste. El otro texto de estudio que puede lograr complementar nuestras ideas acerca de la ciudad es el de Gustavo Munizaga Vigil¹³. Por supuesto, la propia novela Ayer será necesaria para confirmar por medio de las huellas textuales las ideas planteadas en el presente trabajo.

¹² Álvaro Yáñez Bianchi, (1893 – 1964).

¹³ Benveniste, Émile, Op. Cit., Morin, Edgar, Op. Cit., Adorno, Theodor, Op. Cit. Y, por último, Munizaga Vigil, Gustavo, La Ciudad Personal: Metáforas e Imágenes. En: Revista Universitaria, N° 11, 1984.

2. Juan Emar

Álvaro Yáñez Bianchi nació en Santiago un 13 de noviembre de 1893. Su padre, don Eliodoro Yáñez Ponce de León - abogado importante dentro del ámbito nacional, así como conocido por su papel fundador del diario La Nación (además de ser el propietario) -, fue quien incitó siempre a su hijo a estudiar y desarrollarse todo lo posible en el área de las leyes, sin embargo, Emar desde pequeño mostró una singular inteligencia y retraining que demarcarían sus rasgos excepcionalmente observadores y que denotarían el interés y pasión por las artes. Cursó sus estudios en el Instituto Nacional, complementado con tres meses en un internado suizo en 1912.

El interés por la pintura hizo que tomara clases con José Backhaus, estudiando además teoría estética y desarrollando su oficio sobre la percepción de las formas y colores. Para ese entonces, ya había viajado a Roma, conocido Londres y estaba radicándose en París para seguir estudiando y conociendo todo ese acervo cultural. En 1916, en una de sus venidas a Chile, expone en la Sala Eyzaguirre junto a otro pintor, Rafael Valdés.

Luego de muchos viajes, contactos con la bohemia y grupos conocidos de vanguardia, decide fundar – junto a los pintores e intelectuales chilenos residentes en París – el grupo Montparnasse, “movimiento pictórico que representará un quiebre en el desarrollo del arte en el Chile de los años ‘20”¹⁴.

Sus intentos por dar a conocer el arte nuevo lo incentivaron a escribir sus *Notas de Arte* en el diario de su padre. “Es en Francia donde Emar consolida su conocimiento del nuevo código del arte contemporáneo, el cual le permite incorporarse”¹⁵ a este diario en 1923. Desde la plástica pasó a otros campos de la crítica del arte, llegando incluso a temas de cine o

¹⁴ Fernández Pérez. José, Vanguardia en Chile. Chile, Editorial Santillana, 1998. p. 233.

¹⁵ Wallace, David, Cavilaciones de Juan Emar. Tesis para optar al grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica, Universidad De Chile, 1993. p. 97.

arquitectura. Estos escritos lo llevan a ser el representante de la difusión de las vanguardias en Chile¹⁶.

Pasan los años, y debido a una baja económica en su hogar, el exilio de su padre a Europa, y su separación definitiva de su esposa, lo conducen a la decisión de regresar a París, donde hace amistades con intelectuales del porte de Antonin Artaud, Tristan Tzara, Paul Eluard, etc.

Se casa con Gabriela Rivadeneira, y vuelve a Chile definitivamente para establecerse y comenzar a publicar sus libros a una edad más bien tardía. Su producción es seguida. El primer texto – inédito – es Cavilaciones, el cual, “permite postular las bases de la propuesta poética del autor, donde destacan inequívocamente dos dimensiones: la vanguardista y la ocultista”¹⁷. Luego de esto, en 1935 publica tres novelas simultáneamente: *Miltín 1934*, *Ayer* y *Un Año*. Su lanzamiento no tuvo acogida en la crítica y comienza una decepción que, sin embargo, no apagó su actividad productora. Ya en 1937 publica *Diez*, un cuerpo de cuentos ordenados de modo muy peculiar (Cuatro Animales, Tres Mujeres, Dos Lugares y Un Vicio, el triángulo invertido) y que tampoco levantaron curiosidad por parte de los críticos. Ya en 1940 empieza a esbozar lo que será su obra magna *Umbral*, que en 1941 tendría su prólogo ya efectuado, el cual “propone el andamiaje narrativo de una obra trazada con pasión y ejecutada con vocación monacal”¹⁸. Para ese entonces se fue a vivir a Quintrilpe, junto a su hijo Eliodoro. En ese lugar acabará su gran obra de más de cinco mil páginas.

Juan Emar muere el 8 de abril de 1964, “legando un manuscrito enorme, el cual, al cabo de muchos años lo redescubriría en toda su magnitud, como uno de los narradores hispanoamericanos de mayor profundidad y vuelo creativo”¹⁹.

¹⁶ Opinión que compartimos con Fernández Pérez, José, Op. Cit.

¹⁷ Ídem., p. 162.

¹⁸ Íbidem, p. 234.

¹⁹ Íbid., p. 235.

2.1. Juan Emar y la Vanguardia

A través de los rasgos literarios y estéticos se manifiestan los causantes directos de la apertura de un espacio urbano, diferentemente tratado en la descripción literaria de comienzos del siglo XX con respecto a la ciudad y sus innovadoras características. Todo esto es llevado al ámbito de un tratamiento que los autores de la época consideraban como la revolución de la literatura: instalar al cronotopo²⁰ como la instancia de redescubrimiento de la posible identidad latinoamericana. Puede que Juan Emar no sea de este tipo de exponentes, ya que más bien el margen de expresión de sus cánones estéticos fue más allá de lo que posiblemente permitía el grupo crítico criollo de la época:

“Arte Nuevo-; dos palabras que ya todo el mundo empieza a pronunciar; pero temeroso de caer en error, cada señor que las usa para buscar ubicación en las infinitas tendencias del espíritu humano, y por ende, del arte, evita toda clase de precisiones”²¹.

El superrealismo “que desarrolla el arte contemporáneo desde las primeras décadas del siglo sustenta una nueva comprensión del texto estético. Aspecto relevante de este nuevo concepto es su consideración como juego creativo de lenguaje, conducente a un conocimiento esencial”²². Esta ansiedad de conocimiento y apertura a nuevos parámetros artísticos incitó a Emar a insertarse en este mundo cultural en pleno dinamismo.

La estadía de Juan Emar en Europa incidió considerablemente en la formación de sus ideas; frescas, críticas y con gran acento vanguardista. Su narrativa siempre fue catalogada de

²⁰ Trabajaremos al cronotopo desde el punto de vista de Bajtín: “Intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura (...) entendemos al cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura”. Bajtín, Mijail, Formas del tiempo y del Cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica). En: Problemas Literarios y Estéticos, Ciudad de La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986.

²¹ Emar, Juan, Arte Nuevo. En: Escritos de Arte. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992, p. 83.

²² Thomas Dublé, Eduardo, El Tema del Viaje en Tres Novelas Chilenas Contemporáneas. En: Revista Signos, Vol. XXXI. N° 43 – 44. p. 37.

literatura para especialistas, muy poco leída, su recepción alcanzó un mínimo quórum. Sus amigos, gente que conformaba el círculo de intereses, eran prácticamente los únicos que se adecuaban, o al menos intentaban, emprender el entendimiento y la apertura del cambio de óptica que poco se digería en Chile de los años 30' hasta la época del 60'. Fueron tres décadas en donde la voz emariana no dio ecos, sino más bien provocó un silencio rotundo por parte de la crítica criolla*. En términos de José Fernández Pérez “Emar se situaba como un adelantado para su tiempo, y por ello “la historia le pasaba la cuenta”: las condiciones existentes no permitían una acogida favorable para textos cuya libertad imaginativa y patrones de asociación eran propios del surrealismo”²⁴.

