

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# Sin el miedo negro de equivocarse

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica, con mención en Literatura

Alumno:

**Marcelo Ibacache Muñoz**

Profesor Guía: David Wallace Cordero

**Santiago, 2007**



I) Introducción . .	1
II) El canon, Emar y las relaciones entre ambos . .	7
III) La crítica literaria . .	13
IV) Emar y su propia concepción del <<arte>> y la <<novela>> .	19
V) La renovación . .	25
VI) La(s) nueva(s) forma(s) .	29
VII) “Ayer” y el <<Impresionismo>> .	35
VIII) La poética autorial impresionista .	41
IX) La verdad . .	47
X) Conclusión .	53
<b>Bibliografía .</b>	<b>57</b>
a) Del autor: . .	57
b) General . .	58
c) Crítica periodística .	59



# I) Introducción

***“...Porque... para mí el arte, la literatura debe ser TAL y TAL y TAL cosa y por ningún motivo TAL ni TAL ni TAL otra, pues, al ser las que he dicho, cumple con su misión que es:”***

En cuanto a la obra del, a esta altura, casi-famoso Juan Emar, se ha escrito bastante y otro tanto se ha dejado de decir. La crítica del período de publicación de sus trabajos no recibió de buena manera el quehacer del autor, revirtiéndose esta tendencia sólo durante las últimas dos décadas, en las que ha surgido un renovado interés tanto por el autor como por sus textos.

Hugo Verani, habiéndose referido a las características vanguardistas en la obra de Huidobro y en parte de la de Neruda, señala, al pasar, respecto al autor: “...*No se ha determinado aún debidamente el aporte de otros escritores chilenos que comparten la inquietud renovadora, nombres de indudable jerarquía, como Juan Emar, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle...*”<sup>2</sup>. Así, siguiendo los dichos de Verani, podemos afirmar que, aun considerando el auge que por estos días encuentra en el ámbito de la crítica

<sup>1</sup> \* Juan Emar, “*Ayer*”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 50. Juan Emar, “*Milín 1934*”, Santiago, 1997, Dolmen Ediciones, pp. 46.

<sup>2</sup> Hugo Verani, “*Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica*”, México D. F., 1995, Fondo de Cultura Económica, pp. 38.

literaria la obra de Emar, existen todavía una serie de alcances de su producción que no han sido tratados debidamente, o que, derechamente, permanecen inexplorados. De cualquier manera, parece importante dejar en claro que este trabajo no pretende en ningún caso dar cuenta cabal de todos ellos, y sólo pretende reparar en algunos de esos aspectos.

Así, lo que se pretende demostrar en las páginas que siguen, es cómo “Ayer” exhibe una poética autorial de carácter impresionista que, a través de la subversión y el margen, alude, mas sin totalizar, a la verdad. Nos fundamos para realizar esta afirmación, en una serie de lexias que así permiten sostenerlo.

Antes que nada, es necesario señalar que Emar (ya desde antes de publicar sus novelas) era completamente capaz de identificar aquello que, convencionalmente, suele ser denominado <<canon>>, así como también era conocedor de la existencia (y tendencias) de la crítica literaria del período, y de la mala recepción que, eventualmente, ella podía hacer de su producción literaria. Lo digno de mencionarse en este sentido es cómo, aun a partir de esa consciencia, Emar delimita su propia concepción del arte, proponiendo de paso una renovación de las <<formas>>imperantes en la época, exponiendo un quehacer escritural fundado sobre la preceptiva impresionista y su manera de aprehender la realidad.

Esta tendencia de origen pictórico perseguía subvertir el <<punto de vista>> tradicional, y con ello plasmar en sus obras una mirada nueva que, sin pretender ostentar un carácter totalizante, fuera muestra de ciertos aspectos de la realidad y del hombre vinculados a la verdad.

Consignando que algunas de las lexias de mayor relevancia para la confección de este trabajo serán tratadas con mayor detención a lo largo de él, parece importante dejar enunciado cuáles serán las claves de lectura consideradas en esta revisión de “Ayer”, y el sentido de plantear esta hipótesis.

Eso, no sin antes reiterar que la crítica del período de publicación del texto, tal como se ahondará más adelante, operó mediante un silencio sistemático frente a la obra. De “Ayer” simplemente no se dice nada, o casi nada, y gran parte de las lecturas advenidas con el paso de los años, se esmeraron en resaltar aspectos biográficos insólitos de Álvaro Yáñez Bianchi (Juan Emar), dedicándose también a motejarlo con nombres de otros autores del concierto literario universal, lo que se tradujo en que los textos del autor en cuestión permanezcan aún en una suerte de silencio analítico, en cuanto todavía no se realizan estudios que den cuenta suficiente de las innumerables implicancias de su producción en general, y muy en particular de “Ayer”.

Es por este motivo, que en este trabajo se intentará <<no perder de vista>> el texto en ningún momento, y de abrir lecturas que realcen aspectos no tratados, como por ejemplo, el componente impresionista que subyace a la obra.

Así, en el primer capítulo, en el del decapitamiento de <<Rudecindo Malleco>>, se alegoriza continuamente el estancamiento de la recepción artística (social y crítica), y se plantea la necesidad de instalar una nueva estética, donde no venga dicho todo explícitamente, viéndose conminado el lector a completar los vacíos insinuados (o <<abiertos>>, si se prefiere) en la obra, metodología con la que Emar propone que el

goce artístico sólo puede verse incrementado.

Así, una vez que el desafortunado <<Malleco>> y su esposa, <<Matilde Atacama>>, ponen en práctica los consejos que reciben, el narrador señala “...*Ambos cerebros colaboraron con desenfreno y Rudecindo y Matilde alcanzaron el punto máximo de las delicias. Desde aquel momento vivieron arrobados de placer, sus vidas mismas se convirtieron en recuerdo y evocación...*”<sup>3</sup>. No obstante, este nuevo goce no será tenido en buena estima por gran parte de la sociedad, que se entregará a la tarea de erradicarlo, y atentarán contra <<Malleco>>.

Emar no se deja intimidar por las fuerzas <<coactivas>> de la mala recepción, y se esmera por llenar el vacío que él percibe en el arte novelístico chileno. En el segundo capítulo, el de la visita al <<Zoológico de San Andrés>>, el autor se propone encontrar nuevas tonalidades para su canto, una tonalidad que difiera de la imperante. Para realizar aquello, el autor vence <<el miedo negro de equivocarse>><sup>4</sup>, lo que constituirá también una de las claves de lectura del texto: el atrevimiento de Emar para realizar un quehacer escritural disonante del de sus pares, sin importar el rechazo que él pudiera conllevar.

En el tercer capítulo, el de la visita a <<Rubén de Loa>>, se empieza a asentar la preceptiva impresionista que será fundamental en este informe. Se instala la discusión en torno a la importancia de los colores complementarios, y se expresa con claridad la necesidad de subvertir el <<punto de vista>> tradicional, con la finalidad de obtener una nueva contemplación de los objetos, que permita entenderlos de una manera distinta a la convencional. Para Emar, inclusive yendo más allá de la tarea del pintor, los objetos pueden entregar múltiples lecturas. “...*Eso es, el caos. Puesto que existen, aunque nos los veamos, existen. Y si existen, aunque nos los veamos, tienen que poder reflejarse en una tela, pues el arte de la pintura no conoce trabas...*”<sup>5</sup>, consigna “Ayer”.

Así, además de establecer vínculos con el impresionismo, en este capítulo se reitera la necesidad de conferirle al arte plena libertad de desarrollo.

En el capítulo siguiente, el de <<La plaza de la Casulla>>, Emar acota detenidamente la manera de contemplar que se plasmará en su obra, en la que adquieren relevancia los detalles por encima de la totalidad, cuestión de marcado carácter impresionista (como se delimitará posteriormente en este trabajo), y que revela la única manera a través de la cual se puede acceder a atisbar la realidad (mas nunca aprehenderla completamente).

<sup>3</sup> Juan Emar, “Ayer”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 7.

<sup>4</sup> “...*No hubo más que decidirse. Lancé hacia abajo mi voz plana de plata; chocó con mil puntas agudas que subían; prodújose un chasquido breve de metal golpeando al mar y, en mi caída alcancé casi los azules tubos del terciopelo de mi amada. Mas pronto ella, ayudándome y yo, además, guiado por la nueva conformación de mis oídos, puede [sic] encontrar para mi voz la justa posición y sin temor ya, reconfortado atrás por ella, protegido adelante por los cuchillos fríos del aire por los monos, seguimos, en una armonía jamás oída, seguimos embelesados, absortos, hasta el punto más allá del cual no hay música ni sonidos aislados...*”; En: Juan Emar, “Ayer”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 19.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 37.

Este punto es de suma importancia, pues ante los fallidos intentos por esbozar miradas totalizantes, Emar remarca la necesidad de esta nueva manera de contemplar. Ante la <<desaparición>> generada por la contemplación global, Emar definirá su postura: “...*No me desanimo, pues, puede ser que el error sólo esté radicado en un mal método...*”<sup>6</sup>. Por contrapartida, entonces, su método se centrará en el margen, en la periferia y no en el todo.

En el quinto capítulo, el del almuerzo en el <<Restorán de la Basílica>>, se plantea otra cuestión de suma importancia: la imposibilidad de emitir juicios concluyentes, que intenten ser definitivos a la hora de contemplar la realidad. “...*Perdóname si no tengo ninguna observación, si nada he sacado en limpio...*”<sup>7</sup>, se excusa <<Emar>> frente a su mujer.

Con ello, se puede decir que el arte sólo plantea inquietudes, y es labor del receptor extraer las conclusiones que de ellas surjan pertinentes. Las respuestas no vienen dadas explícitamente, es el lector (en este caso), quien debe entregarse a la tarea de hallarlas.

En el siguiente episodio, el de la visita a los padres de <<Emar>>, se reiteran diversos tópicos de interés. Uno de ellos es el de volver a instalar la plena libertad conferida por Emar a la novela, cuestión planteada alegóricamente con lo que se oculta detrás del <<sillón esquinado>>. Este <<objeto>> (si es que puede llamársele así), ostenta inusitadas características, sin embargo, esto no constituye un óbice para su eventual existencia, o no por lo menos en los textos <<emarianos>>.

“...*No encontré argumento alguno terminante que viniera a probarme que allí no podría haber algo de gelatina, de color concho de vino y provisto de patas...*”<sup>8</sup>, así que mientras viva la posibilidad de que exista tal cosa, ésta podrá encontrar cabida en los textos del autor.

Otro asunto que destaca en este capítulo, es lo que se vincula a los temores. Emar parecía no tener interés en la buena, mala o nula recepción de sus obras (tanto por parte de la crítica como del público general). Lo que sí le preocupaba era dejarse influenciar por ella<sup>9</sup>. “...*Lo que había era otra cosa. No sé bien cómo definirla, pero creo que es algo así como quien dijera miedo a tener miedo...*”<sup>10</sup>, dirá <<Emar>> en relación a lo que se esconde tras el sillón.

<sup>6</sup> Ibídem, pp. 51.

<sup>7</sup> Ibídem, pp. 61.

<sup>8</sup> Ibídem, pp. 68.

<sup>9</sup> “...*No pienso publicar hasta después de haberme ido de aquí. El mundo literario es una porquería peor que la de los peores glotonos. Hay que ver ¡cómo se pelan y escupen! ¿Dónde está el silencio y la paz?...*”; Le escribirá Emar a su hija Carmen en relación a “Umbral”; En: Pablo Brodsky (selección y prólogo), “Quintrilpé, abril 27 de 1958”, “Cartas a Carmen”, Santiago, 1998, Editorial Cuarto Propio, pp. 39.

<sup>10</sup> Juan Emar, “Ayer”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 68.



Sucede que, aunque lo niegue, Emar sufre una especie de temor a verse influenciado por los comentarios acerca de sus textos, o mejor aun, quiere evitar <<ese miedo a tener miedo>>.

En otra carta, y nuevamente en relación a “Umbral”, señala “...*No pienso publicar mientras yo viva. Después lo verán mis <<herederos>>. No quiero ni me interesa la opinión de críticos ni de público. Quiero tranquilidad y mucha paz...*”<sup>11</sup>, de lo que fácilmente se puede entrever que cualquier comentario, positivo, negativo o inexistente (habiendo publicado), podía afectar la paz que tanto reclamaba.

En el capítulo posterior, el del <<inodoro>>, Emar pregona la independencia temporal de la obra, en cuanto ésta no debe (ni puede) supeditarse al marco temporal de la realidad extra-textual, dado que la obra siempre remitirá al cronotopo exclusivo de ella. “...*Al diferenciarse así este tiempo, al bifurcarse, su unidad se quebraba en dos, siendo una parte la que seguía “siendo”; la otra, una separada de ella. Vale decir la otra fuera del tiempo...*”<sup>12</sup>.

Así, “Ayer” y el arte en general no deben (ni pueden) dar cuenta del tiempo lineal de la realidad, en cuanto la intromisión en el acto de lectura será siempre un introducirse en un tiempo ajeno al de la cotidianeidad, un espacio temporal propio de la obra de arte. Este punto encontrará una fuerte raigambre impresionista (como se detallará más adelante en relación a los postulados de Hauser), dado que uno de sus <<postulados>> principales pasaba precisamente por contravenir los modos constructivos de carácter realista.

En el último capítulo de la obra, cuando <<Emar>> y su esposa vuelven a su departamento, además de esbozar un recuento del texto, bien puede decirse que Emar plantea la conciencia de que con “Ayer” deja instalada a perpetuidad las ideas constructivas impresionistas hasta aquí señaladas, dado que, como sostiene: “...*Las formas que tú has hecho, lo conservarán en el papel y fuera de mí...*”<sup>13</sup>, es decir, existe pleno conocimiento por parte del autor respecto a la promulgación de sus ideas artísticas, y de su inserción en la tradición escritural, como una propuesta nueva, que se alejaba de los modos imperantes en el período.

Vale reiterar que, como ya se ha señalado, las lecturas y las lexias seleccionadas hasta aquí no pretenden dar cuenta cabal de “Ayer”, y sólo persiguen erigirse como argumentos funcionales a la hora de corroborar la tesis aquí planteada, en cuanto consideramos que los elementos impresionistas subyacentes en el texto constituyen, precisamente, uno de los puntos menos estudiados hasta ahora respecto a la obra.

<sup>11</sup> Pablo Brodsky (selección y prólogo), “*Quintrilpe, junio 28 de 1957*”, “*Cartas a Carmen*”, Santiago, 1998, Editorial Cuarto Propio, pp. 35.

<sup>12</sup> Juan Emar, “*Ayer*”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 83.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 104.



## II) El canon, Emar y las relaciones entre ambos

Son muchas las alusiones (directas o indirectas) presentes en “*Ayer*” en relación al canon, y las maneras convencionales de entender el arte. Martin Heidegger sostiene al respecto: “...Las obras se hacen accesibles al goce artístico público e individual. Organismos oficiales toman a su cargo el cuidado y la mantención de las obras. Los concedores del arte y los críticos del arte se dan que hacer con ellas. El comercio artístico cuida el mercado...<sup>14</sup>”, así, puede señalarse que el canon es una suerte de apropiación de las maneras de ver el arte, efectuada por instituciones o personas particulares vinculadas a ella que, por lo general, suelen ser reacias a las propuestas innovadoras, o cuando menos, a su momento de irrupción.

Esto último, porque, cómo afirma Antonio Gramsci, “...el desarrollo de la renovación intelectual y moral no es simultáneo en todos los estratos sociales (...) Existen muchos “conformismos”, muchos combates por nuevos “conformismos” y combinaciones diversas entre lo que ya existe (...) y lo que se quiere hacer existir...<sup>15</sup>”.

Emar, consciente de ello (como ya se ha dicho), también entrega una definición

---

<sup>14</sup> Martin Heidegger, “*El origen de la obra de arte*”, Santiago, 1976, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, pp. 18.

<sup>15</sup> Antonio Gramsci, “*Criterios de crítica literaria*”, “*Cultura y Literatura*”, Barcelona, 1968, Ediciones Península, pp. 269.

bastante decidora de lo que constituye para él el canon, aunque utilizando el vocablo <<tradición>>: “...Una verdad hallada, un ideal realizado, se conserva en la humanidad y se trata de darle todo su valor. Este valor conservado y continuado a través del tiempo, es lo que se llama tradición...”<sup>16</sup>”

Pese a todo lo señalado hasta acá, es innegable el aporte que, en algún momento, significaron para el desarrollo de la literatura universal tendencias como el <<naturalismo>>, el <<realismo>> o el <<criollismo>>, bien sea por lo que constituyeron cada una de ellas por sí mismas, o bien por lo que permitieron proyectar hacia adelante. Lo que parece ser el objeto de la rebeldía de Emar y de todos los artistas que se atrevieron a realizar obras distintas, es la aceptación dogmática de las <<formas>> en boga en un período determinado, sólo por el hecho de estar asentadas y, en cierta medida, consagradas.

En relación a ello, complementa Antonio Gramsci, “...todos los hechos han sido <<racionales>> (...) debemos combatirlos cuando ya no son racionales, es decir, cuando ya no son conformes a la finalidad sino que se prolongan por la viscosidad del hábito (...) si un tipo de vida, de acción o de pensamiento se ha convertido en <<irracional>> en un ambiente, no lo es en todas partes y para todo el mundo (...) que, sin embargo, el hecho de que un tipo de vida, de pensamiento o de acción resulte ya irracional en un lugar determinado, es muy importante y debemos proclamarlo con todos los medios a nuestra disposición: así empieza a modificarse la costumbre...”<sup>17</sup>”. Es que, al parecer, muchas de las defensas del canon imperante (en cuanto modos de construcción novelísticos vigentes), obedecían simplemente a mero acostumbramiento, a estar habituados a que el arte <<sea>> de una manera y no de otra, y a al hecho de sentirse descolocados al transgredirse esos márgenes impuestos por la convención.

En “Ayer”, se hacen presentes una serie de figuras que adoptan la postura de discursos canónicos, y que bien pueden considerarse como su representación, en cuanto cumplen funciones censuradoras al interior del texto (dentro de esta <<Poética autorial impresionista>> que proponemos que exhibe la obra). A saber:

a) El padre de Juan Emar (personaje): Cuando hacia el inicio del séptimo y último capítulo de “Ayer”, el de la <<Taberna de los Descalzos>>, se decide el patriarca a acompañar a su hijo y su mujer al momento de hacer éstos abandono de su casa, les dice: “...¡Hijos! ¡Aguarden un momento! Voy a encaminarlos algunas cuadras...”<sup>18</sup>”. Con ello, puede decirse que instala (o pretende instalar), desde el inicio, cuál es el camino a seguir, cuál es el rumbo que debe alcanzar Juan Emar. Esta situación se acrecienta cuando, al hacerle el protagonista de la obra una acotación que parece de sentido común (no salir a pasear un sombrero de hongo en un día lluvioso), su padre le responde sin dejar espacio a refutaciones: “...No debes hacerme observaciones de ninguna especie...”

---

<sup>16</sup> Jean Emar, “Algo sobre pintura moderna, Ingres – Cézanne”, “Notas de arte”, Santiago, 2003, Ril Editores, pp. 50-51

<sup>17</sup> Antonio Gramsci, “Racionalismo”. Concepto romántico del innovador”, “Cultura y Literatura”, Barcelona, 1968, Ediciones Península, pp. 345-346.

<sup>18</sup> Juan Emar, “Ayer”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 81.

19 „

Así, estamos frente al discurso canónico por antonomasia. El discurso patriarcal de dominio, que busca imponerse por sobre el del hijo, el discurso de quien no acepta acotaciones de ningún tipo y que, tercamente, reitera en lo venidero, “...*Te he dicho que no acepto observaciones; menos aún preguntas...*”<sup>20</sup> „

Vale señalar la relación intertextual que Patricio Varetto advierte entre “El pájaro verde” de Juan Emar, y “El pájaro azul”, de Rubén Darío. Ello, porque en el texto del nicaragüense se patentiza un asunto que también se manifiesta en “Ayer”: la voz del padre como un ente censorador. “...*Sé tus locuras en París. Mientras permanezcas de ese modo, no tendrás de mí ni un solo “sou”. Ven a llevar los libros de mi almacén, y cuando hayas quemado, gandul, tus manuscritos de tonterías, tendrás mi dinero...*”<sup>21</sup> „, colecciona Varetto de la obra de Darío.

**b)** La Iglesia como institución: En el primer capítulo, en el del decapitamiento de <<Rudecindo Malleco>>, también se hace patente la concurrencia de un discurso avasallante: el discurso canónico de la institucionalidad tradicional, representada por el Arzobispo de San Agustín de Tango.

Así, el crimen por el que Malleco es recluido y finalmente decapitado es por hacer públicos los consejos que recibió, por dar a conocer a la comunidad que el goce está en el cerebro y no fuera de él. Lo expuesto por Rudecindo es, precisamente, lo que niega el canon representado por el <<Arzobispo de San Agustín de Tango>>, es lo que rehuye dicha institucionalidad: lo velado (lo oculto al ojo)<sup>22</sup> „ lo que se aleja del discurso lógico que utiliza la autoridad eclesiástica en su alegato. Para él hay algo intransable, la libertad humana no puede exceder a Dios. Exacerbar los límites de esa libertad constituiría una ofensa imperdonable hacia él.

En este punto, también puede decirse que las palabras de la autoridad eclesiástica, “...*¿Es posible que a un hombre se le devuelva la libertad por no haber ofendido directamente a un semejante y haber, en cambio, ofendido a Dios? ¿No es esto proclamar, establecer que el hombre, vil gusano, está por encima de Aquel que le dio la vida?...*”<sup>23</sup> „, son una muestra de temor, de incomodidad ante la eventual instalación (o <<establecimiento>>, para ser justos con las palabras del beato) de una nueva doxa<sup>24</sup> „, que eche por tierra todo cuanto conocían hasta entonces.

<sup>19</sup> Ibídem, pp. 82.

<sup>20</sup> Ibídem, pp. 82.

<sup>21</sup> Patricio Varetto – “Pájaros intertextuales: Emar y la tradición literaria”, “Revista Mapocho N° 38”, Santiago, segundo semestre 1995, pp. 38.

<sup>22</sup> “...*Cualquier pensamiento inmoral, cualquier deseo, cualquier intención, por ocultos que estén a los ojos de los hombres, son ofensa a Nuestro Padre y alabanza a Lucifer...*”, afirmará el Arzobispo; En: Juan Emar, “Ayer”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 9.

<sup>23</sup> Ibídem, pp. 9.

La Iglesia, cuando atisba un leve asomo de divergencia de opiniones entre sus miembros, recurre inmediatamente a la voz de mayor potestad, a aquella autoridad que no se puede objetar: <<Fray-Canuto-Que-Todo-Lo-Sabe>>. La voz irrefutable, dogmática, el postulado que no puede ser objeto de cuestionamientos.

Es sumamente significativo, en este sentido, que la aplicación específica de la pena sentenciada contra <<Malleco>>, sea la amputación. Así, puede decirse que, aquello que contravenga el discurso oficial, debe ser extirpado, eliminado de la sociedad.

Por otra parte, la figura de “Dios” no era tenida por Emar precisamente como la de alguien llano a la justicia o la libertad. Decía en sus “Diarios”: “...*Él sabe el porvenir de su creación, sabe que pronto harán algo malo y que en vez de seguir en el papel de ser adorado, tendrá que convertirse en juez, en un juez símbolo de la injusticia, que castiga sus deseos en otros seres...*”<sup>25</sup>.

c) El entorno social de <<Rudecindo Malleco>>: Ante los consejos recibidos de parte de un amigo<sup>26</sup> (del que tuvo la deferencia de no dar el nombre), y el sumo beneplácito que le acarrearón, <<Malleco>> se decide a propagar su felicidad, haciendo públicas las recomendaciones recogidas, a quien quisiera oír las. No obstante, éstas no fueron tenidas en buena estima por todos los que las oyeron. “...*Si es verdad que a muchos la idea les pareció bien y la adoptaron para su uso personal (...) no es menos verdad que a muchos, muchos, la cosa les parecía escandalosa, la juzgaban contra natura, la juzgaban práctica diabólica (...) hablábase a media voz de corrupciones, de licencias, de negras degeneraciones. La opinión pública entró a manifestarse. En los periódicos hacíanse alusiones entre líneas...*”<sup>27</sup>. Con estas palabras, Emar alegoriza<sup>28</sup> la recepción que, más allá de la crítica especializada, realiza la sociedad misma frente a este nuevo quehacer, y que no siempre fue positiva (vinculado a que sea el receptor quien complementa el <<goce artístico>> mediante su propio trabajo cerebral).

Las palabras de Hauser complementan esta teoría: “...*El efecto sorprendente de las primeras exposiciones impresionistas no podía comprarse con nada que se hubiese experimentado nunca antes en toda la historia de la innovación artística. La gente sintió*

<sup>24</sup> “...*Una doxa (opinión común) está establecida, insoportable; para desprenderme de ella postulo una paradoja. Hasta que ésta se convierte, a su vez, en una nueva doxa, y tengo que ir más lejos, en busca de una nueva paradoja...*”; En: Roland Barthes, “*Doxa/ Paradoxa*”, “*Roland Barthes por Roland Barthes*”, Caracas, Monte Ávila Editores, pp. 78.

<sup>25</sup> Álvaro Yáñez Bianchi/ Juan Emar, “*Sobre la creación del mundo. 6. IV. 914.*”, “*M[i] V[j]ida. Diarios (1911 – 1917)*”, Santiago, 2006, LOM Ediciones, pp. 263.

<sup>26</sup> “...*Le aseguré que así la cosa era mejor y que todo se solucionaba reemplazando la cantidad por la calidad (...) Rudecindo salió de la taberna convencido de que con inteligencia, con astucia, con malicia, con refinamiento, digamos, en fin, haciendo colaborar al cerebro se alcanzaban goces insospechados, tan intensos y tan duraderos que llenaban con holgura el mes de hielo...*”; En: Juan Emar, “*Ayer*”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp 5-7.

<sup>27</sup> Ibídem, pp. 7.

<sup>28</sup> Ver noción de “alegoría” en “*Apéndice uno. Quién no es, de vez en cuando, una mancha en la vida de alguien*”

*las pinturas rápidas y la carencia de forma de los impresionistas como una provocación...*  
29 ”

Lo anterior, porque como sostenía ya en 1914 Juan Emar, “...Los hombres tienen una inteligencia y una voluntad propias y las masas formadas por esos mismos hombres tienen una inteligencia y una voluntad completamente diferentes...”<sup>30</sup> . Todo lo precedente, se verá reflejado en la recepción crítica de la obra de Emar, asunto que se tratará a continuación.

---

<sup>29</sup> Arnold Hauser, “*El impresionismo*”, *Historia social sobre la literatura y el arte*, Barcelona, 1985, Labor/Punto Omega, pp. 201.

<sup>30</sup> Álvaro Yáñez Bianchi/ Juan Emar, “*Ideas. 8. V. 914*”, *[M]i] V[ida], Diarios (1911 – 1917)*, Santiago, 2006, LOM Ediciones, pp. 266.





## III) La crítica literaria

A todas luces, estas nuevas maneras volcadas a la realización artística, no podían conllevar una aceptación inmediata de la crítica, en especial si tenemos en consideración que *“...hay muchas personas interesadas en el arte de la novela, y esas personas no son indiferentes a las consideraciones que intenten hacer los que practican dicho arte...”*<sup>31</sup>, tal como propugna Henry James.

Hacia 1935, año de publicación de *“Ayer”*, la crítica literaria no se encontraba preparada para dar cuenta de una obra de tantas (y novedosas) implicancias, debido a que, por lo general, estaba habituada a tratar con textos de índole completamente distinta.

Resulta que, como agrega Erik Martínez, *“...Emar publicó su obra a mediados de la década del 30, justo en el momento de mayor vigencia en Chile de la generación naturalista. La obra de Emar chocaba a la sensibilidad criollista dominante, el no tenía ningún “sabor local”, no aparecía en sus novelas ninguna minuciosa descripción de paisajes agrestes, según exigía el gusto de entonces. Tampoco parecía tener nada que decir en torno a los grandes debates ideológicos en los cuales se retorció el país...”*<sup>32</sup>.

31

<sup>32</sup> <sup>31</sup> Henry James, “El arte de la novela”, *“El arte de la novela y otros ensayos”*, Valparaíso, 1973, Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 7. <sup>32</sup> Erik Martínez, *“Juan Emar: La vigencia de un escritor olvidado”*, *“La quinta rueda, N° 9”*, Santiago, agosto de 1973, pp. 10.

En este ámbito, y en relación a la labor desempeñada por Emar en el diario “La Nación”, en el que se hace cargo del segmento (célebre por estos días) “Notas de arte”, David Wallace advierte: “...*la masiva tribuna del periódico liberal acoge las Notas de Arte (1923-1927) para permitirle a Emar proclamar la necesidad de ruptura de los códigos criollistas que dominan tanto la literatura como las artes plásticas en el atrasado medio nacional. A través de sucesivas notas firmadas por él y/o sus representantes, se explican los fundamentos de la protesta vanguardista que encabeza...*”<sup>33</sup>

Lo que sucede, es que Emar siente que el entorno en el que se desenvuelve (con excepción de un pequeño grupo) es incapaz de comprender las implicancias de esta nueva manera de hacer arte surgida en Europa (la de las vanguardias). Señalaba ya en los “Diarios”, “...*Un hombre ignorante de geografía creará que lo que él ve y a lo más su país es lo único que existe y siendo así, agrandará en su imaginación cuanto ve, puesto que es lo único, y rodeará [de] una importancia exagerada todo cuanto ven sus ojos y oyen sus oídos. Pero si sabe que el mundo es inmenso (...) tendrá ese hombre que tener ideas más amplias, pues nada de tanta grandeza de pensamiento como el saber que no es obligación hacerlo todo como hay costumbre y como lo hacen donde él está, sino que todo es múltiple, que se puede pensar y proceder de otro modo, que en buenas palabras, todo es relativo y el campo de acción humano, enorme...*”<sup>34</sup>. Con <<geografía>>, Emar alegoriza la <<crítica>>, y lo plano de los horizontes que conoce. Le falta explorar, conocer nuevos territorios.