La manera como logra configurar una estructura concéntrica de San Agustín de Tango, implica la apertura hacia un tratamiento nuevo del orden literario antiguo que imperaba hasta entonces. Ya “no se debe contentar con la reproducción de la pura realidad objetiva, sino abrirse al <<otro lado>> de la realidad, constituirse en un <<umbral>> o <<puerta>> que permita transitar hacia las zonas de misterio que no son perceptibles en el mundo con las facultades intelectuales”²⁵.

En cuanto al presente trabajo, nos interesa sacar del tintero uno de sus más interesantes acercamientos a la óptica surrealista: *Ayer*²⁶. Es preciso aclarar que nuestra investigación consta de un estudio sobre los elementos que delatan una cronotopía distinta del mundo objetivo que se ve atravesado por la conciencia dispersa de Juan Emar, en tanto narrador.

* Quien da luces de interés por su escritura (críticas póstumas) es Canseco-Jerez, Alejandro, Juan Emar. Estudio. Chile, Ediciones Documentas, Noviembre de 1989. De éste extraemos un pequeño comentario: “La escritura de Emar no responde al “horizonte de espera” del lector chileno. La obra de Emar impone una doble ruptura; estética e histórica. (...) un quiebre en la temática de su ficción así como en la estructura narrativa de sus relatos o novelas. La reacción del lector se traduce como incomprensión, disgusto, rechazo o indiferencia (...)”.

²⁴ Fernández Pérez, José, Op. Cit., p. 236.

²⁵ Wallace, David, Op. Cit., pp. 144 y ss.

²⁶ Utilizaremos la edición de Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1998.

Deseamos evidenciar que las unidades temporal y espacial se disuelven en la medida que se recuerdan, y se hacen presentes en la mente de Juan Emar. Esta necesidad de unificar es lo que acapara la atención del presente estudio, en conformidad con la ruta que siguen los personajes para llegar a un centro válido (verosímil, y ya no verdadero, en tanto desestabilizador de la realidad única) que unifique concientemente – y justifique – el día de ayer.

La intromisión a la novela será realizada a través de quien narra y efectúa el periplo por San Agustín de Tango, el propio Juan Emar. A partir de ello, cabría señalar que la existencia de un narrador personaje ya está alejándonos de una supuesta realidad objetiva y nos acerca - a través de un singular punto de mira - a la subjetividad del lenguaje y el conocimiento.

Dentro de la gama de rasgos vanguardistas, ya mencionados anteriormente, los más fuertemente trabajados son el cubismo y el surrealismo, entendidos cada uno como los movimientos que destacaron en la Europa de los años 20'. El primero de ellos, se instala como una nueva forma de apreciar el mundo real y objetivo, en tanto “leyes de construcción y equilibrio”²⁷ dentro de la mirada artística. Para Maurice Raynal, “concebir un objeto es querer conocerlo en su esencia, representarlo en el espíritu es decir, con este fin, lo más puramente posible, al estado de signo y totalmente despojado de todos los detalles (...). Y así, como fijará en la tela o en el mármol, no lo que pasa sino lo que perdura, el artista no situará un objeto en un sitio determinado, sino en el espacio que es infinito”²⁸. Este espacio al cual alude el artista estaría destinado a ser el lugar de experimentación de las relaciones entre los objetos y el ojo que los observa; para ello “el artista operará de igual modo y su obra será, por lo tanto, como una ley de todas las relaciones de los elementos entre ellos”²⁹. Esta especie de armonía que llega a conformarse y a la cual el artista querrá dirigirse, es la que convoca Emar en sus escritos, o al menos en la mayoría (Diez, Un Año, Ayer, Umbral).

Con respecto al Surrealismo, la instalación de la literatura en este orden deja entrever el interés de Emar por agregar a lo literario una realidad que no necesariamente sea imaginaria o

²⁷ Emar, Juan, “Cubismo”. En: Op. Cit. , p. 33.

²⁸ Emar, J. Íbid

²⁹ Ídem.

fuera de los cánones de lo común. El caso es sencillo, o más de lo que se presume: para Emar una buena literatura “crea una atmósfera que no necesita explicar para que uno se convenza que existe o ha existido sino que hace respirar por el puro juego de valores esencialmente literarios, por la relación misma entre frases y entre hechos. **Crea así un mundo real, paralelo al nuestro, pero tan real como el nuestro, puesto que la rigen iguales leyes: siempre el ser interno, nunca la fantasía suelta**”³⁰.

A este respecto, los rasgos del Surrealismo, como el devenir del inconsciente, la vigilia y lo onírico dentro del acontecer mental, el azar, y la disposición fuera de un orden lógico, rompe por supuesto los cánones establecidos en el arte del siglo XX (anteriormente lo había intentado el Dadá, aunque parte de los que conformaron este grupo se organizaron en lo que ahora se denominaría Surrealismo, entre ellos, Bretón, el autor del primer y segundo manifiesto surrealista).

Emar, instalado en el ámbito de la vanguardia europea, conviviendo con estos personajes y llevando a Chile una sin igual mixtura de saberes y formas que estaban en boga en Francia, sobre todo, menciona en sus comentarios de arte del diario La Nación una parecida forma de apreciar lo que es la literatura, y más aún, la buena escritura literaria:

“Alrededor nuestro hace un mundo en el que cuanto sucede no habría podido dejar de suceder. Y esta fatalidad o lógica, este rigor y concentración, es lo que da la sensación de total realidad, aunque nada ni siquiera parecido pudiésemos hallar en nuestros recuerdos o conocimientos”³¹.

³⁰ Emar, J., “Ideas sueltas sobre Literatura”. En: Op. Cit., p. 96. El subrayado es nuestro.

³¹ Ídem.

3. La Búsqueda del Centro

Ayer marca una escritura distinta, llena de menudencias, de pequeñas circunstancias y actitudes que, a simple vista, apartan la realidad circundante y, a través de este acto, pretenden impulsar una nueva manera de ver lo cotidiano:

“Las novelas y cuentos de Juan Emar despliegan algunas auténticas dimensiones metafísicas destinadas a revelar – por las vías de lo absurdo y de lo irreal absoluto – la intuición de una conciencia del ser disperso en la multiplicidad de lo real”³².

Dentro de esas versiones de la realidad se esconden las distintas formas de acceder a la completitud del sujeto emariano. Su búsqueda inagotable de un centro que lo reunifique y torne algo finito está inserto en un espacio y tiempo removidos a través de la propia conciencia que está a cada instante creando y rememorando sucesos del pasado cercano, y por lo mismo, éstos se convierten en un devenir de iluminaciones e imágenes que alcanzan una órbita fuera del mundo realista. Por esta razón, pensamos que en este relato se acoge una igualación de elementos aparentemente opuestos dentro de la realidad concreta: no hay límites entre lo cotidiano y lo trascendente³³.

Los pequeños pasos que completan la travesía por San Agustín de Tango son cada vez menos pensados, menos capaces de dar luces de razón (la razón positivista que usaban los novelistas del Naturalismo³⁴). Más bien inspiran al azar a acompañar a los dos personajes, Isabel y Juan, a caminar sin grandes o pequeñas razones:

³² Lastra, Pedro, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. N° 5, Lima, 1997.

³³ Véase al respecto Fernández Pérez, José, Op. Cit., p. 249.

³⁴ Ver Promis, José, La Novela Naturalista Chilena. En: La novela chilena actual (Orígenes y Desarrollo). Buenos Aires, Ediciones Fernando García Cambeiro, 1977. Confróntese con La Generación de 1927. En: Íbid.