En un artículo consagrado a Emar, Jorge Teiller alude a la escuálida recepción crítica de su obra. Sostendrá: “...*La valorización y difusión de los escritores chilenos está casi en absoluto en manos de críticos y profesores, que con sus cánones configuran una literatura oficial, que es, como dijera José Bergamín, una literatura “de cubierto” y no de “a la carta” (...) Quien está fuera de “cubierto” es tardíamente reconocido...*”<sup>35</sup>.

Sucede que la crítica literaria debiese cumplir un rol social, una función: orientar al público, y Emar duda que la chilena pueda desempeñarla a cabalidad. “...*Arte nuevo...*... *dos palabras que ya todo el mundo empieza a pronunciar, pero temeroso de caer en un error, cada señor las usa para buscar ubicación en las infinitas tendencias del espíritu humano, y por ende, del arte, evita toda clase de precisiones...*”<sup>36</sup>, alude Emar en relación a esta incompreensión.

T. S. Eliot agrega al respecto, “... *Una de las funciones del crítico es ayudar al público literario de su tiempo a darse cuenta de que tiene mayor afinidad con un poeta o con un tipo de poesía o con una época poética que con otros. Pero el crítico no puede crear un gusto...*”<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> David Wallace, “El modernismo arruinado”, Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2006, pp. 258

<sup>34</sup> Álvaro Yáñez Bianchi/ Juan Emar, “M[i] V[ida]. Diarios (1911 – 1917)”, Santiago, 2006, LOM Ediciones, pp. 248.

<sup>35</sup> Jorge Teiller, “*Juan Emar, ese desconocido*”, “La Nación”, Santiago, 8 de octubre de 1967, pp. 5.

<sup>36</sup> Jean Emar, “*Arte nuevo*”, “Notas de arte”, Santiago, 2003, Ril Editores, pp. 98-99.

No obstante, la labor crítica desarrollada en torno a la obra de Juan Emar, no contribuyó a rechazar su producción, pero tampoco a seguirla. Mucho de lo que pasó en relación a su obra, bien podría calificarse como un <<no-pasar>>, vale decir, un mero silencio. En uno de los escasos comentarios de 1935, y sorprendido por la inmediatez de las publicaciones de Emar y la nula recepción (crítica) de ella, Eduardo Barrios se cuestiona “...*No me explico por qué hasta la crítica no ha entablado discusión acerca de esta personalidad extraña. Yo me figuraba que se levantaría una polvareda de disputas. Esperé ataques risueños, ataques iracundos, ataques despectivos y, también defensas de varios matices. Entre las defensas, debía ir surgiendo el análisis. Pero nada de esto ha ocurrido...*”<sup>38</sup>”

Muchos años más tarde, aunque esbozando una mirada revisionista, Manuel Espinoza Orellanarepara en el mismo <<silencio>> recientemente aludido, ello en relación a la publicación de Alejandro Canseco acerca de Juan Emar. En ella, “...*se refiere al lugar de Emar en las antologías de cuento chileno y demuestra que de doce antologías publicadas se incluye al escritor sólo en cuatro, de las cuatro dos fueron hechas por escritores, señalándose que el carácter selectivo de estos trabajos representa un criterio de valor por lo que puede medirse la apreciación discutible que en el tiempo se ha efectuado de la obra de Emar. Del mismo modo se muestra la recepción de su obra a través de la crítica periodística y de la valoración de su trabajo fuera del país...*”<sup>39</sup>”.

Así, más que comentarios desfavorables, la labor literaria de Emar atravesó su época de publicación en un silencio casi absoluto por parte de la crítica. En lo posterior, si bien se ha experimentado un significativo vuelco en cuanto a la importancia de su producción literaria y el espacio de análisis dedicado a ella, muchos de las revisiones efectuadas (por lo menos en cuanto a <<crítica periodística>>) incurrir en lecturas biográficas que dan poca cabida a los textos en sí, o en comentarios que, en ocasiones, son derechamente erróneos.

De esta manera, es posible encontrarse con palabras como las de Manuel Bianchi, quien desde la tribuna pública de un diario de difusión nacional, sostiene (con notable imprecisión en las fechas de publicación por él señaladas) “...*En Chile tuvimos un anti-novelistas antecesor de Kafka, pues Álvaro Yáñez Bianchi, como se llamaba, nació en Santiago en 1893 y falleció en 1964. Sus libros aparecieron entre los años 1940 y 1950. Su nombre de escritor fue Juan Emar...*”<sup>40</sup>”.

En esta última comparación con Kafka, y también en relación al nuevo auge que posteriormente alcanzó la literatura <<emariana>>, mucho tuvo que ver el prólogo efectuado por Pablo Neruda para la (re)edición de “Diez” realizada por la Editorial Universitaria hacia inicios de la década del ‘70. En ella, es el propio Nóbél criado en

<sup>37</sup> T. S. Eliot, “Crítico al Crítico”, “Crítico al crítico y otros ensayos”, Madrid, 1967, Alianza Editorial, pp. 23.

<sup>38</sup> Eduardo Barrios, “*Dos libros más de Juan Emar*”, “Las Últimas Noticias”, Santiago, 28 de agosto de 1935.

<sup>39</sup> Manuel Espinoza Orellana, “*Sobre Emar*”, “La Época. Literatura y libros”, Santiago, 30/IX/1990.

<sup>40</sup> Manuel Bianchi, “*La anti-novela*”, “La Tercera de La hora”, Santiago, 29 de agosto de 1975, pp. 3.

Temuco quien propone esta asimilación con el autor de "La Metamorfosis", y a partir de sus palabras, serán muchos los que se hastíen de homologarlo a diversos autores, entre los que se reiteran (además de Kafka) Proust, Joyce, Ionesco, Pirandello y posteriormente Cortázar<sup>41</sup>. A modo de ejemplo vale remitir a los dichos de Bernardo Soria, que señala respecto a "Ayer": "...*Esta aventura loca, absurda y sugerente y también llena de gracia y humor, recuerda lejanamente a autores como Kafka, Proust e Ionesco, pero en una amalgama única...*"<sup>42</sup>.

De cualquier manera, dicho prólogo de Neruda resultará fundamental para revivir la obra de Emar, e incrementar las referencias críticas y periodísticas en torno a su producción.

No obstante, gran parte de la nueva <<crítica>> de Emar se limitará a dar a conocer aspectos biográficos del autor, o registrar la <<gigantesca>> extensión de "Umbral", y su carácter inédito (en cuanto a la edición de Lohlé de 1977 fue sólo parcial, y su publicación total únicamente se produjo en 1996).

De esta manera, nos encontramos con estudios como los de Mariano Aguirre y Cristián Huneeus, donde la vida del autor parece ser el tema central, y sus publicaciones algo de menor relevancia frente a su anecdotario personal<sup>43</sup>, vicio en el que caerán la gran mayoría de los comentarios posteriores al prólogo de Neruda, o al menos los referidos al ámbito de las publicaciones periodísticas y no académicas.

Otra tendencia posterior, pasó por encasillarlo en generaciones<sup>44</sup>, o en tendencias literarias de las que puede decirse que sólo dan cuenta de algunos de los alcances de su producción (como calificar su producción de surrealista o de <<literatura fantástica>>)

Así, en medio de los debates, pugnas, desdenes y olvidos ante la <<literatura nueva>> realizada por Juan Emar, es el propio autor el que se encarga de darle un mensaje bastante decididor a aquellos que se dedicaban a la crítica literaria<sup>45</sup>. Lo que intenta asentar Emar con esta diatriba, es conseguir que la labor del crítico sea más honesta, en cuanto no esconda su visión personal tras una serie de categorías que, en su opinión, eran ambiguas y llenas de ambages. Emar aborrece, detesta <<el miedo negro de equivocarse>>.

<sup>41</sup> "...*Ante el detalle despreciable o marginal que otros miran con ojos ciegos, él se asombra y dotando al mundo de un nuevo centro, construye fantásticas disquisiciones, universos no euclidianos donde sus fantasmas cobran una presencia casi física. Autores que han pretendido algo semejante –Cortázar, por ejemplo- resultan artificiosos frente a la radical inocencia de este chillado que fue Juan Emar...*", sostendrá un entusiasmado Valente; En: Ignacio Valente, "El Genio de Juan Emar", "El Mercurio", Santiago, 27 de julio de 1986.

<sup>42</sup> Bernardo Soria, "El escritor chileno Juan Emar y su novela "Ayer"", "El Mercurio", Valparaíso, 27/IV/1988.

<sup>43</sup> Véase (respectivamente): Mariano Aguirre, "Orbitando a Juan Emar", "La Nación", Santiago, 27 de septiembre de 1992, pp. 14 y 15; y: Cristián Huneeus, "Emar no es profeta en su tierra", "Revista Hoy", Santiago, 24 al 30 de agosto de 1977.

<sup>44</sup> Sirven de ejemplo las palabras de Madrigal, quien afirma: "...*Nacido en 1893, Álvaro Yáñez Bianchi (cuyo nombre literario fue Juan Emar) podría incluirse, para los que gustan de ordenaciones, en la llamada generación del año 20 en las letras chilenas...*"; En: Luis Iñigo Madrigal, "Letras sobreletras, Diez, De Juan Emar", Santiago, 24 de octubre 1971.

En este ámbito, concuerdan con sus dichos los de Eliot, quien sostiene: *“...Recordemos, al hablar de la crítica literaria, que no podemos soslayar nuestra inclinación personal y que, aparte del “mérito literario”, hay otras normas de las que no se puede prescindir...<sup>46</sup>”*.

Casi a modo de anécdota, cabe mencionar que Eliot, como si hubiese leído *“Miltín 1934”* y las instrucciones de Emar para con los críticos, agrega respecto a su propia actividad crítica: *“...la mejor de ella es la que he escrito acerca de autores a los que admiraba de todo corazón, y a continuación figuran aquellas críticas de autores a los que admiro mucho, pero con salvedades de las que pueden discrepar otros críticos...<sup>47</sup>”*.

En lo que se refiere al <<estancamiento>> de la recepción artística, tanto por parte de la crítica como del <<público general>> se ha advertido en este fenómeno una fuerte influencia de las concepciones burguesas, que tenderían a ser arcaizantes y, por lo mismo, reacias al afán renovador expuesto en obras como *“Ayer”*.

Cabe mencionar, en esta esfera, las palabras que ilustran la reacción de <<Rubén de Loa>>, al enrostrarle <<Emar>> la eventual incompreensión que ellos, los burgueses, podían tener frente a su <<verdoso>> arte: *“...Como que aparezcan, uno a uno los iré cogiendo por la garganta con mi izquierda y, con ese machete en la derecha, les revolveré las entrañas hasta su fallecimiento total...<sup>48</sup>”*

No hay que olvidar que el contexto histórico general de la aparición de las vanguardias<sup>49</sup>, y también el de la obra en cuestión, está vinculado con períodos de guerra, con etapas convulsas del devenir humano, que han hecho que muchos se replanteen no sólo la(s) <<manera(s)>> de realizar el arte, sino también todo aquello vinculado al ser humano. Ante esta imposibilidad de algunos, es que puede afirmarse que, en estas <<nuevas maneras>>, reside una intencionalidad que apunta a desestabilizar esa quietud, en especial, como ya se ha señalado, la referida a la

<sup>45</sup> *“...Propongo otra manera de hacer crítica (...) A partir de una fecha dada, todos los críticos, sin excepción, guardarán bajo llave sus plumas fuentes, sus plumas ordinarias, sus lápices, sus máquinas de escribir, en fin, todo cuanto pueda servirles para opinar por escrito o les tiende a hacerlo. Esto es lo primero. (...) Luego lo mismo que antes (...), todos los críticos siguen leyendo cuanto se publique y siguen meditando sobre lo leído. Esto es lo segundo. (...) Lo tercero y lo importante: cada señor crítico escribirá exclusivamente, enténdaseme bien, única y exclusivamente, sobre aquellas obras que le hayan entusiasmado, locamente entusiasmado, o bien le hayan horripilado hasta las náuseas. Y silencio total sobre todo lo demás...”*, desafiará Emar en: Juan Emar, *“Miltín 1934”*, Santiago, 1997, Dolmen Ediciones, pp. 44.

<sup>46</sup> T. S. Eliot, “Crítico al Crítico”, *“Crítico al crítico y otros ensayos”*, Madrid, 1967, Alianza Editorial, pp. 28.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pp. 26.

<sup>48</sup> Juan Emar, *“Ayer”*, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 42.

<sup>49</sup> *“...LA VANGUARDIA es el nombre colectivo para las diversas tendencias artísticas (los llamados ismos) que surgen en Europa en las dos primeras décadas del siglo XX (...) unidas por un propósito común: la renovación de las modalidades artísticas institucionalizadas...”*; En: Hugo Verani, *“Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica”*, México D. F., 1995, Fondo de Cultura Económica, pp. 9.

burguesía. En este sentido, Hugo Verani señala: “...Al escindir y destruir los principios del arte burgués, valores de un régimen social caduco, el arte de vanguardia prelude un orden nuevo, anticipa la necesidad de un nuevo absoluto...<sup>50</sup>”.

Por todo ello, bien vale señalar qué era lo que entendía Juan Emar por arte, y qué era lo que esperaba o proponía con su nueva manera de <<no-velar>>



---

<sup>50</sup> Ibidem, pp. 31-32.

## IV) Emar y su propia concepción del <<arte>> y la <<novela>>

Antes de introducirse derechamente en las nociones expuestas por Emar, vale tener en consideración los dichos de Martin Heidegger, quien afirma: “...*La pregunta hacia el origen de la obra de arte, pregunta por la procedencia de su esencia (...)* El artista es el origen de la obra de arte. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. No obstante, ninguno de los dos (so) porta al otro...<sup>51</sup>”. Así, puede sostenerse que las maneras, las concepciones acerca de cómo entender el arte, se encuentran indisolublemente unidas a las ideas que cada autor particular tenga acerca de él. Por el mismo motivo, no puede afirmarse que las ideas vertidas por Emar deban ser pensadas como absolutos-categoricos, y deben considerarse siempre en relación a las propuestas individuales de este autor.

Emar, en una simple oración subordinada publicada en 1923, entrega pistas acerca de qué es lo que significa para él el arte. Dirá, en relación con el arte mapuche: “...*Un arte, una modalidad especial de interpretar plásticamente su actitud ante la naturaleza...*<sup>52</sup>”

<sup>51</sup> Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, Santiago, 1976, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, pp. 1.

<sup>52</sup> Jean Emar, “*Algo sobre pintura moderna, Ingres – Cézanne*”, “Notas de arte”, Santiago, 2003, Ril Editores, pp. 50-51

Y es que, aun considerando que la obra de Emar está llena de <<juego>> (en cuanto subversión de la forma), el suyo no es un quehacer artístico que refiera a temas banales, o que no aluda a grandes problemáticas del hombre o la sociedad, por mucho que ellas no estén expresadas patentemente en sus obras, y sólo se dejen entrever.

*“...El arte, como las ciencias, la literatura y todo en fin, debe tener como norma, no el agrandar momentáneamente, arrancar aplausos o abismar, sino encerrar y revelar una verdad trascendental, una concepción filosófica, un concepto amplio sobre un tema amplio (humanidad, naturaleza, estados de ánimos, sentimientos, etc.) y lo que puede ir cambiando para amoldarse a los gustos de una época son únicamente los medios de realizar dicha obra...<sup>53</sup>”,* advertía Emar ya en 1914.

Así, y aunque se exprese sólo de manera latente (y no patente), en los textos <<emarianos>> hay un vínculo que lo une a la realidad<sup>54</sup>, por más que en su obra se creó un nuevo mundo, exclusivo de ella.

*“...El artista representa necesaria y realísticamente [sic] “lo que hay”, en un cierto momento, de personal, de inconformista, etc...<sup>55</sup>”,* propugna en este ámbito Antonio Gramsci.

En el mismo sentido, vale mencionar nuevamente las palabras de Heidegger, quien se pregunta: “... ¿Por qué es la exposición de una obra una erección que consagra y glorifica? Porque la obra en su ser-obra exige esto. ¿Cómo llega la obra a la exigencia de tal exposición? Porque ella misma expone en su ser-obra. ¿Qué expone la obra como obra? Irguiéndose-en-sí abre (inaugura) la obra un mundo y lo mantiene en vigente permanencia...<sup>56</sup>”.

A partir de lo último, es que se puede afirmar, por ejemplo, que la aseveración que aquí se realiza en cuanto a que “Ayer” exhibiría (híbridamente) una poética autorial vinculada al impresionismo, es una tesis que se puede formular porque es el propio texto el que así permite hacerlo. La obra, como dice Heidegger, exige consagrar y glorificar lo que en ella se propone.

Emar está consciente que la suya es una apuesta, un intento de llenar un espacio que no estaba cubierto, o por lo menos no en la narrativa chilena de la época (no se puede decir lo mismo de la <<poesía>> propiamente tal). Cuando, acompañado siempre

---

<sup>53</sup> Álvaro Yáñez Bianchi/ Juan Emar, “Sobre el arte. 26. V. 914.”, “M[i] V[j]ida. Diarios (1911 – 1917)”, Santiago, 2006, LOM Ediciones, pp. 266-267. \*Los subrayados son del texto original.

<sup>54</sup> “...La impresión que recibe un artista, -algo a evitar, una sensación indefinida, un sentimiento, una volición- se descompone en él y escapados a su paralizante contexto habitual, sus componentes alcanzan de pronto relaciones inesperadas con objetos a menudo muy distintos, que a su vez resuenan en su dislocación en involuntaria armonía...”, señala Robert Musil; En: Robert Musil, “Lo indecente y lo enfermo en el arte”, “Ensayos y conferencias”, Madrid, 1992, Visor, pp. 16.

<sup>55</sup> Antonio Gramsci, “Criterios de crítica literaria”, “Cultura y Literatura”, Barcelona, 1968, Ediciones Península, pp. 268.

<sup>56</sup> Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, Santiago, 1976, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, pp. 21.



de su mujer, <<Emar>> (personaje) visita el <<Zoológico de San Andrés>>, se entregan pistas esclarecedoras en este aspecto. En relación al cantar de los monos y el de su mujer, ambos en inusitadas tonalidades, <<Juan Emar>> recibe de ella la señal que le pedía lanzarse “...al espacio que quedaba entre ambas (...) sin vacilar más me lanzara de aquella altura a ese espacio mantenedor de la armonía. Mas ¿cómo hacerlo?, ¿habría sitio allí para mí? O al querer meterme dentro, ¿no lo haría estallar todo en la más crujiente destemplanza? ...<sup>57</sup>”. Después de este momento de duda, tal como realiza Juan Emar (autor), el personaje se lanza en pos de ese tono intermedio. Y lo consigue.

Así, lejos de dejarse intimidar por un ambiente que parecía circunscrito a realizar novelas <<unidireccionales>><sup>58</sup>, Emar propone que en la novela (cuando menos en las suyas) todo puede suceder. “...Ante la posibilidad de hallarse (...) desde el momento que no hay una prueba fehaciente que haga imposible la presencia de tal cosa en tal punto, tal cosa puede hallarse en tal punto (...) Lo único que deduzco es que lo puede y eso me basta. Y no hay tampoco prueba fehaciente alguna para demostrar que esa proporción uno, no vaya a realizarse conmigo...<sup>59</sup>”, señala en relación al episodio de lo que se ocultaba tras el sillón.

Y es que, como señala Henry James, no debe pensarse que existen obligaciones puestas de antemano para aquello que tiene cabida en la literatura, y qué no. “...La única obligación que, ya de antemano, podemos imponer a la novela, sin incurrir en arbitrariedad, es que sea interesante. En cuanto a las formas como puede alcanzar libremente este resultado, me parecen innumerables, y de tal naturaleza que sólo la prescripción puede limitarlas o restringirlas. Son tan variadas como el temperamento del hombre, y triunfan en la medida que revelan una inteligencia particular, diferente a las demás...<sup>60</sup>”

A esta necesidad de ser <<interesante>>, James agrega sólo un requerimiento más, que parece estar también, realizado en Emar. “...La única condición que se le puede imponer a la composición de la novela es la de ser sincera...<sup>61</sup>”

Emar denota que hay un arte que se vende por los aplausos, por el halago fácil, por más que ello implique transgredir preceptivas valiosas para cada autor. A Emar no le interesa caer en el mismo vicio, y denuncia este hecho, señalando que existen autores

---

<sup>57</sup> Juan Emar, “*Ayer*”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 18.

<sup>58</sup> “...Ello explicaría que el vanguardismo de los textos emarianos no respondiese al “horizonte de espera” del lector chileno, y que –desde una perspectiva sincrónica– los relatos (...) desconcertaran aun público habituado al realismo de escritores como Marta Brunet, Manuel Rojas o Francisco Coloane...” sostendrá Varetto; En: Patricio Varetto, “Regreso con gloria”, “*Diario La Época*”, 03 de junio de 1990.

<sup>59</sup> Juan Emar, “*Ayer*”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 73.

<sup>60</sup> <sup>60</sup> Henry James, “*El arte de la novela*”, “*El arte de la novela y otros ensayos*”, Valparaíso, 1973, Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 14.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 33.

que, pretendiendo obtener un carácter de inmortalidad y trascendencia para sus obras, llegan a “...una universalidad barata, esa universalidad que conoce todo burgués que guste dedicar algunos momentos al cultivo del espíritu. Es gris, es incolora y hace filigranas sobre símbolos baratos...<sup>62</sup>”.

Por lo mismo, Emar no renuncia a la <<forma>> que considera la adecuada para sus textos. Es más, la considera de vital importancia, pues, como sostiene Derridà, “...el entrelazamiento del lenguaje, de lo que en el lenguaje es puramente lenguaje, y de los otros hilos de la experiencia constituye un tejido. (...) Los <<estratos>> están <<tejidos>>, su imbricación es tal que no se puede discernir entre la trama y la urdimbre...<sup>63</sup>”.

Es por todo lo hasta aquí señalado que Emar advierte como urgente la necesidad de renovar las formas artísticas de la época, vinculadas al naturalismo, el criollismo, y otra serie de propuestas atrasadas en relación a las vanguardias artísticas europeas<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Jean Emar, “Ideas sueltas sobre Literatura”, “Notas de arte”, Santiago, 2003, Ril Editores, pp. 116-117

<sup>63</sup> Jacques Derridà, “La forma y el querer decir”, “Márgenes de la filosofía”, Madrid, 1998, Editorial Cátedra, pp. 198-199.

<sup>64</sup> Como afirma David Wallace, Emar ya desde un decenio antes (por lo menos, sino desde la escritura de sus “Diarios”), con “...la aparición de las Notas de Arte, página artística y cultural del diario La Nación, editada por Juan Emar entre 1923 y 1927, contribuye a cimentar, tanto en su forma como en su función la necesidad de ruptura con respecto a las anquilosadas creencias pasatistas dentro del arte nacional...”; En: David Wallace: El modernismo arruinado. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2006. pp. 252-253.





---

## V) La renovación

Así, frente a esta nueva propuesta escritural que busca dar realce a aspectos no tratados por los pares de su época, que busca poner en jaque la manera de ver (y aprehender) la cotidianeidad y la manera tradicional del arte de reflejarla, es importante tener en consideración los dichos de Antonio Gramsci, quien afirma: “...desde el punto de vista metafísico, toda destrucción es creación, de modo que se destruye sólo que se sustituye recreando...”<sup>65</sup>

Lo anterior es de suma importancia, dado que Emar en ningún momento (por más que una primera instancia así parezca), persigue olvidar los miles de años que la historia de la literatura universal ostenta tras de sí, y bien sabe que su nueva (re)formulación, obedece a una inscripción dentro de la tradición, sólo que de carácter trasgresor, ya que pretende derribar los modelos imperantes, a través de una relectura de los mismos<sup>66</sup>. Toma lo que le parece necesario, y desdeña lo demás, pero que tiene en consideración los estadios anteriores del desarrollo del quehacer escritural, de eso no hay dudas.

<sup>65</sup> Antonio Gramsci, “Racionalismo”. *Concepto romántico del innovador*, “Cultura y Literatura”, Barcelona, 1968, Ediciones Península, pp. 344.

<sup>66</sup> Varetto señala respecto los juegos intertextuales en Emar: “...Esta táctica nos invita a adentrarnos en un complejo dédalo de resonancias intertextuales que propone sus cuentos y novelas como espacios plurales, en los que su voz se cruza (des)identificándose con otras voces, por medio de citas y alusiones, de llamamientos y ecos, de escrituras y reescrituras entre los que se va construyendo la polifónica armonía de su obra...”; En: Patricio Varetto, “Pájaros intertextuales: Emar y la tradición literaria”, “Revista Mapocho N° 38”, Santiago, segundo semestre 1995, pp. 33

Así lo dejan entrever sus siguientes afirmaciones. La primera corresponde a las “Notas de arte”, en las que alude a la recepción crítica de la pintura de Manuel Ortiz. En esa ocasión, Emar afirma: “...*la primera impresión que ante ella se siente –impresión de nosotros artistas chilenos, naturalmente- es casi repelente pues en ella falta todo el “bonito” que nos han dicho que caracteriza a la obra de arte. Lo artificial, lo aprendido, las recetillas proporcionadoras, de genio, no aparecen en sus telas. Sus telas aparecen al primer choque con el sabor amargo de la verdad. Al cabo de cierto tiempo se les comienza a entender, y entonces, sólo entonces uno viene a darse cuenta de la inmensa comprensión que Manuel Ortiz tiene de los maestros, como ha sabido coger del pasado lo que tiene de vivo...*”<sup>67</sup>.

Luego, ahora sí vinculado a su propio quehacer artístico, Emar alude al papel que juega la tradición literaria en su propia (re)formulación de ella. Es en “Un Año” donde propugna, “...*Esos bichitos bibliófilos que ignoro cómo se llaman, esos bichitos que hacen su pan de las bibliotecas abandonadas, se estaban nutriendo con todas las palabras que mil autores habían enmudecido y plasmado en mi estantería para que yo, cada vez que el Demonio me lo incitara, las sacara de su mutismo y las hiciera rehablar en mis oídos...*”<sup>68</sup>.

De este modo, consignando que el suyo no es un arte que aparezca <<de la nada>>, sino que recibe el correlato de innumerables producciones anteriores, es que Emar es capaz de articular oportunamente dicho acervo con lo que, por esos días, acaecía en Europa (boga y auge de las vanguardias), para hacer pública la necesidad de renovar el canon chileno.

Varetto, añade, en este ámbito, “...*la literatura de Emar nos enseña ante todo que Emar, al escribir, juega con la tradición literaria como un “continuum” ininterrumpido de voces que le hablan y lo conducen a poblar poéticamente la Realidad Literaria, en la que no hay orígenes...*”<sup>69</sup>.

Por otra parte, como agrega Musil, “...*sentir la necesidad de representar (artísticamente) significa no tener ninguna necesidad acuciante de satisfacción directa (...) Representar algo significa representar sus relaciones con otras cien cosas diferentes; porque objetivamente no se puede hacer de otro modo, porque hay algo que sólo así se puede hacer entender y sentir...*”<sup>70</sup>. Así, la necesidad de renovar las artes no sólo es signo del requerir modificar lo que a ello se vincula. Hay entre esta necesidad un nexo con la sociedad, <<con cien otras cosas>>.

Es por este afán renovador (trastrocador) que plantea Emar, que se le ha llegado a considerar como alguien que se anticipa a muchas de las necesidades sociales y

---

<sup>67</sup> Jean Emar, “*Artistas lejanos*”, “Notas de arte”, Santiago, 2003, Ril Editores, pp. 142-143.

<sup>68</sup> Juan Emar, “Un año”, Santiago, 1995, Editorial Sudamericana, pp. 34.

<sup>69</sup> Patricio Varetto – “*Pájaros intertextuales: Emar y la tradición literaria*”, “Revista Mapocho N° 38”, Santiago, segundo semestre 1995, pp. 44.

<sup>70</sup> Robert Musil, “*Lo indecente y lo enfermo en el arte*”, “Ensayos y conferencias”, Madrid, 1992, Visor, pp. 15.

artísticas del período. Según Patricio Varetto, más allá del aporte *emariano* a la renovación artística generada a partir de los vínculos que establece con los <<ismos>>, su obra “...ofrece, desde el punto de vista de su escritura, una imaginación narrativa en la que se observan aspectos propios de la estética contemporánea inscribiéndose como un adelantado de la cultura transtextual de nuestros días, afecta a repeticiones y afinidades textuales multiplicadas por la congestión comunicativa de los discursos...”<sup>71</sup> ”.