“Marchábamos dificultosamente asustándonos con las siluetas de los faroles. ¿A dónde ir? Seguíamos por momentos a algún transeúnte cualquiera hasta que un autobús o un tranvía ponía, al detenernos, demasiada niebla entre nosotros y él, y lo perdíamos. Doblábamos después alternativamente a derecha e izquierda tras algo, tras cualquier cosa. Pero nada. ¿A dónde ir?” (p. 30).

No hay dudas ni prejuicios, no existen los elementos de justificación de las acciones, simplemente se camina, se come, se observa. Esta última actividad es la que determinaría de algún modo el que será el diario vivir de los personajes:

“- Tengo un poco de frío – murmuró.

- Aquella es la luz de la Taberna de los Descalzos.

- Vamos allá.

- Un tilo caliente nos caería muy bien.

- Muy bien” (p. 83).

Observar es indagar, poder descubrir más allá de lo real y tangible. El lector, cuando se enfrenta a *Ayer*, se involucra con un choque de expectativas, aquí el horizonte de espera³⁵ se sobrepasa y se accede a un nuevo sistema de comunicación: la surrealidad. Los actos de observación y descripción completan el mundo que abarca la realidad próxima y la que está siendo cuestionada y creada (en el instante mismo de escritura) por Emar, ya que debido a este acto cabe la posibilidad de acceder a la unidad del sujeto:

“El fin de la creación literaria ya no será representar lo real, sino más bien recomponer la realidad, (re)construir el mundo circundante, como lo hicieron Cézanne y los cubistas que lo siguieron.”³⁶

El mundo de las formas incide enormemente en la visual de Emar, sin embargo, la noción de lo profundo también abarca un plano importante. Pero el primero – el significante – es el que se vuelca para denotar un significado oculto de las cosas; por ejemplo, el momento en que se hace una apuesta por si Juan es capaz de ver detrás de un sillón en casa de sus padres,

³⁵ Aludiendo a la idea de Jauss, Hans Robert, Para una estética de la recepción. París, Gallimard, 1978.

³⁶ Fernández Pérez, José, Op. Cit., p. 238.

despliega un trabajo extraordinario que elabora mentalmente Emar al momento de decidir qué hacer, por qué hacerlo y por qué no hacerlo. Desmenuza detalle a detalle los recovecos de la situación, da vueltas notables sobre el asunto yéndose incluso a una metafísica de las probabilidades:

“¿Vas o no vas, hombre de Dios? – volvió a preguntar Pedro.

Sin responderle me sumí en una meditación profunda.

Era evidente que había algo tras el sofá esquinado (...) aquello tenía que ser de gelatina. Sí, de gelatina. Por eso, anoche, en el salón, me robustecí en esta idea: tras el sofá sólo puede haber algo gelatinoso y lo peor que podría acontecer es que tuviese patas y fuese de color concho de vino (...).

Todas mis precauciones han sido tomadas para el caso de que aquello sea de gelatina. Si lo es, habrá lucha mano a mano. Mas, ¿si no lo es? ¿Si acaso es de algo que sea completamente lo contrario o de algo que hasta ahora no me haya podido imaginar?” (pp. 67-78).

No solamente en *Ayer* caben este tipo de situaciones donde la mente del sujeto divaga por las vías de lo posible e imposible dentro de un marco racional e irracional. Incluso, caminar por el sendero de lo probable es más bien un indicio seguro de acercarse a lo verosímil que alejarse de ello. En *Miltín 1934* el sujeto se sumerge en las aguas de la duda y de lo azaroso – instalándose en lo incierto – como elemento lúdico que posibilita el encuentro con su centro e integración dentro del tiempo discurrido:

“¿Cómo hacer aceptar que no es únicamente lo que se ve a “primera vista” la realidad total? ¿Que todo ser, que todo objeto no es aislado y único sino un infinito comienzo de probabilidades y que marchar por ellas, lejos de alejarse de la *realidad*, es, seguramente penetrarla más? ¿Que un objeto, que un ser sean acaso solamente su relación con el cerebro que los piensa?”³⁷.

Este método: descubrir y describir, en *Ayer* van íntimamente ligados³⁸ en la medida que el sujeto recorre la ciudad. Este viaje es tomado por Emar como una función que es trasladada a su propia existencia, como sujeto de esa inestabilidad (entiéndase este término como la

³⁷ Emar, Juan, *Miltín 1934*. Chile, Dolmen Ediciones, 1997. pp. 213 – 214.

³⁸ También obsérvese que “no hay fronteras para el intercambio entre la ficción y reflexión, que van unidas de la mano”. En: Fernández Pérez, José, Op. Cit., p. 249.

incapacidad de aprehender la unidad que lo establezca como ser completo), tanteando un nuevo centro, un equilibrio inusitado:

“Vamos por orden, vamos por parte. Empecemos como en todo, para llegar a buen fin, por el principio. Veamos. Empezó el día con la cuestión de la guillotina. (...) El Zoo de San Andrés; claro está, el Zoo de San Andrés. (...) la leona. Eso es. Viene ahora la leona. (...) ¿Rubén de Loa? Todavía no. ¡A la línea, a la línea! (...) hemos llegado al taller de mi amigo. (...) Sala de espera. Plaza de la Casulla. Aquí están. (...) Restorán de la Basílica. (...) Y henos en el palacete de mi familia, el sofá esquinado, el belitre de Pedro, etc. (...) Así es que entramos ahora a la Taberna de los Descalzos, pedimos dos tilos y yo bajo a los urinarios. La taza, los cinco agujeros, la mosca... El momento. ¡GLORIA!” (pp. 91-95).

De este modo, la búsqueda se imparte desde la imposibilidad de permanecer en un sitio fijo, y más bien se dispersa (como el propio cuerpo de Juan Emar) a distintos ámbitos físicos y mentales. El viaje se convertiría en el relato que “cobra unidad y sentido por la reiterada aparición, en cada etapa del viaje de la pareja protagonista, de símbolos del “Centro”, en los cuales se manifiesta una dimensión invisible y sagrada del mundo”³⁹. Esto se puede observar, por ejemplo, en la escena de los monos lanzando “un cántico soberbio” al Sol (símbolo del centro) en el zoológico de San Andrés. En esta experiencia única Isabel y Juan son el centro de aquella dimensión porque son los únicos que en ese instante y espacio pueden vivenciar lo que los demás no. Es así como “acceden al privilegio” de ver una realidad que los otros no pueden percibir. “La mirada estética es capaz de percibir esa realidad oculta”⁴⁰, donde las cosas adquieren el valor de verosímiles y ya no de verdaderas, en tanto se desestabiliza la noción de lo real y lo ficticio dentro de la experiencia que Emar vivifica y aúna: “su guía fue explorar para sorprenderse, deshacer para crear sin afanes últimos ni absolutos de verdad”⁴¹.

El lugar constituye, entonces, una especie de metáfora del propio cuerpo emariano, inserto dentro de la experiencia del sujeto, y su tentativa de “encierro en sí mismo” como forma de no escape a la propia realidad que lo remece y configura en personaje, narrador y autor de la novela.

³⁹ Thomas Dublé, Eduardo, Op. Cit., p. 40.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ Burgos, Fernando, Op. Cit., p. 184.

Finalmente, es el propio Emar la diferencia misma, habitando de manera itinerante la ciudad para hacerla propia, para acapararla de alguna forma sin que se escape la posibilidad de aprehenderla en su máxima potencialidad: “el acceso final del protagonista a la revelación, por lo tanto, es el resultado de la totalidad de su viaje, a través del cual cada experiencia le ha aportado y orientado para llegar a esa visión”⁴². Con ello, la llegada al hogar indica la finalización de un trayecto que pudo alcanzar gracias a la experiencia del aunamiento de todos los espacios y tiempos que pudieran haber estado presentes en la memoria del sujeto emariano. La idea es descubrir, por lo tanto, una visión totalizadora de la realidad, que Emar logra con el dibujo de Isabel de su cuerpo. Éste instala los límites existentes en el cronotopo que está siendo vivido por los personajes. El presente está siendo ordenado por un pasado que logró cierto orden o coherencia gracias a la intención unificadora de Emar sobre el día de ayer:

“- Mujer mía – le dije -, coge un lápiz y un papel y dibuja mi cuerpo.