Por este motivo, teniendo en cuenta tanto la historia de la literatura universal como la necesidad de producir un vuelco en las <<formas>> artísticas del período, “...*Emar rompe el cerco estrecho de una visión del naturalismo y de una definición del realismo denominado urbano, esa primaria idea según la cual se debe escribir para contar una realidad estática, sucesos que reclaman exactitud descriptiva que haga al lector reconocer sus propios espacios vitales...*”<sup>72</sup> ”, tal como advierte Manuel Espinoza Orellana.

Cabe reiterar que el período histórico por el que atraviesa la humanidad es el de una época convulsa, marcada por las guerras y el ocaso de los antiguos paradigmas. Es por esto también, que surge la necesidad de <<renovación>> instalada por Emar. Al respecto, señala Hugo Verani: “...*En medio de una sociedad que parece caótica (...) el arte pierde efectivamente su lugar, su alcance (...) el artista no encuentra ya un sentido evidente a la manera antigua de pensar su obra...*”<sup>73</sup> ”. Ese contexto sería el que obliga a Emar y otros autores a repensar su quehacer, y formular propuestas innovadoras.

Es en este momento, donde cabe preguntarse, ¿con qué tiene que ver esta tan mentada innovación? Bueno, principalmente con la modificación de las <<formas>> de hacer arte. Con la forma de entenderlo y aprehender la realidad.

---

<sup>71</sup> Patricio Varetto – “Pájaros intertextuales: Emar y la tradición literaria”, “Revista Mapocho N° 38”, Santiago, segundo semestre 1995, pp. 35.

<sup>72</sup> Manuel Espinoza Orellana, “Sobre Emar”, “La Época. Literatura y libros”, Santiago, 30 de septiembre de 1990.

<sup>73</sup> Hugo Verani, “Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica”, México D. F., 1995, Fondo de Cultura Económica, pp. 9.





---

## VI) La(s) nueva(s) forma(s)

Esta discusión en torno a la <<forma>>, que, como sostiene Henry James, para algunos puede parecer irrelevante, es de trascendental importancia, a pesar de que existan quienes creen lo contrario. Señala James: “...*La literatura debiera ser instructiva o placentera, y existe en muchas mentes la impresión de que las preocupaciones artísticas, la búsqueda de la forma, no contribuyen a ninguno de estos fines, e incluso estorban a ambos. Son demasiado frívolas para ser edificantes, y demasiado serias para ser divertidas; para colmo, son pedantes, paradójicas y superfluas...*”<sup>74</sup> ”

Uno de los rasgos principales de estas nuevas maneras de construcción artística, tienen que ver con el rehuir las miradas y lecturas totalizantes, que se verán reflejadas en un arte que no busca dar cuenta cabal de la realidad, sino sólo insinuar esa totalidad. No se realiza ya la descripción naturalista del entorno, no se hacen presentes los personajes estereotípicos, y tampoco nos encontramos con personajes con destinos predeterminados, pues ahora todo se insinúa sin decirlo explícitamente.

Derridà, advierte de la importancia de la forma. Señala que, indefectiblemente, pese a que “...*la palabra <<forma>> traduce de manera muy equívoca varias palabras griegas, podemos, sin embargo, estar seguros de que estas últimas llevan a conceptos fundamentadores de la metafísica (...)* Todos los conceptos por los cuáles [sic] se ha podido traducir y determinar eidos o morfè conducen al tema de la presencia en general.

<sup>74</sup> Henry James, “El arte de la novela”, “El arte de la novela y otros ensayos”, Valparaíso, 1973, Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 12.

*La forma es la presencia misma. La formalidad es aquello que se presenta de la cosa en general, lo que se deja ver, se da a pensar...<sup>75</sup> ”.*

Así, primeramente, dejándonos llevar por los conceptos recién vertidos por el autor francés, podemos afirmar que el trastocamiento formal efectuado por Emar involucra, antes que nada, una invitación a detenernos en lo que se da a pensar, lo que se deja (entre)ver: lo que se vela. Afirmará el propio Derridà: “...*La producción y la revelación se unen en la impresión-expresión del discurso...<sup>76</sup> ”.*

En este sentido, podemos señalar que mucho de lo que se dice en “Ayer” se expresa a través de aspectos meramente formales. Emar instala una inquietud en relación al entorno a partir de hechos nimios en apariencia, pero que nos invitan a cuestionarnos nuestra manera convencional de ver y aprehender la realidad.

Volviendo al <<gran alcance>> que algunos autores perseguían para con sus obras, Emar advierte que hay muchos que se dedican a “...*augmentar lo sucedido a los personajes, aumentar las aventuras, más y más, siempre más...<sup>77</sup> ”*, con lo que sólo se conseguiría precisamente aquello que Emar busca evitar, una <<universalidad abstracta>> que, como acota el autor, “...*es gris, es incolora y hace filigranas sobre símbolos baratos...<sup>78</sup> ”*. La literatura de esas características evocaba miradas fijas, estables, que, para Emar, sólo generaba silencio.

<sup>75</sup> Jacques Derridà – “*La forma y el querer decir*”, *“Márgenes de la filosofía”*, Madrid, 1998, Editorial Cátedra, pp. 196.

<sup>76</sup> Jacques Derridà – “*La escritura en el espejo*”, *“Márgenes de la filosofía”*, Madrid, 1998, Editorial Cátedra, pp. 203.

<sup>77</sup> Jean Emar, “*Ideas sueltas sobre Literatura*”, *“Notas de arte”*, Santiago, 2003, Ril Editores, pp. 116-117.

<sup>78</sup> *Ibidem*, pp. 116-117.



Lo anterior queda plasmado en “Ayer” cuando, estando en el <<Zoológico de San Andrés>>, <<Emar>> y sus esposa contemplan a las leonas. Señala el autor: *“...Entonces, bruscamente, volvieron sus cabezas hacia nosotros y nos miraron con total, con petrificante fijeza. Aquí se produjo un hecho curioso (...) Pues bien, junto con mirarnos todas ellas cesó todo ruido, aún el más ínfimo murmullo y cayó sobre nosotros un silencio absoluto, negro, que nos paralizó (...) Aquello empezó a hacerse intolerable... 79 ”*.

Es por esta razón, para ampliar y no reducir las implicancias que puede alcanzar su obra, que Emar reduce las caracterizaciones y los demás aspectos anteriormente referidos, consiguiendo de ese modo, que en su obra se diga mucho más a través de lo latente que de lo patente.

Debido a ello, para que su obra refleje sus propósitos artísticos, es que resulta imprescindible que las <<formas emarianas>> concuerden con dichos propósitos. Derridà agrega en esta dirección: *“...Para limitarse a sacar afuera un sentido constituido, para hacerlo al mismo tiempo acceder, sin alterarlo, a la generalidad conceptual, para expresar lo que ya está pensado –sería casi preciso decir escrito- para fielmente repetirlo, la expresión debe dejarse imprimir por el sentido al mismo tiempo que lo expresa... 80 ”*

<sup>79</sup> Juan Emar, “Ayer”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 16.

Así, más que intentar realizar lecturas que pretendan dar cuenta íntegra de lo que significa e implica “Ayer”, debemos señalar que el centro de esta obra es inaprensible, imposible de delimitar completamente. Ello, porque como agrega Derridà, “...*El centro de una estructura, al orientar y organizar la coherencia del sistema, permite el juego de los elementos en el interior de la forma total (...)* Sin embargo el centro cierra también el juego que él mismo abre y hace posible...”<sup>81</sup>”.

Por ejemplo, intentar circunscribir el <<centro>> de “Ayer” al viaje, al absurdo, a lo fantástico, constituye sólo un cierre de las posibilidades de lectura de esta obra. Los tópicos anteriores, como también el señalar que estamos ante una poética autorial impresionista, son posibilidades ciertas de lectura, más en ningún caso excluyentes. Pueden superponerse, complementarse, dialogar entre sí. La falta de centro permite que, tanto las lecturas tentativas recién nombradas, como las no mencionadas aquí, interactúen, o, como diría Derridà, constituyan el <<suplemento>><sup>82</sup> de la obra.

Como se remarcará más adelante, Emar es plenamente consciente de la imposibilidad de las lecturas totalitarias, y respecto a lo mismo, sostiene mientras contempla al tipo barrigón: “...*He empezado por lo grande (...)* y he caído en lo pequeño. (...) *He tratado de empezar por lo inmenso (...)* y he visto que era también, una pendiente a lo minúsculo...”<sup>83</sup>”. Así, a sus ojos, la totalidad de la lectura no sólo es innecesaria, sino también imposible.

La auténtica síntesis de la obra de Emar reposa en lo que en ella se esconde. En aquello que es, por definición, imposible de circunscribir taxativamente. Martin Heidegger aduce, “...*La verdad esencia como tal en el antagonismo entre clareo (claro) y un doble ocultar (...)*. Si la esencia de la no ocultación de lo siente pertenece de algún modo al ser mismo (...) éste hace que desde su esencia acontezca el (...) juego de la abertura (...) y lo gane como aquello dentro de lo cual cada siente sale a su modo...”<sup>84</sup>”

De esta manera, para mostrar cuáles de los aspectos expresados hasta acá coinciden con los propuestos como característicos del <<impresionismo>>, bien vale detenerse un instante en los rasgos de esta corriente, y sus vínculos con la obra tratada,

<sup>80</sup> Jacques Derridà – “*La escritura en el espejo*”, “Márgenes de la filosofía”, Madrid, 1998, Editorial Cátedra, pp. 203.

<sup>81</sup> Jacques Derridà, “*La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*”, “La escritura y la diferencia”, Barcelona, 1989, Editorial Anthropos, pp. 383-384.

<sup>82</sup> Derridà sostiene en relación al centro de las obras: “...*Ese campo tan sólo permite tales sustituciones infinitas porque es finito, es decir, porque en lugar de ser un campo inagotable, como en la hipótesis clásica, en lugar de ser demasiado grande, le falta algo, a saber, un centro que detenga y funde el juego de las sustituciones. Se podría decir (...) que ese movimiento del juego, permitido por la falta, por la ausencia de centro o de origen, es el movimiento de la suplementariedad ...*”; En: *Ibidem*, pp. 397.

<sup>83</sup> Juan Emar, “Ayer”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 51. <sup>84</sup> Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, Chile, 1976, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, pp. 3. <sup>85</sup> Jean Emar, “*Algo sobre pintura moderna, Ingres – Cézanne*”, “Notas de arte”, Santiago, 2003, Ril Editores, pp. 50-51

<sup>84</sup>

pues para el autor siempre conllevó un gran interés esta tendencia pictórica. A modo de ejemplo, son útiles sus dichos acerca de Cézanne: “...*Paul Cézanne (...) este artista que había partido también de la impresión pura, como base del arte, se encaminaba hacia un concepto de más en más constructivo. A ese cuerpo sin huesos ni músculos, cuerpo de carnes flojas que era el impresionismo, dábale un esqueleto poderoso, disponiendo los planos y volúmenes con firmeza arquitectónica en vez de diluirlos en suaves armonías halagadoras de ojos afeminados...*”<sup>85</sup>”





## VII) “Ayer” y el <<Impresionismo>>

Uno de los grandes <<inconvenientes>> surgidos al momento de identificar el texto como una obra impresionista, es que no se trata éste de un movimiento artístico fácilmente delimitable.

Arnold Hauser afirma: “...*El impresionismo como estilo literario es un fenómeno en lo intrínseco no muy agudamente perfilado; sus comienzos apenas son identificados en el complejo total del naturalismo, y sus formas posteriores se confunden completamente con los fenómenos del simbolismo...*”<sup>86</sup>

No obstante lo anterior, es el propio Hauser quien es capaz de reconocer diversas características que le son propias, y que se amoldan perfectamente a las ideas y formas utilizadas por Emar. Por otro lado, no hay que olvidar que Hauser escribe desde Europa, y que, por más que así lo desee, no puede estar al tanto de todas las peculiaridades de América Latina que, hasta el día de hoy, se manifiesta como una inmensa amalgama de influencias que nunca acaban de cerrarse.

David Wallace postula en este ámbito, “...*No es extraño que encontremos, sobre todo en América Latina, vanguardias híbridas, es decir, movimientos que son una suerte de compendio o síntesis de las tendencias artísticas europeas de las tres primeras décadas del siglo veinte; tendencias que más de una vez fueron antagónicas...*”<sup>87</sup>.

Sin embargo, antes de entrar a detallar cuáles fueron esas influencias ajenas al impresionismo que operan en la obra de Juan Emar, parece oportuno señalar en qué

---

<sup>86</sup> <sup>86</sup> Arnold Hauser, “*El impresionismo*”, “*Historia social sobre la literatura y el arte*”, Barcelona, 1985, Labor/Punto Omega, pp. 207

consiste esta tendencia, y cuáles son sus características distintivas.

Uno de los rasgos más importantes del impresionismo, es su carácter urbano. Se dice de algunos impresionistas que detestan el campo, en cuanto consideran que es la ciudad el espacio donde se develan las verdades acordes a sus intereses. En este sentido, remarca Hauser, "...*El impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no sólo, desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje (...), sino también porque ve el mundo con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobrecitados del hombre técnico moderno; es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las emociones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana...*"<sup>88</sup>.

En este ámbito, resulta casi redundante destacar el carácter urbano que detenta "Ayer", donde todo el acontecer transcurre en la ciudad de <<San Agustín de Tango>>, espacio por el que, incesantemente, pululan Emar (personaje) y su esposa, imbuidos en todo momento de una sensibilidad del todo perceptiva, acorde a la señalado por Wallace.

Otro aspecto decidor de su obra y que puede atribuirse a su vínculo con el impresionismo, es la velocidad distinta con la que se expresa la realidad. Señala Emar, en "Ayer", "...*la velocidad habitual y lenta de los ciudadanos de San Agustín de Tango en el día de ayer, que era la misma habitual y lenta velocidad de anteayer, de hoy y de mañana (...)* En cambio, el espectáculo presenciado y evocador de mis recuerdos, regíase por velocidades insólitas, no velocidad de humanos (...), velocidad multiplicada y seguramente multiplicadora de cuanto existe..."<sup>89</sup>. En esta lexia queda de manifiesto, además de la conciencia trasgresora de Emar, su afán de multiplicar significados, a través del uso inusual de los significantes<sup>90</sup>.

Todo lo anterior, se encuentra en total comunión con lo que Hauser atribuye como valor a la <<velocidad>> en el impresionismo, cuando remarca: "...*La técnica moderna introduce de este modo un dinamismo sin precedentes en la totalidad de la actitud ante la vida, y es, sobre todo, este nuevo sentimiento de velocidad y cambio, el que encuentra expresión en el impresionismo...*"<sup>91</sup>.

Como se desprende de los siguientes dichos de Emar, no nos está intentando decir que <<San Agustín de Tango>> es Chile (aunque se insinúa que existe entre ellos más de algún vínculo), que las avestruces comen leonas, o que él y su mujer devoran cuatro <<platos de fondo>> por comida. Lo que se pretende obtener, es poner al lector en estado de alerta. Hacerlo dudar, tanto de la obra como de su entorno cotidiano.