¿Con qué objeto? – me pregunta.

¡Dibuja!

La esposa de mi corazón dibuja. Mi cuerpo sobre la cama está desnudo. Ella lo pasa al papel con una línea única y negra.

¡Cierra la línea! – digo.

¿Así? – pregunta mostrándome el dibujo.

Así – respondo -. Haciendo formas en todo el derredor, nada se irá jamás. Es verdad. Ahora mi cuerpo, dibujado allí, está comprimido de todos lados; ahora ha vuelto a ser” (p. 104).

La suma de sus centros estará siendo otorgada por esa linealidad que impone el límite entre el cuerpo del sujeto y el cuerpo de la ciudad. Pues en este último, los espacios son la instancia y posibilidad de lo disperso, sin una lógica temporal o espacial. El sujeto, que vive en San Agustín de Tango, instalaría este centro en el lugar menos indicado para ello; la disposición de un orden lógico está supeditado a la legalidad de ese mundo urbano y el mismo centro que implicaría una plaza x en cualquier urbe, acá cobra la connotación de otra realidad al ser

⁴² *Ibíd.*

desplazada esta significación y reemplazada por el espectáculo, lo visualmente accesible. Plaza, entonces, ya no significa, sino más bien denota la función de circo en vez del punto central de la ciudad:

“Cuando los obispos dijeron “plaza pública”, me imaginé la cosa al pie de la letra, como quien dice, por ejemplo, la plaza de Casulla aquí, o la Puerta del Sol en Madrid, o Trafalgar Square en Londres, o lo que sea. Verdad es que en Francia usan la misma expresión y que en París, al menos, la plaza es un bulevar, el de Arago, si mal no recuerdo. Debería haber pensado que en estas materias, plaza quiere decir cualquier sitio. Mas no lo pensé, así es que sentí una fuerte sorpresa al percatarme que el acto iba a ser ejecutado en un lugar que mucho se asemeja a un circo” (pp. 11-12).

Acá se estaría constituyendo la noción de que el sujeto implica una conformación de la ciudad y ésta, a su vez, determina de alguna manera, la construcción del sujeto. En esta novela Emar tiende a resolver esta problemática con la disposición de una ciudad personal, que llama a la caracterización de la urbe como un espacio donde el sujeto se identifique y se sienta como un elemento - ya no ajeno - sino cercano a éste.

3.1. Tiempo y Espacio

Se debe entender primeramente que el cronotopo, trabajado acá con la definición de Bajtín y, elaborada más específicamente por Cuesta Abad, es - en tanto doble determinación – “imprescindible para la constitución del contenido que subyace al entramado semántico del texto”⁴³.

El texto, si bien se entiende como este tejido narrativo, también se lo debe ligar necesariamente con el rol de San Agustín de Tango entendido, en este caso, como el entramado narrativo. La urbe emariana presenta su participación activa en la concreción de la unidad del sujeto, y a la vez en la finalidad de presentar el día de ayer (temporalidad) en una espacialización definida.

“El espacio es geografía (...) y tiene una función significativa locativa en cuanto que organiza unas realidades con respecto a otras o a un eje de referencia convencionalmente establecido. El espacio es estructura social (...)

⁴³ Cuesta Abad, José Manuel, Teoría Hermenéutica y Literaria: (el sujeto del texto). Madrid, Visor, 1991. p. 224.

y disposición de los objetos de la realidad según una perspectiva física y humana (...) que tiene sentido, más allá de su mera justificación práctica, como condición de experiencia previa al acto comunicativo pero actualizada, como forma *a priori* de la actividad semiótica, por éste”⁴⁴.

Hay un sinnúmero de situaciones que aun siendo comunes en lo cotidiano, singularmente sin precedentes o sin consecuencias a nivel macro, hacen y demarcan el límite de Juan Emar con el mundo circundante. El medio en el que se sitúa (la ciudad de San Agustín de Tango, que sería en este caso el eje de referencia convencionalmente establecido) dista mucho de ser anormal (físicamente), pero su diario vivir, las situaciones que lo convierten en un espacio y tiempo distintos son sucesos que la mente del personaje produce como reales y coherentes dentro de ese ámbito (vale decir; cobran sentido como otras realidades que se oponen a tal tejido narrativo: la ciudad).

A Juan Emar le ocurren cosas únicas – llenas de una vitalidad que acarrea al lector desde un lado hacia otro o lo traslada a mundos diversos con una lógica propia (véase también “Maldito Gato”, “Pájaro Verde”, etc.) - , donde al describir los acontecimientos y utilizar la memoria hecha de fragmentos de realidades distintas, recobra su coherencia y cohesión viéndolas y experimentándolas; el acto de adentrarse en ellas lo convierte en el sujeto que da el tiempo y el espacio para que ocurran, para que ello se torne en una realidad otra, con apariencia de verdadera en ese espacio.

Juan Emar instala un tiempo dentro de un lugar que a veces no es compatible con esa temporalidad (la que está presente como recuerdo instantáneo del día de ayer). El espacio es la ciudad, que al parecer tampoco simula un lugar asequible para la realización de los sucesos increíbles. La verosimilitud está cuando los personajes actúan de manera apta para la ejecución de los hechos, para que éstos sí puedan ser consecuentes, y lleguen a invadir el tiempo, el acto de estar en un presente verosímil⁴⁵ (el día de ayer provoca una sensación de retroceso). El acto de escritura concientiza un presente y rememora el pasado, atrayendo a

⁴⁴ *Íbid.*, pp. 224-225.

⁴⁵ “Yo soy el espacio donde estoy”, señala Noël Arnaud (*L’ état d’ ebauche; El Estado de Bosquejo*). Citado por: Bachelard, Gastón, La Poética del espacio. Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1990. p. 172.

este ayer y trasladándolo a un presente tan nítido como lo descrito en tiempo ya ocurrido recientemente.

El discurrir del tiempo, la forma de establecerlo como un elemento que inestabiliza los movimientos del sujeto, son un arma de doble filo a la hora de fijarlo dentro de un espacio que tampoco cuenta con beneficios, debido a la memoria tan fragmentada de este sujeto errante.

La escena del urinario en la Taberna de los Descalzos retrata uno de los momentos más erráticos dentro de la mente del personaje. Éste empieza todo un (re)corrido, un ordenamiento que posibilita a este ser disperso adentrarse en la unidad. El recuerdo, ayuda de alguna forma, a organizar todos los tiempos y espacios que merodean al sujeto emariano.

“Ahora estoy fuera, casi fuera, y el gira de mi cabeza hacia arriba; ahora tres puntos que marcan mi vida pasada, me retienen. Y además, para aumentar mi arraigue, con un movimiento, instintivo, me he aplanado cuanto he podido sobre el colchón, comprimiéndome con las mantas, para aumentar, por todos los medios, mi libertad ante el desfile implacable de acontecimientos” (p. 102).

La forma narrativa que alcanza Emar es justamente llegar a una descripción y tratamiento de lo posiblemente lógico por las vías de lo absurdo. El tratamiento de este proceso es dar coherencia y legalidad a un mundo que posiblemente no tenga nada de aquello dentro de la sucesión de imágenes que devienen en la mente del sujeto emariano. El tiempo es la línea más difuminada que existe en la mente quien relata, pues a cada instante se fragmenta y provoca el quiebre entre la unidad (supuesta) del presente y la unidad dispersa del pasado.

“La literatura de Juan Emar se nos aparece como el resultado de un éxtasis, una paralización de la lógica frente al movimiento desatentado del tiempo (...) Una nueva lógica se superpone a la cotidianeidad”⁴⁶.

Frente a estas manifestaciones de una intencionalidad de dar lógica y orden al cosmos urbano, Emar resuelve esta tendencia implacable de dispersión con el dibujo, la instalación de una frontera entre el yo que narra y la otredad que lo incita a disolverse en fragmentos. La realidad de San Agustín de Tango en vez de concentrar la unidad, exhibe una gama de enfoques diversos. La ciudad, si bien se percibe como un todo ordenado en el dibujo, tiende a mostrarse con sus partes inconexas, o que son independientes una de otra, tal como los sucesos

⁴⁶ Anguita, Eduardo. Citado en: Canseco-Jerez, Alejandro, Op. Cit., p. 66.

recordados y configurados por la mente de Emar. Nuevamente hay una correlación entre la urbe y el sujeto que la habita.

Aún cuando la noción anterior - la cual propone una red de relaciones entre el sujeto y la ciudad, en tanto disgregaciones de la mente - se distinga de la idea de que “el hombre es un ser desadaptado de su mundo”, también es válido afirmar que la “organización del sistema sensorial permite a sus individuos percatarse de determinados hechos del mundo exterior, los que adquieren significación para su vida y se ordenan en concordancia con sus normas espaciales y temporales”⁴⁷. Estas normas, por lo tanto, regirían a los individuos que viven en la ciudad, pero a su vez, estas mismas leyes serían redactadas por los mismos. La relación, entonces, ya no es unívoca entre la urbe y el sujeto que habita en ella. Así, el espacio y el tiempo serían las herramientas para configurar esta red de concordancia entre las dos partes. Si bien, la temporalidad a veces se separa y aleja de la espacialidad, Emar, tiende al desafío de visualizar su mundo de una óptica que le permita escindir de la objetividad y adentrarse al mundo interno, aunando estas disposiciones que configuran el cronotopos.

⁴⁷ Aguilera, Francisco, *Novelas Hispanoamericanas que se Escriben Hoy*. En: Godoy, Eduardo, Hora Actual de la Novela Hispánica. Valparaíso, Ed. Universidad Católica de Valparaíso, 1994. p. 205.

4. El Recorrido: acceso al conocimiento

Hay un punto muy importante a la hora de acceder a la nueva forma de significar que posee Juan Emar en su relato. Éste es el motivo del viaje⁴⁸, el cual reside en la manifestación de la interioridad de quien nos narra, enseñándonos nuevas significaciones⁴⁹ (entiéndase como formas y fondos de un tiempo y espacio como lo es San Agustín de Tango).

Cada tramo que construye Emar junto a su esposa, adquiere una singularidad como punto de llegada. De este modo, cuando el periplo se convierte en una herramienta necesaria para el conocimiento del mundo, “el camino recoge todo lo que tiene sustancia en su entorno y le aporta la suya propia a quien lo recorra”⁵⁰. En este sentido, Emar recogería todos los acontecimientos para reunirlos en el punto que nos da el acceso al conocimiento del día de ayer.

La ubicación de los lugares y la legalidad de ese mundo cobran sentido en la búsqueda de cierta unidad de espacio y temporalidad de Juan Emar, quien – en un día – (anterior al relato) recorre los caminos que demarcan a San Agustín de Tango, para justamente dar al lugar (y por ende, al sujeto que lo habita) una coherencia que deja de ser tal desde el momento mismo de la partida. El recorrido que conforma junto a su esposa está hecho de tal modo que cada paso construye una manera de ver el mundo, la cual adquiere su propia legalidad y autoridad con respecto a la óptica escogida por Emar.

⁴⁸ El narrador viajero al que aludimos en este trabajo es el referido por Benjamin, Walter, *El Narrador*. En: Para una Crítica de la Violencia y otros Ensayos. Madrid, Taurus, Iluminaciones 3,1998.

⁴⁹ Parafraseamos a González, Marcelo, Juan Emar es la Imbecilidad. En: *Cyber Humanitatis* n° 6, otoño de 1998. ([http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/.](http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/))

⁵⁰ Heidegger, Martin, *Der Felweg* (El sendero del camino). Traducción y nota de Sobón Langeheim y Abel Posse publicado en el matutino de La Prensa, 12 de agosto de 1979.

Si bien el receptor accede a esta “verdad” de los hechos, es el propio narrador quien nos da señales de la inestabilidad de su memoria y su incapacidad de establecer un hilo conductor que provoque la unión y estructura firme de sus relatos. Por lo tanto, se puede ver solamente parte de los hechos, fragmentos que están escogidos al azar, al devenir de los recuerdos que atropellan el nivel de la inconsciencia, y también de lo racional en Juan.

Los pasos:

1.- Ver el guillotinado de Rudecindo Malleco es un espectáculo imperdible para Juan. Isabel, fielmente y de modo casi silencioso, lo sigue en su travesía: “Después de mil idas y venidas logré conseguir dos entradas para asistir a la ejecución. Así es que ayer, muy de alba, muy de alba, mi mujer y yo, salíamos de casa y nos dirigíamos al sitio del suplicio”.

Tal castigo del cercenamiento del órgano pecador (en este caso el cerebro), es causa de una importante congregación del pueblo, espectacularizando y poniendo en un contexto más bien circense, lo que implica un serio enjuiciamiento. Reflejo de esa impasibilidad es la actitud con que Juan e Isabel esperan en las butacas (asientos de teatro o circo) para ver la “exhibición”. Cabe destacar que esta situación cobra “las características de un teatro absurdo: (...) se puede acceder pagando entrada”⁵¹.

2.- Luego de la ejecución, está la llegada al zoológico de San Andrés. Los sucesos que se dan en este lugar salen del esquema de la razón para instalarse en el de la inconciencia y la creación de un mundo ambiguo, donde los posibles actores de la escena no son sólo humanos sino también los animales, adquiriendo una fuerza y destreza armónica. Este elemento fantástico hace suponer el espacio de la polifonía:

“Yo quedábame arrobado ante los mil cinocéfalos con mi mujer bajo ellos con una nota interminable. Pero un segundo codazo me llamó a mi deber. (...) entonces, así, me enredé en la soberbia nota y, aguzando la garganta, logré emitir una quinta más alta que los monos, ayudado por mi límpida voz de tenor. Y todos nos mecimos en nuestras vibraciones por los aires” (p. 17).

Un perfecto coro humano y animalesco, lo racional e instintivo adquieren la igualdad en el cronotopo de esta parte del relato. El zoo ya no es un zoo cualquiera, sino un espacio que fue temporalizado por Emar para que adquiriese la facultad de ser un posible centro más que

⁵¹ Thomas, E., Op. Cit., p. 41.

rehabilitase al sujeto en fragmentos. Al establecer un contacto con otra realidad, que está dentro de la obra, se sumerge en ella para instaurar una funcionalidad - un centro - en el sujeto emariano: “todo el relato se presenta bajo la supervisión del narrador, quien controla el paso entre lo real y lo irreal”⁵².