<sup>87</sup> David Wallace, "Cavilaciones de Juan Emar". Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica; En: [www.Cybertesis.cl](http://www.Cybertesis.cl)

<sup>88</sup> Arnold Hauser, "El impresionismo", "Historia social sobre la literatura y el arte", Barcelona, 1985, Labor/Punto Omega, pp. 196.

<sup>89</sup> Juan Emar, "Ayer", Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 23.

<sup>90</sup> Este punto se retomará más adelante, en relación a los dichos de Jacques Derridà.

<sup>91</sup> Arnold Hauser, "El impresionismo", "Historia social sobre la literatura y el arte", Barcelona, 1985, Labor/Punto Omega, pp. 196.



Como dice Emar, respecto a la obra de Edgar Allan Poe y sus rasgos fantásticos, *“...En Edgar Allan Poe se ama, muy a menudo, las cosas extrañas que a sus personajes les suceden. Creo que, más que esas cosas, debiera amarse la fatalidad inexorable que las hace suceder, fatalidad siempre hija de un sentimiento interno, nunca de una fantasía en busca de algo fuera de lo corriente...”*<sup>92</sup>. Emar defiende la aseveración anterior, amparándose en lo que él cree que debe llegar a significar una obra literaria, lo que debe producir y que Poe parece lograr: *“...crea así una atmósfera que no necesita explicar para que uno se convenza que existe o ha existido sino que hace respirar el puro juego de valores esencialmente literarios, por la relación misma entre frases y entre hechos...”*<sup>93</sup>

Otro aspecto digno de mencionarse, es el que refiere a la plena <<intencionalidad>> de Emar de presentar su obra de una manera y no de otra. Con ocasión de una <<modificación>> del curso <<natural>> que estaba siguiendo la ordenación de su texto “Un año”, expresa sin tapujos en una nota al pie: *“...Tal extrañeza se disipará cuando diga que así he fechado porque así lo requiere la organización y la construcción de este mi dietario...”*<sup>94</sup>. Emar está convencido de lo que hace, y está lejos de sentirse afectado por ese cáncer que constituye <<el miedo negro de equivocarse>>.

Una marca sumamente decidora de la adscripción de “Ayer” a la estética impresionista, es la que se deja entrever cuando, en el taller de <<Rubén de Loa>>, éste les da a conocer a Emar (personaje) y su mujer, la teoría de los <<colores complementarios>>, pues en ella, está involucrada la que es, tal vez, la cuestión más importante y distintiva del impresionismo: el dinamismo de la mirada. Hauser afirma en este ámbito: *“...Delacroix, que descubre la ley de los colores complementarios y la coloración de las sombras, y Constable, que establece la composición de los efectos del color en la naturaleza, anticipan ya mucho del método impresionista. La dinamización de la visión, que constituye la esencia del impresionismo, comienza con ellos...”*<sup>95</sup>

Las implicancias de esta teoría, en palabras de <<Rubén de Loa>>, no son en absoluto dignas de soslayo. Sostiene el pintor: *“...Sépanlo ustedes: el rojo es complementario del verde y esta ley de los complementarios es cuanto hay de importante en este mundo (...). Quien complementa equilibra; quien equilibra, hace estable (...) quien hace estable, hace viable ¿Viable qué? Hace viable la circulación de la vida a través. No digo más: a través, a-tra-vés...”*<sup>96</sup>

Ante estas consideraciones, parece propicio tener en cuenta los dichos de Henry James, en cuanto a los vínculos existentes entre el quehacer pictórico y el literario: *“...La*

<sup>92</sup> Jean Emar, “*Ideas sueltas sobre Literatura*”, “*Notas de arte*”, Santiago, 2003, Ril Editores, pp. 116-117.

<sup>93</sup> Ibídem. pp. 116-117.

<sup>94</sup> Juan Emar, “*Un año*”, Santiago, 1995, Editorial Sudamericana, pp. 28.

<sup>95</sup> Arnold Hauser, “*El impresionismo*”, “*Historia social sobre la literatura y el arte*”, Barcelona, 1985, Labor/Punto Omega, pp. 204.

<sup>96</sup> Juan Emar, “*Ayer*”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 34.

*analogía entre el arte del pintor y el arte del novelista es completa. Su inspiración es la misma, su proceso (admitiendo la diferente calidad del vehículo) y su éxito son los mismos (...). Su causa es la misma, y el honor del uno es el honor del otro...<sup>97</sup> ”*

Por lo mismo, y sin olvidarnos todavía de la teoría de los colores complementarios, vale preguntarse ¿de qué color(es) está <<pintada>> la obra de Juan Emar? Martin Heidegger afirma: “...*El color ilumina y sólo quiere iluminar. Si lo medimos para aprehenderlo, descomponiéndolo en número de vibraciones, desaparece. Sólo se muestra si queda no-desentrañado e inexplicado. Así la tierra hace que toda penetración a ella se estrelle con ella misma...<sup>98</sup> ”*, así, pues, podemos decir que el <<color>> en Emar se muestra en la <<iluminación>> que el autor hace de objetos cotidianos, sin la intención de delimitarlos completamente, sino de utilizarlos como vehículo de una reflexión que es siempre incompleta.

Es sumamente importante, en este aspecto, tener en cuenta los <<tempraneros>> dichos de Emar, quien ya en 1914, manifestaba: “... *¿Existen los colores? Muchas dudas e hipótesis se han formulado sobre la existencia de los colores, es decir sobre si los objetos tienen adherido a ellos, diría, un color propio o bien si sólo se colorean de tal o cual forma según la luz que los alumbró. Yo creo que cada objeto tiene algo, una sustancia o no sé qué, capaz de producir siempre el mismo color sea cual sea la luz que caiga sobre él...<sup>99</sup> ”.*

En esta línea, Patricio Varetto apunta: “...*No es casual, por eso, que los textos de Emar estén hiperpoblados de objetos y seres aparentemente nimios y triviales (...) que esperan esa transformación a través de la cual, no es tanto el narrador quien los percibe sino que a la inversa, los objetos y seres vienen a percibirse en el narrador, a organizarse secretamente como símbolos de una dimensión que más allá de las apariencias de lo sensible, abre el camino hacia el misterio de la “vida paralela”...<sup>100</sup> ”.* Así, puede decirse que, el color que según Emar siempre se repite en los objetos, es el color de la <<indeterminación>>.

Sin que las consideraciones del <<impresionismo>> hechas hasta acá den cuenta cabal de lo que constituye esta tendencia, se tratarán algunas otras de sus aristas al momento de referirnos a la <<poética misma>> de Emar.

---

<sup>97</sup> Henry James, “El arte de la novela”, *“El arte de la novela y otros ensayos”*, Valparaíso, 1973, Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 10.

<sup>98</sup> Martin Heidegger, “*El origen de la obra de arte*”, Chile, 1976, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, pp. 23.

<sup>99</sup> Álvaro Yáñez Bianchi/ Juan Emar, “*Sobre el color. 14. II. 914*”, *“[M]i V[ida]. Diarios (1911 – 1917)”*, Santiago, 2006, LOM Ediciones, pp. 253-254.

<sup>100</sup> Patricio Varetto – “*Pájaros intertextuales: Emar y la tradición literaria*”, *“Revista Mapocho N° 38”*, Santiago, segundo semestre 1995, pp. 43-44.





## VIII) La poética autorial impresionista

En el capítulo de <<La plaza de la casulla>>, se entregan una serie de consideraciones que, a mi juicio, hacen posible sostener la hipótesis hasta aquí formulada. Una de las más significativas de ellas, es cuando Emar se propone observar al <<barrigón>> presente en la plaza.

En dicha imagen, se hacen sumamente reveladoras las palabras que Emar selecciona para expresar el modo a través del cual realiza la contemplación (impresionista, de más está decir) del <<barrigón>>. Dirá, "... **Habría** que entrar por **el hueco** entre dos botones (...) pues allí, **el borde superior del chaleco**, a causa de la postura del barrigón, **se levanta** (...). **Avanzar** . Henos al borde del paño negro inferior. **Un salto** y estamos en la camisa (...): **sube, baja, sube baja** (...) Ahora **buscar un paso por la abertura** de la camisa (...) ¿ **Qué hay al fondo del ombligo?** Debe haber pequeñas **arruguitas entrelazándose** las unas a las otras. **Tal vez** . Voy a observarlo (...) *Calma, serenidad, es menester ante estas cosas...*<sup>101</sup> ”.

Así, como lo dejan entrever todas las palabras marcadas con **negrita**, el modo que Emar propone para observar el entorno, es uno que se detiene en los márgenes, que busca indagar en los recovecos, pero que rehuye completamente las miradas totalizantes, pues, como se señala en la nota 62, inclusive el intentar llevar a cabo miradas <<globales>> termina por autoerguirse como una tarea imposible, que, indefectiblemente, conduce al detalle.

<sup>101</sup> Juan Emar, “*Ayer*”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 49-50.

Sucede que, como acota Heidegger, “...Jamás percibimos el aparecer de las cosas (...) Para oír un mero ruido, debemos desoírnos de las cosas, abstraer nuestro oído de ellas, o sea, oír abstractamente...<sup>102</sup>”.

Estamos pues, ante una manera voluntariamente distraída de contemplar la realidad. Para Emar es la única forma. En este sentido, Hauser complementa, “...El modo de ver impresionista transforma la imagen natural en un proceso, en un surgir y un transcurrir. Disuelve todas las cosas estables, y firmemente trabadas en una metamorfosis y presta a la realidad el carácter de lo imperfecto (...). La reproducción del acto subjetivo de la percepción en vez del substrato objetivo del ver (...) llega aquí a la perfección...<sup>103</sup>”.

Lo que le interesa a Emar, y lo que se plasma en “Ayer”, es la necesidad de subvertir la mirada, y con ello evitar el silencio (ya señalado<sup>104</sup>) de la observación rígida. En correlato con esto, también se puede señalar el momento de la visita de Emar y su mujer al taller de <<Rubén de Loa>>. En aquel conclave, es significativo el hecho que haya que cambiar de posición para poder apreciar lo que <<de Loa>> valora en las hojas de la enredadera que <<alumbran>> su taller.

Sólo después de conminar a <<Emar>> (personaje) y a su esposa a salir de su posición original, y situarse en otra que les brindaría el ángulo propicio para percibir dicho efecto, señala el pintor: “...Miremos las hojas. Verán ustedes que sus formas y sus sombras al moverse con la brisa, dejan de ser hojas para ser variadísimas clases de peces nadando en un vasto y verde acuario. Vean ustedes como pasan, se acercan, se alejan, vuelven, se pegan a los cristales, giran, desaparecen, reaparecen (...). Es mi único placer...<sup>105</sup>”. Con ello, además de la necesidad de modificar la perspectiva a través de la cual se realiza la observación, se plasma cómo el artista es capaz de percibir esta necesidad, y cómo la alteración del <<punto de vista>> genera cambios, movilidad, y diversidad en lo contemplado, que pasa a constituirse en un objeto nuevo, lleno de implicancias que en una primera (y somera) mirada, pasarían desapercibidas.

Es que, como afirma Emar en sus “Diarios”, un hombre con cierto grado de instrucción no puede conformarse, sentirse satisfecho con las concepciones convencionales que se tienen de la <<realidad>>, y está llamado a buscar nuevas respuestas. Señala Emar, “...un hombre con altos conocimientos en H [historia] y G [geografía] tendrá tendencia a romper los lazos que oprimen a un pueblo ignorante, a dudar, a investigar y a no contentarse con lo que ve...<sup>106</sup>”.

---

<sup>102</sup> Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, Chile, 1976, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, pp. 7. <sup>103</sup> Arnold Hauser, “El impresionismo”, “Historia social sobre la literatura y el arte”, Barcelona, 1985, Labor/Punto Omega, pp. 197.

<sup>103</sup> Ver nota 79.

<sup>104</sup>

<sup>105</sup> <sup>105</sup> Juan Emar, “Ayer”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 33.

<sup>106</sup> Álvaro Yáñez Bianchi/ Juan Emar, “Geografía”, “M[i] V[j]ida. Diarios (1911 – 1917)”, Santiago, 2006, LOM Ediciones, pp. 248.

Y es que, retomando la discusión insinuada en la nota 69, bien vale tener en consideración las palabras de Jacques Derridà, cuando afirma, “...*Hay dos maneras heterogéneas de borrar la diferencia entre el significante y el significado: una, la clásica, consiste en reducir o derivar el significante, es decir, finalmente en someter el signo al pensamiento; otra, la que dirigimos aquí contra la anterior, consiste en poner en cuestión el sistema en el que funcionaba la reducción anterior: y en primer lugar, la oposición de lo sensible y lo inteligible...*”<sup>107</sup>

Así, puede decirse que Emar, ante la mirada totalizante detentada por las formas novelísticas imperantes en Chile hacia inicios del siglo XX (de carácter aún realista, naturalista ¿criollista?), cuestiona ese sistema, e intenta instalar su propia forma de entender el arte, en el que no tenían cabida las rígidas miradas de las tendencias recién aludidas.

Por fin, en medio de la discusión (consigo mismo) en torno a cómo observar al barrigón de la plaza, Emar proclama: “... **Esto es impresionismo, es vaguedad** ...”<sup>108</sup>, a lo que con posterioridad añade cómo debe realizarse la contemplación de la realidad y del arte. “...*De lo pequeñito vamos a lo más grande, de la pelusilla vamos creciendo hasta llegar a las majestuosidades del panzudo. Pelusilla céntrica, pelusilla universo, la veo sola y única, lanzada en el espacio sinuosamente, sin consistencia y más allá de la gravitación...*”<sup>109</sup>, sostendrá Emar.

Hauser inscribe sus ideas en el mismo sentido, realzando la importancia del fragmento por encima de la del todo. Señala: “... *Antes del impresionismo el arte reproducía los objetos por medio de signos; ahora los representa por medio de sus componentes, por medio de partes del material que constan...*”<sup>110</sup>

También hay que tener en consideración que, como ya se ha consignado, Emar estaba al tanto de la dificultad que, eventualmente, podía conllevar esta nueva manera de contemplar que se plasmará en sus obras. El motivo por el cual no transa sus principios, es porque Emar no persigue como finalidad el agradar al público. Ya desde 1914 establecía, “...*El arte no debe ser para todos, ni para agradar un grupo más o menos grande, ni para satisfacer las ideas y gustos del público. El arte debe ser dirigido, no a personas, sino a una idea por realizar o expresar, a una concepción alta, sea o no comprendida. Debe existir el arte por el arte, por él mismo, y no por el gusto de todos...*”<sup>111</sup>

En relación a cuáles serán las otras influencias -distintas del impresionismo- que confluyen en su quehacer literario, refiriendo a 1935, David Wallace consigna: “...*Durante*

<sup>107</sup> Jacques Derridà, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, “La escritura y la diferencia”, Barcelona, 1989, Editorial Anthropos, pp. 387. <sup>108</sup> Juan Emar, “Ayer”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 50. <sup>109</sup> Ibídem, pp. 53.