3.- La casa de Rubén de Loa, el pintor amigo de la pareja, entabla la posibilidad de jugar con todo un pensamiento estético acerca de los colores, sacar del espacio real al imaginario... individual y colectivo. La simbolización de lo que implica y significa un color para una ideología se presenta como un trasfondo muy particular en este capítulo. La discusión, más que dilucidar un diálogo entre amigos, es un tratado sobre lo que cada uno percibe de lo mismo, del mismo objeto artístico. Aquí ya se percata el lector de la bifurcación de las realidades, la posibilidad de mirar desde muchas ópticas y de entablar relaciones con los recuerdos, fragmentos de vida pasada que al personaje envuelven, atraen y conducen a un “fugaz reencuentro con lo vivido”, pero más aún, un encuentro con la estética de lo que soñamos, pensamos o dejamos pasar sin el cedazo de la razón:

“al volverme estuve a punto de caer de rodillas. Había un verde que había olvidado, olvidado totalmente y que ahora, al ver de nuevo y de pronto las telas, me apareció de golpe. ¡El verde de Lucrecia, la bella Lucrecia! Allí estaba, allí vivía. ¡Ese verde del alba, perezoso, cuando su cuerpo en el lecho, empieza a enverdecer enmohecido por tanto amor!” (p. 39).

Con respecto a la instauración de esta nueva estética, Eduardo Barrios, intenta definir de alguna forma – si es que se puede – el arte de narrar, de la descripción emariana: “Hay páginas de Juan Emar que corresponden exactamente a la mecánica de cuando dormimos y soñamos (...) Y ocurriendo así, por qué no se había de fundar una estética en ello?”⁵³

Cabe observar que en cada final de capítulo, la pareja sigue su paso presuroso como escapando de una realidad para pasar a la otra de manera inconsciente y automática:

⁵² Vergara Báez, Esteban, *Ayer* de Juan Emar: una escritura antilogocéntrica. En: Acta Literaria, N° 18, Concepción, Chile. 1993. p. 114.

⁵³ Barrios, Eduardo. Citado en: Canseco-Jerez, Alejandro, *Op. Cit.*, p. 64.

“Dentro de un sueño o dentro de una pesadilla, actuamos con otra lógica, y en ello consiste el quid de que obremos entonces en significación a la vez intensa y risueña, lógica y absurda”⁵⁴.

Hay una constante marca que limita las realidades entre la temporalidad espacial y la espacialización del tiempo. El juego está muy presente en la conducta “supuestamente” azarosa de los personajes. La decisión de ir a un lado y luego al otro se concibe en el momento mismo de la salida del sitio. No hay una racionalización ni un por qué de la decisión tomada, sí hay una forma espontánea y más aún, instintiva: les da hambre y van a comer, les da nostalgia y van a la familia de Juan, quieren ver un espectáculo y presencian el guillotinado, etc.

4.- La sala de espera junto a la Plaza de la Casulla es uno de los momentos más especiales dentro de la gama de mundos alternos que se dan en la novela. Es más, este es el momento más lúdico de la pareja en su manera de determinar qué hacer y cómo efectuarlo:

“Yo.- Verás. Guardemos silencio un largo rato. Tú planearás por donde se te dé la gana, en pensamiento, se entiende. Yo, mientras tanto, me dedicaré a hacer observaciones de cuanto nos rodea. Y verás de qué cosas sacaré en limpio.

Ella.- Convenido” (p. 45).

Dentro de la gama de posibilidades que se instalan en los móviles de la pareja, el que más destaca es la tendencia voluntaria al azar⁵⁵. Así, cada acto es reflejo de una voluntad instantánea, sin pasar por el filtro de la razón (la cual tiende a congelar los actos instintivos y dejarlos de modo que se llegue a una predisposición de los hechos). Esta razón no quiere decir que todo actuar emariano sea ajeno a lo pensativo o a lo reflexivo. Lo que tratamos de señalar, es que en la medida que se concreta un hecho, un modo de hacer y decir las cosas, estas operaciones mentales son especialmente tomadas por la memoria, el deseo, lo lúdico, y por supuesto, lo racional, pero esta parte queda de alguna forma en un lugar no tan privilegiado.

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ Recordar que “el artista de la vanguardia se orientaba por la tentativa incierta de sus movimientos”. Burgos, F., Op. Cit., p. 184.

5.- El instinto de hambre aparece repentinamente y de forma inconsciente hasta que el personaje decide saciarlo. Van nuevamente al restaurant de la Basílica donde, de un modo muy especial hacen la petición del menú. Ambos lo hacen de forma distinta:

“Mi mujer pidió:

Fiambres surtidos.

Caldo de Gallo.

Criadillas al canapé.

Chirimoyas con jugo de naranjas.

Yo pedí:

Salpicón de ave.

Valdiviano.

Charquicán a la chilena.

Panqueques con miel” (p. 63).

Esta manera de establecer las comidas son un indicio, según Eduardo Thomas, de “que el referente metafórico de ese insólito mundo ficticio es la realidad chilena”⁵⁶. Es la única vía por la cual accedemos a una instancia de realidad fuera del texto, donde la situación de la comunicación se hace clara y alcanza el nivel de verosimilitud en el ámbito del lector real.

Volviendo a la novela misma, la movilización de la pareja hacia ciertos puntos la efectúan de un modo muy natural, pero con el móvil del azar que inspira a la voluntad de hacer las cosas u observarlas. “Desearía ver a mi familia – le dije al salir. – Es un justo deseo – contestó” (p. 63).

6.- En la visita a la casa de los padres de Juan el lector accede a todo un juego de las probabilidades, donde mentalmente, Emar construye de manera muy minuciosa lo que podría sucederle si ve detrás de un sillón o si no lo hace. Cada pensamiento es determinado por una supuesta acción y reacción de lo que llegue a efectuar. El traslado a la mente que elabora esta

⁵⁶ Thomas, E., Op. Cit., p. 41.

serie de situaciones, donde “escarba más allá de las cosas, en las relaciones ocultas, asomándose al develamiento de las invisibles líneas que tejen el entramado de la subrealidad (...). Como ha apuntado Ignacio Valente, ir a ver lo que hay detrás de un sofá puede entregarnos una singular descripción psicológica de lo que es el miedo”⁵⁷.

7.- La Taberna de los Descalzos. El desprendimiento de la cronología convencional, junto a la serie de invasiones de recuerdos que alcanzan la súbita llegada de la tormentosa realidad que lo persigue, se conforman en los momentos vividos a lo largo del día anterior, imposibles de abarcar en su plenitud al darse cuenta de que él encarna a un sujeto fuera del orden natural de la ciudad. El movimiento continuo de la memoria, la inestabilidad y lo azaroso provocan el rechazo de lo presuroso, y el momento de la necesidad de instaurar la conclusión de la totalidad de sus recuerdos en desorden. Se involucra de tal modo en la experiencia de alejarse de la realidad a saltos, que llega incluso a confundir su propia identidad con quien emite el discurso del acto de saltar en la memoria, el cual se repite noche a noche, constantemente:

“un elástico invisible de mi cabeza a ello, ha dado su máximo y se recoge. Aquello sube al mismo tiempo que el elástico mío, ya sin fuerza de contracción y presionado por mi peso, vuelve a alejarse (...) Y el orden cronológico vuelve a estirarse serpenteando entre los estorbos cotidianos. (...) quedo, al ejecutar mentalmente tal salto, hasta cierto punto ajeno al señor que hago caer, a pesar de que dicho señor no es otro ni puede ser otro que yo mismo” (p. 85).

El elástico al que alude es muy similar a ese resorte único que movía a las catorce leonas en el zoológico de San Andrés. Acá, sin embargo ya no está recayendo la fuerza o ese centro en los demás elementos del sistema urbano, sino más bien está influyendo en el sujeto mismo. La manera en que llega al urinario, y observa a la mosca que se ubica justo entre los tres orificios de la loza, hace pensar en que una ínfima y necia cosa puede implicar todo el derrumbe de la totalidad y la desestructuración del mundo y del tiempo. Por ello, al separarse de la instancia temporal, puede acceder de algún modo a la memorización de todos los sucesos, uno por uno, con la ansiedad de que no se escape ni uno solo, para poder encerrar de una vez por todas al ser interno (en tanto conciencia e inconciencia) y al entorno.