<sup>108</sup> <sup>110</sup> Arnold Hauser, “El impresionismo”, “Historia social sobre la literatura y el arte”, Barcelona, 1985, Labor/Punto Omega, pp. 199.

<sup>109</sup>

<sup>110</sup>

*ese año aparecen Miltín 1934, Un Año y Ayer. Estas tres novelas desafían los códigos de representación del realismo dominante al soportarse en estructuras fragmentarias y alegóricas. Incluyen, además, principios propios del cubofuturismo europeo que las acercan decididamente tanto a los planteamientos constructivistas como también a los creacionistas de Vicente Huidobro...<sup>112</sup>”*

Así, una de las influencias ajenas al <<impresionismo>> recibida por Emar, es aquella que tiene que ver con el contexto artístico europeo y latinoamericano (en ciertos ámbitos) que se vivía en la época (con un afán renovador que flotaba en el aire -¡mas no así en la novela chilena!-).

Como propugna Verani, *“...La segunda década del siglo XX es un periodo clave e imprescindible para comprender el desarrollo actual de las letras latinoamericanas. Es la época en que se descarta la suntuosa retórica preciosista del modernismo, y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado inmediato...<sup>113</sup>”*

Respecto al influjo de Huidobro, (más allá de la amistad que los unía -por estos días también <<famosa>>-), sirve de ilustración una nota incluida en “Un año”, en la que Emar cuenta de buena gana cómo modificó su obra por recomendación del autor de “Altazor”. Ahí se señala: *“...(1) En mi original había escrito <<una sonrisa estereotipada>>. Lo leyó Vicente Huidobro. Me dijo: -No pongas tal cosa. Es la frase fatal de cuantos se sienten literatos. Pon..., pon..., espera..., pon <<una sonrisa de alambre>> ¡Eso es! Inmediatamente cambié la estereotipia por el alambre. Hice bien...<sup>114</sup>”*

Por último, parece oportuno señalar otro aspecto, también vinculado a la subjetividad. Como se ha dicho, a partir de la subversión de la mirada, se generarán modificaciones en torno a las maneras convencionales de aprehender la realidad (cotidiana y la de la obra). Estas modificaciones, tanto para el impresionismo en general, como para Emar en particular, tienen mucho que ver con la subjetividad intrínseca y particular de cada persona.

Consigna el autor: *“...Puesto que toda esta sucesión de fenómenos es, al fin y a la postre, una sucesión de estados internos, creo que la opinión del sujeto que lo va a experimentar es de alto valor por la muy simple razón de que su opinión misma es ya parte de la próxima sucesión de fenómenos...<sup>115</sup>”*. Con ello, se expone cómo un mismo suceso podrá tener alcances distintos dependiendo de quién sea el receptor que lo

---

<sup>111</sup> <sup>111</sup> Álvaro Yáñez Bianchi/ Juan Emar, “Sobre el arte. 26. V. 914”, “M[i] V[j]ida, Diarios (1911 – 1917)”, Santiago, 2006, LOM Ediciones, pp. 266. <sup>112</sup> David Wallace, “El modernismo arruinado”, Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2006, pp. 258-259.

112

<sup>113</sup> <sup>113</sup> Hugo Verani, “Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica”, México D. F., 1995, Fondo de Cultura Económica, pp. 10.

<sup>114</sup> Juan Emar, “Un año”, Santiago, 1995, Editorial Sudamericana, pp. 14. <sup>115</sup> Juan Emar, “Ayer”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 73-74.

114



observe.

Si retrotraemos esta discusión a la manifestada con relación a la función de los colores (entendiendo por ellos, -a partir de Heidegger-“aquello que ilumina”<sup>116</sup>), vale traer a colación las palabras de Hauser, cuando sostiene, “...*Los mismos colores que utilizan los impresionistas cambian y desfiguran la imagen de nuestras experiencias habituales (...)* El impresionismo recurre a la verdadera percepción, mas allá de los colores conscientes, teóricamente válidos, lo que por lo demás no es un acto espontáneo ni mucho menos, sino que representa un proceso psicológico sumamente artificioso y extremadamente complicado...<sup>117</sup>”.-

A modo de anécdota, vale traer a colación las palabras de alguien que conoció muy de cerca de Juan Emar, y que también advirtió su relación con la corriente pictórica ya señalada. Es Ricardo Espercuez quien cita: “...*Habla su esposa, GABRIELA RIVADENEIRA: (...) Este es el primer cuadrito que pintó. Es una reunión de su familia en Lo Herrera. Una sensibilidad exquisita... (Esto lo dice Gabriela pintora, discípula de Juan Francisco González. Muestra un cuadrito de unos 15x25, de textura impresionista: a cierta distancia, mientras se abre una arboleda espesa y sombría, pinceladas libres, de color vivo, reflejan seres que meriendan o platican al aire libre, por entre el ramaje, coronando el grupo, se filtra una llamarada de sol. La distancia de la escena parece su distancia del mundo.) Ella prosigue: -El fue discípulo de José Backaus. Tenía una sensibilidad exquisita para matices. Eso no se improvisa: en su naturaleza había algo muy antiguo, porque podría haber sido un impresionista a lo Manet. (Cartagena, Noviembre de 1980)...*<sup>118</sup>”

Creyendo que con lo afirmado hasta aquí, puede sostenerse el señalar que <<“Ayer” exhibe una poética autorial impresionista>>, es importante establecer que, todo lo que se ha referido hasta ahora, en especial lo que se vincula al dinamismo y la subversión de la mirada, tendrán una serie de implicancias con lo que, finalmente, <<late>> en la obra artística de Emar: la verdad.

115

116 116 Ver nota 96.

117 117 Arnold Hauser, “*El impresionismo*”, “*Historia social sobre la literatura y el arte*”, Barcelona, 1985, Labor/Punto Omega, pp. 201.  
118 Ricardo Espercuez – “*Juan Emar, Retrato del hombre que estaba con el mundo hasta la coronilla*”, *Revista Huelén*, N° 1”, Santiago, Diciembre de 1980, pp. 6

118



---

## IX) La verdad

Muchas de las lecturas canónicas de “Ayer”, afirman que se trata de una obra que muestra la totalidad, que, a través de lo <<esotérico>>, busca dar cuenta de un todo.

Pues bien, lo que aquí se propone es que, si bien se hay referencias que tienden hacia la totalidad (una bastante peculiar y que ya habrá de acotarse), ésta no se encuentra expresada, en ningún caso, a través de un discurso que intente tener un carácter totalizante, sino que, a través de la <<detención>> en el margen, mediante el indagar entremedio de lo que se cuela (o desprende) de los detalles.

Es que la realidad es aludida, mas jamás expresada terminantemente. Lo que pretende Emar que refleje su obra no es aquello que dice explícitamente, sino <<lo otro>>.

En el mismo ámbito, agrega Derridà: “...*A la totalización se la define, pues, tan pronto como inútil, tan pronto como imposible...*”<sup>119</sup>.

Nuevamente en relación con el <<tipo barrigón>>, y ahora referido a la cadena que llevaba, Emar señala que, tras el deambular de su mirada, “...*en vez de llegar al punto de partida como sucede en nuestro globo, llego a algo totalmente diferente, diametralmente diferente, otra materia, otros elementos, otra vida, otro todo...*”<sup>120</sup>.

<sup>119</sup> Jacques Derridà, “*La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*”, “La escritura y la diferencia”, Barcelona, 1989, Editorial Anthropos, pp. 396.

<sup>120</sup> Juan Emar, “Ayer”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 51.

Esas son las conclusiones que se pueden obtener de la novela <<emariana>>. Nos invita a contemplar hechos, objetos y personas. Muchas veces insólitos, otras tantas propios de la cotidianidad, y, sin embargo, repetidamente obtenemos de ellos conclusiones que nunca son convencionales, y a partir de esas conclusiones, nos conmina a preguntarnos, ¿de qué demonios, de qué diantres se trata todo esto?

Así, y como añade Derridà, “... *Hay que renunciar aquí al discurso científico o filosófico, a la episteme, que tiene como exigencia absoluta, que es la exigencia absoluta de remontarse a la fuente, al centro, al fundamento, al principio, etc...*”<sup>121</sup>.

Así, no estamos ante un discurso (el de “Ayer”) que nos diga que las formas anteriores de aprehender el mundo y de hacer el arte sean erróneas y que, en cambio, lo que se debe hacer es tal o cuál cosa.

Lo que se remarca en el texto en cuestión, es el dinamismo, pues es precisamente ello lo que nos puede llevar a una comprensión nueva tanto de la obra como de su proyección a la realidad.

Así, Heidegger, con <<la esencia de la obra>>, apunta a algo que ésta exhibe, “...*antes que nada, un acontecer y de ninguna manera un reposo; pues ¿qué es el reposo, sino lo opuesto del movimiento? No es un opuesto que excluya el movimiento, sino que lo incluye. Sólo lo movido puede reposar. Según el modo del movimiento es la manera del reposo...*”<sup>122</sup>.

Es que el tan añorado conocimiento, la verdad, está lejos de ser unidimensional. Como dice Heidegger, es algo que muchas veces puede parecer contradictorio. Ser más de una cosa al mismo tiempo. Algo dinámico, que se va modificando de acuerdo al <<punto de vista>> que se adopte. “...*El claro en el que está medio adentro lo siente, es, a la vez, en sí un ocultar. Pero el ocultar rige en medio de lo siente de una manera doble (...)* Ya no podemos decir otra cosa de lo siente sino que sea...”<sup>123</sup>, agrega Heidegger.

Por este motivo, es imprescindible evitar el caer en lecturas que determinen (y con ello <<cierren>>) las implicancias de “Ayer” hacia algún ámbito determinado. En este caso, la alusión a la verdad es algo que viene casi por añadidura (algo que siempre está presente en la obra de arte, si seguimos a Heidegger), pero que, como muchos otros alcances de esta obra no trabajados aquí, también pueden válidamente postularse.

Sucede que, como establece Derridà, “... *Para no dejar escapara la forma y el movimiento del mito, tiene que evitar esa violencia que consistiría en centrar un lenguaje que describe una estructura a-céntrica...*”<sup>124</sup>.

Sirve de ejemplo para ello lo expuesto por Emar, quien agrega, “...*Hay una pirámide sobre un vidrio. Un hombre bajo él. Mira, y verá su base, en este caso un cuadrado. Al*

---

<sup>121</sup> Jacques Derridà, “*La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*”, “*La escritura y la diferencia*”, Barcelona, 1989, Editorial Anthropos, pp. 393.

<sup>122</sup> Martin Heidegger, “*El origen de la obra de arte*”, Chile, 1976, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, pp. 24.

<sup>123</sup> Ibidem, pp. 27.

<sup>122</sup>

<sup>123</sup>

lado de la pirámide hay otro. Mira, y verá un triángulo. Ambos miran una sola y misma cosa, con una única forma (piramidal) y ambos tienen razón, ven cierto. ¿Cuál es la pirámide del mundo, de la humanidad, de la Vida? ¿Cuál, que sólo parece que la contemplamos desde diferentes puntos de vista?...<sup>125</sup> ”

Ante esta realidad múltiple que conlleva la observación, son atingentes las palabras de Heidegger, cuando señala, “...La esencia de la verdad es la no-verdad, no ha de decir, sin embargo, que la verdad en el fondo sea falsedad. La proposición tampoco mienta: que la verdad nunca sea ella misma, sino que sea, dialécticamente representado, siempre también su contrario...<sup>126</sup> ”.

Con todo, no hay que perder de vista que lo que se propone aquí cómo impulsor de esta búsqueda de la verdad es “Ayer”, y sus rasgos impresionistas. Respecto a ellos, afirma Hauser, “...toda imagen impresionista es la expresión de un momento en el *perpetuum mobile* de la existencia, la representación de un equilibrio inestable, siempre amenazado, en el juego de las fuerzas contendientes...<sup>127</sup> ”.

Emar da cuenta de esta inestabilidad en el texto, cuando, en relación al tipo barrigón y su contemplación, relata, “...Estoy moviendo los ojos en círculo: luego resbalo, no penetro. Me balanceo, me estoy meciendo y esto es atmósfera y por ningún motivo el imperativo categórico...<sup>128</sup> ”.

Lo anterior, es muestra de que la realidad se entrevé en la irregularidad y no desde lo estático, desde el doblez y no en el trazado lineal.

Vale traer a colación las palabras de Emar respecto a este ámbito, cuando sostiene, “...Nuestras ciudades son demasiado regulares y en cuanto a nuestras plazas, la regularidad es perfecta. En cambio ésta, al angostarse hacia la derecha, tiene cierta irregularidad que, al menos a mí, me es muy grata...<sup>129</sup> ”.

Lo que hace manifiesto (de modo latente) el acontecer de la verdad, es precisamente

<sup>124</sup> <sup>124</sup> Jacques Derridà, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, “La escritura y la diferencia”, Barcelona, 1989, Editorial Anthropos, pp. 393.<sup>125</sup> Álvaro Yáñez Bianchi/ Juan Emar, “R[egión] S[uperior]. 27. VI. 914.”, “[M]i[V]ida. Diarios (1911 – 1917)”, Santiago, 2006, LOM Ediciones, pp. 272.

<sup>125</sup> <sup>126</sup> Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, Chile, 1976, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, pp. 28.

<sup>126</sup>

<sup>127</sup> <sup>127</sup> Arnold Hauser, “El impresionismo”, “Historia social sobre la literatura y el arte”, Barcelona, 1985, Labor/Punto Omega.<sup>128</sup> Juan Emar, “Ayer”, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 50.<sup>129</sup> Ibídem, pp. 54.

<sup>128</sup> <sup>130</sup> “...Se puede determinar de otra manera la no-totalización: no ya bajo el concepto de finitud como asignación a la empiricidad sino bajo el concepto de juego. Si la totalización ya no tiene entonces sentido, no es porque la infinitud de un campo no pueda cubrirse por medio de una mirada o de un discurso finitos, sino porque la naturaleza del campo –a saber, el lenguaje, y un lenguaje finito- excluye la totalización: este campo es, en efecto, el de un juego, es decir, de sustituciones infinitas en la clausura de un conjunto finito...”; En: Jacques Derridà, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, “La escritura y la diferencia”, Barcelona, 1989, Editorial Anthropos, pp. 397.

el <<juego>><sup>130</sup> de la forma que tiene Emar de construir su obra, a través del cual, la interpela.

Como agrega Heidegger respecto a la obra de arte: *“...La verdad sólo acontece así: se instala en la contienda y en el juego que por ella misma se abren. Porque la verdad es lo antagónico de clareo (claro) y ocultar, por eso le pertenece lo que aquí sea nombrado instalación...”*<sup>131</sup> .