⁵⁷ Fernández Pérez, José, Op. Cit., p. 249.

8.- La Casa. La petición a Isabel, su mujer, para que lo dibuje en una sola línea acaba con la incertidumbre de los momentos pasados, con la memoria frágil y la consecuente desestabilización del espacio y tiempo:

“En cuanto al día vivido, mujer mía, de guillotina para adelante, lo resumiremos y encuadraremos en tu dibujo de mi cuerpo. Las formas que tú has hecho, lo conservarán en el papel y fuera de mí. Así es que ahora, vamos a dormir.

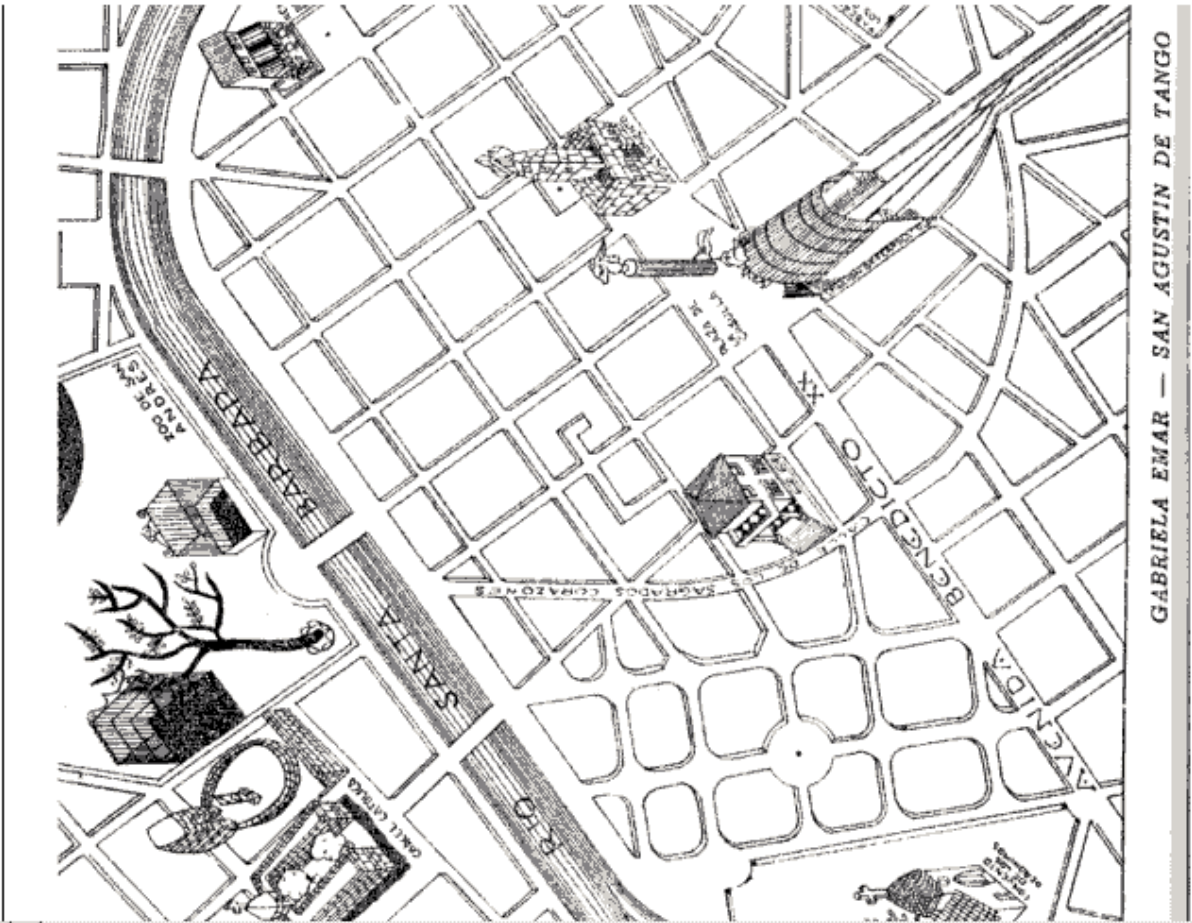
Sí – responde -, vamos a dormir” (p. 104).

Isabel, quien intensifica los deseos de Juan (las marcadas repeticiones de las frases emitidas por su esposo a lo largo del periplo completo), en este caso, colaboraría en gran medida con la concreción de la completitud de su esposo, instalado en un cronotopo⁵⁸.

Finalmente, el viajero, en su retorno, y ya instalado en el hogar, logra perfilarse a sí mismo y, a la vez, al espacio donde éste se halla inserto.

⁵⁸ Distinto al cronotopo ideado en su mente, fragmentado al igual que él mismo, por sus recuerdos dispersos.

Ilustración 1



GABRIELA EMAR — SAN AGUSTIN DE TANGO

San Agustín de Tango

5. La Ciudad Personal

San Agustín de Tango se libera del armazón realista o de la lógica de la gran urbe que está tan inserto en la era moderna. El concepto de progreso, de lo magnífico u organizado en partes funcionales para el buen uso de los elementos ciudadanos, son solamente un eco que retumba en la ciudad emariana: hecha a la medida del hombre. San Agustín se puede caminar entero en un día, los recintos públicos están ubicados de un modo muy particular, como si no hubiera nada más que un restaurant, una taberna, una iglesia, una plaza, y un zoológico. De alguna manera esto podría relacionarse metafóricamente con la unidad que tanto busca Juan para acceder a lo integral de su propio espacio habitado.

Munizaga Vigil plantea la idea de que la ciudad es una construcción bastante particular de la propia identidad (o identificación) del sujeto. Está hecha de la experiencia concreta de cada uno, como forma vivencial, construida por nuestra historia personal. Cuando cada experiencia se diferencia de la otra, la ciudad se perfila o va adquiriendo rasgos propios del sujeto que la habita o que la compone en su ideal de urbe.

Es difícil saber cómo es la ciudad que habitamos pues, de un modo u otro, nos tornamos individuos aislados del resto, caminantes inconscientes, trazando rutas fijas donde que imposibilitan la racionalización y percepción completa e íntegra de nuestra urbe. Esto se realiza más todavía con la gran urbe, o los espacios de monumentales acciones económicas, como las grandes ciudades de Nueva York, Londres, Madrid, etc. “¿Y quién ha de ser el quiromante capaz de describir el sentido de la ciudad – de las ciudades? Sólo aquel que, además de recorrerlas, las haya leído”⁵⁹.

La completa vivencia de una cultura urbana radicaría en “la colección de estímulos y experiencias aisladas”, pero ello no es verosímil en la ciudad de San Agustín de Tango, aun cuando los fragmentos de la urbe sean los que den forma al espacio donde habita Juan e Isabel. Esta ciudad personal, hecha a la medida del hombre, está dotada del sentido que el

⁵⁹ Carpentier, Alejo, citado por Campra, Rosalba, La ciudad y sus dobles. En: América Latina: la identidad y la máscara. México, Siglo Veintiuno, 1982. p. 56.

sujeto (en este caso, cada uno de los habitantes de San Agustín de Tango) le da a su propia vida en el espacio ciudadano. “Antes que nada, la ciudad es una experiencia casi sensorial y también poética: el aire o atmósfera de la ciudad (...) el aire de todas las posibilidades y sucesos”⁶⁰.

La urbe posibilita, entonces, los acontecimientos fantásticos, esa gama de hechos que, separados o juntos, dan un valor de irreal o de verídico al espacio y tiempo donde toma su experiencia el sujeto, en este caso, emariano.

La ciudad personal de Juan Emar también contiene el aspecto fundamental de la permanencia en el tiempo, que si es entendida como el texto leído por sus habitantes, ésta también puede trascender a través del discurso que el sujeto emariano en San Agustín de Tango, por ejemplo, instala en la medida que la recorre (o lee). Si la ciudad conforma el espacio donde todos los acontecimientos son posibles, entonces, el discurso estético y moral emitido por Emar responde a una poética que instala en la ciudad misma. Esto, sumado a que la ciudad es “más allá de un lugar existencia poética”⁶¹ convierte a San Agustín de Tango en la ciudad personal de Juan Emar, pero abre la posibilidad de la creación de un sinnúmero de ciudades que detentan la capacidad de conservar en la memoria no sólo un hecho, sino una multiplicidad de sucesos.

La ciudad personal es el lugar del encuentro con el otro, pero también con el “yo”. En este caso, Emar sería el narrador que busca su integración y unidad en la ciudad para sentir que es parte de ésta en alguna medida. El cómo logra la instalación de una ciudad personalizada es mediante el lenguaje fragmentado en la serie de recuerdos, y su consecuente totalización al regreso del periplo por la ciudad. La petición del dibujo llama a una visualización del sujeto en un espacio y tiempo que aún no son plenamente reunidos. Esta imagen de Emar en su cama desnudo, es la analogía a nivel más pequeño de lo que abarca Gabriela Emar en su dibujo sobre San Agustín de Tango. El nivel de la ficción atraviesa el campo de la realidad textual, y lo instala en la propia historia de la novela además de la realización misma de ésta. Consecuentemente, Emar concibe su proyecto de la ciudad personal, hecha a la medida del hombre, en este caso, a su propia medida.

⁶⁰ Munizaga Vigil, Gustavo, Op. Cit.

⁶¹ Ídem.

Conclusiones

- Una de las temáticas fundamentales que vimos al atravesar el texto es la manera en que la escritura se deja entrever como la herramienta de conocimiento del mundo, pero ésta va acompañada de un singular punto de vista que solamente el narrador emariano puede denotar.

- El tiempo y el espacio que circundan la mente del personaje no son la misma modalidad que está dentro de los otros personajes. Cada uno de ellos vive su propio mundo aparte, su manera de visualizar y de tomar importancia a las cosas son especiales en tanto hacedores de realidades. Emar conforma su propio núcleo semántico en la ciudad – entiéndase como *topoi*, pues en ellos se vacía el significado y se vierte otro distinto por cada sujeto - . En la medida que camina y observa va re-corriendo los espacios y tiempos ajenos, y va impregnándose de ellos para denotar y connotar (sincréticamente) una singular forma de vida que no necesariamente queda ajena al resto de los habitantes de esa pequeña ciudad.

- La perspectiva emariana está ligada a una estética distinta, la forma de las cosas es la que predomina en la novela, aun cuando la mente del personaje cavile, analice y desmenuce detalle a detalle lo que el ojo va percibiendo. Esto no implica que deje de lado el fondo de las cosas, sino más bien, retoma este carácter para volcarlo desde la mirada de la superficie. En la medida que observa, saca conclusiones, y retrata de un singular modo, los hechos y cosas que su mirada (conciente e inconsciente) alcanza a atrapar.

- Se hacen presentes, también, las formas azarosas con las que juega el personaje cada vez que determina dejar un lugar o retomar otro. La memoria tiene un rol fundamental, en tanto elemento que conforma la narración del día anterior al relato (Ayer) y construye las piezas de los acontecimientos pasados en la mente del personaje. El único detalle es que al ser inestable - o de alguna manera, desintegrado - este sujeto, en tanto carente de unidad a lo largo de todo el relato, su forma de narrar se mezcla con elementos del exterior, y ya no hay una certeza o seguridad de que todo lo que se concibe como realidad sea tal dentro de la novela y dentro de la mente misma de Juan Emar. Así, la duda, la ambigüedad y lo que es “posible” son parte fundamental del juego narrativo. Esto, por lo tanto, acerca más a la subjetividad del lenguaje y al conocimiento del mundo desde una óptica de “realidad” creada concientemente, y nos aleja

del predominio del orden de la razón, y de la realidad concreta en la literatura chilena contemporánea.

Bibliografía

Bibliografía Básica

Emar, Juan: Ayer. Santiago de Chile, Lom Ediciones, 1998

----- Escritos de Arte. Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1992.

----- Militín 1934. Chile, Dolmen Ediciones, 1997.

Bibliografía crítica general

Adorno, Theodor, La Posición del narrador en la Novela Contemporánea. En: Notas de Literatura. Barcelona, Editorial Ariel, 1962.

Aguilera, Francisco, Novelas Hispanoamericanas que se Escriben Hoy. En: Godoy, Eduardo, Hora Actual de la Novela Hispánica. Valparaíso, Ed. Universidad Católica de Valparaíso, 1994.

Bachelard, Gastón, La Poética del espacio. Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Bajtín, Mijail, Formas del tiempo y del Cronotopo en la novela (Ensayos sobre poética histórica). En: Problemas Literarios y Estéticos. Ciudad de La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1986.

Benjamin, Walter, El Narrador. En: Para una Crítica de la Violencia y otros Ensayos. Madrid, Taurus, Iluminaciones 3, 1998.

Benveniste, Émile, Problemas de Lingüística General. Tomo I. México, Siglo Veintiuno editores, 1974.

Campra, Rosalba, La ciudad y sus dobles. En: América Latina: la identidad y la máscara. México, Siglo Veintiuno, 1982.

Casullo, Nicolás, (comp.) El debate modernidad-posmodernidad. Buenos Aires, Punto Sur, 1989.

Cuesta Abad, José Manuel, Teoría Hermenéutica y Literaria: (el sujeto del texto). Madrid, Visor, 1991.

Heidegger, Martin, Der Felweg (El sendero del camino). Traducción y nota de Sobón Langeheim y Abel Posse, publicado en el matutino de La Prensa, 12 de agosto de 1979.

Jauss, Hans Robert, Para una estética de la recepción. París, Gallimard, 1978.

Martínez Bonati, Félix, El Sentido Histórico de algunas transformaciones del Arte Nuevo. En: Revista Chilena de Literatura, N° 47, 1995. Universidad de Chile.

Morin, Edgar, La noción de sujeto. En: Fried Schnitman, Dora, (comp.) Nuevos Paradigmas: cultura y subjetividad. Buenos Aires, Paidós, 1995.

Promis, José, La novela chilena actual (Orígenes y Desarrollo). Buenos Aires, Ediciones Fernando García Cambeiro, 1977.

Simmel, Georg, Las Grandes Ciudades y la Vida Intelectual. Barcelona, Discusión Editorial, 1978.

Sloterdijk, Peter, El Desprecio de las masas: ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna. Valencia, Pre-textos, 2002.

Bibliografía crítica sobre Juan Emar

Burgos, Fernando, La situación de Juan Emar en la Vanguardia. En: Mapocho, N° 52, segundo semestre de 2002.

Canseco-Jerez, Alejandro, Juan Emar. Estudio. Chile, Ediciones Documentas, Noviembre de 1989.

Fernández Pérez, José, Vanguardia en Chile. Chile, Editorial Santillana, 1998.

González, Marcelo, Juan Emar es la Imbecilidad. En: Cyber Humanitatis n° 6, otoño de 1998. ([http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/.](http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/))

Lastra, Pedro, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. N° 5, Lima, 1997.

Thomas Dublé, Eduardo, El Tema del Viaje en Tres Novelas Chilenas Contemporáneas. En: Revista Signos, Vol. XXXI. N° 43 – 44.

Vergara Báez, Esteban, Ayer de Juan Emar: una escritura antilogocéntrica. En: Acta Literaria, N° 18, Concepción, Chile. 1993.

Wallace, David, Cavilaciones de Juan Emar. Tesis para optar al grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 1995.