Estamos, pues, ante la concepción de la obra de arte como un intento (imposible) de aprehender aquello que nunca puede alcanzarse, pero que, sin embargo, se puede insinuar. Emar afirma: *“...Estáis allí hechos realidad porque no me fijo en vosotros, porque os rozo nada más. Como que os palpe para cogeros, os desvanecéis...”*<sup>132</sup> .

O como se sostiene posteriormente en el texto, y pudiendo vincularse esta cita con los dichos acerca del nexo entre juego y verdad establecidos por Heidegger, Emar agrega: *“...Un tilo caliente es muy buena cosa. Más aún cuando se piensa que entre sorbo y sorbo se le revelará a Ella la Verdad...”*<sup>133</sup> .

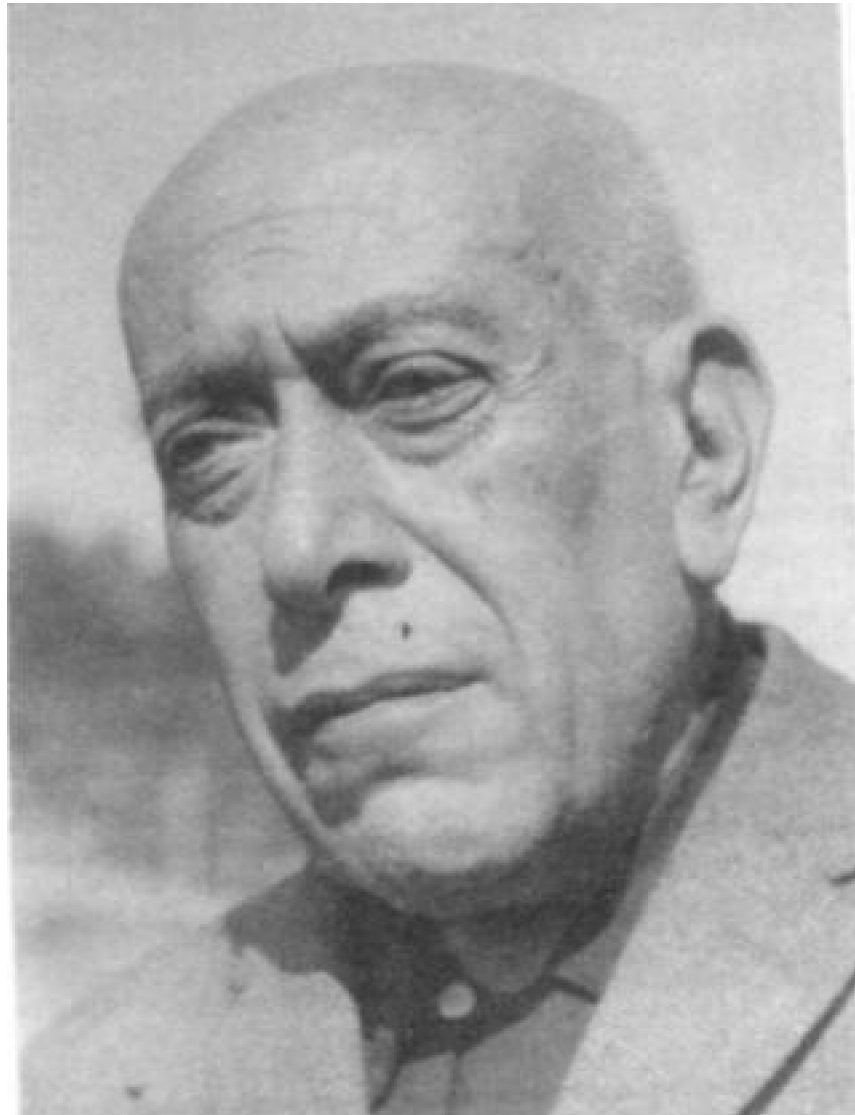
129

130 131 Martin Heidegger, *“El origen de la obra de arte”*, Chile, 1976, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, pp. 33. <sup>132</sup> Juan Emar, *“Ayer”*, Santiago, 1998, LOM Ediciones, pp. 53. <sup>133</sup> Ibidem, pp. 87.

131

132

133







## X) Conclusión

Después de todo lo señalado hasta el momento, se puede decir que Emar, teniendo plena conciencia de las <<formas>> de la novela imperantes en Chile hacia inicios del siglo XX, considera que éstas poseen una estética anacrónica, y que no guarda relación con los movimientos de vanguardia que habían surgido en Europa, y que habían encontrado alguna(s) réplica(s) en América Latina (en especial, en el ámbito de la poesía propiamente tal).

La novela en Chile, a su vez, se había quedado anquilosada en un desarrollo que aún no conseguía traspasar las fronteras del <<naturalismo>>, el <<realismo>> e inclusive el <<criollismo>>, y parecía incapaz de traspasar esos límites, que habían pasado a convertirse en todo un canon.

Simultáneamente, el desarrollo de la actividad crítica ostentaba un desarrollo similar al novelístico del período, y se mostraba reacia a aceptar e integrar toda la nueva gama de propuestas estéticas provenientes de las vanguardias, las que, según se puede entrever a partir de las alusiones de Emar, les resultaban difícilmente comprensibles.

La actividad crítica se estanca en aplaudir las formas canónicas realistas, más que por su valor, por motivos que parecen obedecer nada más que a mero acostumbramiento, y frente a “Ayer” sólo ofrece un sepulcral silencio. Emar insinúa que <<es poco lo que los críticos conocen>>, y a ello debe atribuirse lo sesgado de sus apreciaciones, y el nulo interés que su obra artística despertó en ellos. De ello, encontramos una serie de imágenes alegóricas en “Ayer”, que dan cuenta de cómo dicho estancamiento redundó en la marginación de las obras que intentaron mostrar nuevas

directrices artísticas, y cómo Emar sufrió en carne propia ese alejamiento, al proponer su obra ideas tan disímiles a las que eran defendidas por el canon y la crítica literaria de la época.

Por este motivo, Emar se deslinda de ese entorno, y desarrolla su propia concepción del arte, en la que se establecía un vínculo con lo trascendental, y se establece como máxima que el arte deba siempre encerrar una verdad filosófica tras de sí, y no perseguir obtener una buena acogida por parte del público ni de la crítica, y por contrapartida, ser fiel a una idea.

Por otra parte, el de Emar será un quehacer que busque llenar ese espacio <<no-cubierto>> en la literatura nacional, en cuanto pretende erigirse como la veta vanguardista de la novelística chilena.

Para ello, Emar se propone llevar a cabo una renovación de las artes (o cuando menos, instalar la idea de la necesidad de aquella), y tanto a través de su actividad crítica como mediante el desarrollo de sus novelas, persigue subvertir los <<modos>> artísticos que predominaban en las primeras décadas del siglo XX.

La renovación propuesta por Emar pasa por hacer una relectura del canon, y más que de él inclusive, de la historia de la literatura universal. Así, Emar tomará de la tradición precedente todo aquello que le parezca útil a la hora de rearticularlo, y desdeñará las cuestiones que surjan como elementos arcaizantes, o tendientes a hacer del arte en general, y de la novela en particular, algo proclive a la inmovilidad, o que complique su incesante evolucionar.

El vehículo mediante el que Emar conduce esta renovación, es a través de la distorsión de <<la forma>>. Tanto Emar, como distintos filósofos y críticos del arte, coinciden en señalar que la forma es, quizás, la mejor manera de plasmar (de modo latente) todo eso que se busca expresar. En este caso, una crítica, un vínculo con la realidad, y una verdad filosófica<sup>134</sup>, entre otros.

Así, esta <<nueva forma>> propuesta por Emar, desdeña los <<modos>> realistas, naturalistas y otros afines, y elimina las descripciones acabadas, los personajes estereotípicos, los personajes con destinos predeterminados, y establece un vínculo con el impresionismo, que será sumamente significativo en “Ayer”.

El impresionismo, si bien es una tendencia que nació en lo pictórico y no en lo literario, encontró pronto una réplica en el mundo de las letras. En ella, surgía como un aspecto distintivo el afán de subvertir la mirada (asunto de gran importancia en “Ayer”), confiriéndole un carácter dinámico a la misma, que permita aprehender la realidad de una manera particular (no-convencional), y así encontrar en todo lo que <<ilumina>> implicancias que van más allá de las tradicionalmente asignadas a cada objeto.

Con este ideologema, se desdeña la mirada rígida del naturalismo, criollismo y realismo, y se propone, de paso, una nueva manera de entender el mundo.

Además, el impresionismo constituyó un arte vinculado a lo urbano, donde adquiere

---

<sup>134</sup> Es importante reiterar que estos tópicos aluden únicamente a las temáticas aquí referidas, y no pretenden, en ningún caso, agotar las lecturas de “Ayer” en ellos.

realce el acontecer de la ciudad, y las relaciones que, emparentadas con ese vínculo, producen en sus habitantes la velocidad y el ritmo acelerado de la urbe, contrapuesta a la pasividad del campo y espacios rurales en general.

En consideración de todo lo anterior, Emar toma de muchos de esos postulados para incorporarlos a su propia poética.

Ésta, "Ayer", exhibe como los postulados impresionistas se instalan como paradigmas en la obra de Emar, al mismo tiempo que se realizan en el texto. Esto es, que, a través de una serie de lexias presentes en la obra (y ya señaladas a lo largo de este trabajo), Emar da cuenta de su conocimiento del impresionismo como tendencia <sup>135</sup>, y señala la comunión que ostenta su obra con algunos de los preceptos de ella.

Luego, llega a señalar explícitamente (tal vez la referencia <<explícita>> más significativa para la hipótesis planteada en este trabajo) que su obra se trata, precisamente, de impresionismo, de vaguedad (o al menos en lo que refiere a su modo de contemplación). Ello, se verá plasmado en "Ayer", principalmente, a través del afán de subvertir la mirada, y la nueva proposición, que a partir de ella, se hace de objetos cotidianos que, constantemente, parecen estar poniendo en tela de juicio la realidad de la obra, e interpelando a la realidad cotidiana.

Para Emar, la literatura debe estar al servicio de una idea y no de los receptores de la obra. Por lo mismo, y a partir de lo ya se ha señalado, en relación a que Emar pretendía que el arte encerrara siempre algo trascendente, puede decirse que, en "Ayer", se persigue constantemente la <<verdad misma>> como ideal; como idea filosófica.

Esta <<persecución>>, pasa por la inconformidad que plantea el tener que quedarse con una imagen de la verdad como surge en una primera mirada. Esto no satisface a Emar, que indaga en los bordes de la realidad, en aquello que pareciera querer siempre ocultarse.

Emar distorsiona las imágenes en pos de que digan aquello para lo que no estaban preconcebidas. En pos de que expresen, de alguna forma, <<lo otro>>. La realidad que late en ellas (veladamente).

Esta búsqueda, esta inconformidad pasa siempre por la <<forma>>, y jamás consigue sosiego. Es esa tal vez la respuesta de Emar: jamás habrá una respuesta terminante ante la pregunta por la verdad ni cualquier otra pregunta. Sólo <<juego>>.

Las respuestas nunca están ahí, detenidas, y no son las mismas para todos los individuos. Están en constante movimiento, cambian: se modifican según el ojo que las vea y cómo éste las vea.

Emar nos extiende esta invitación a no conformarnos, a dudar de todo y de todos, y es éste, quizás, el valor más importante que encierra su obra. *"...Recurriremos a su origen, si es que hay algo en esta vida que tenga origen..."* <sup>136</sup>

<sup>135</sup> Es sumamente decidor en este ámbito la incorporación de la <<teoría de los colores complementarios>> presente en el texto, dado su carácter cuasi-fundacional del impresionismo pictórico. Ver notas 94, 95, 96.

<sup>136</sup> Juan Emar, "*El pájaro verde*", "Diez", Santiago, 2003, Tajamar Editores, pp. 13.



---

## Bibliografía

### a) Del autor:

Juan Emar, "Ayer", Santiago, 1998, LOM Ediciones.

Juan Emar, "Miltín 1934", Santiago, 1997, Dolmen Ediciones.

Juan Emar, "Un año", Santiago, 1995, Editorial Sudamericana.

Juan Emar, "Un año", Santiago, 1935, Editorial Zig-Zag.

Juan Emar, "Diez", Santiago, 2003, Tajamar Editores.

Juan Emar, "*Algo sobre pintura moderna, Ingres – Cézanne*", "Notas de arte", Santiago, 2003, Ril Editores.

Juan Emar, "*Ideas sueltas sobre Literatura*", "Notas de arte", Santiago, 2003, Ril Editores.

Juan Emar, "*Arte nuevo*", "Notas de arte", Santiago, 2003, Ril Editores.

Juan Emar, "*Artistas lejanos*", "Notas de arte", Santiago, 2003, Ril Editores.

Álvaro Yáñez Bianchi/ Juan Emar, "M[i] V[ida]. Diarios (1911 – 1917)", Santiago, 2006, LOM Ediciones.

Pablo Brodsky (selección y prólogo), "Cartas a Carmen", Santiago, 1998, Editorial Cuarto Propio.

## b) General

Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", Santiago, 1976, Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile.

Arnold Hauser, "El impresionismo", "Historia social sobre la literatura y el arte", Barcelona, 1985, Labor/Punto Omega

Jacques Derridà, "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", "La escritura y la diferencia", Barcelona, 1989, Editorial Anthropos.

Jacques Derridà – "La forma y el querer decir", "Márgenes de la filosofía", Madrid, 1998, Editorial Cátedra.

Jacques Derridà – "La escritura en el espejo", "Márgenes de la filosofía", Madrid, 1998, Editorial Cátedra.

Jacques Derridà, Hélène Cixous, "Un verme de seda, Puntos de vista respunteados sobre el otro velo", "Velos", México D. F., Siglo Veintiuno editores.

Henry James, "El arte de la novela", "El arte de la novela y otros ensayos", Valparaíso, 1973, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Hugo Verani, "Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica", México D. F., 1995, Fondo de Cultura Económica.

Antonio Gramsci, "Racionalismo". Concepto romántico del innovador", "Cultura y Literatura", Barcelona, 1968, Ediciones Península.

Antonio Gramsci, "Criterios de crítica literaria", "Cultura y Literatura", Barcelona, 1968, Ediciones Península.

T. S. Eliot, "Crítico al Crítico", "Crítico al crítico y otros ensayos", Madrid, 1967, Alianza Editorial.

Robert Musil, "Lo indecente y lo enfermo en el arte", "Ensayos y conferencias", Madrid, 1992, Visor.

Paul Valéry, "La crisis del espíritu", "Política del espíritu", Buenos Aires, 1961, Editorial Losada.

Roland Barthes, "Doxa/ Paradoxa", "Roland Barthes por Roland Barthes", Caracas, Monte Ávila Editores.

David Wallace, "Cavilaciones de Juan Emar". Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1993; En: [www.Cybertesis.cl](http://www.Cybertesis.cl)

David Wallace, "El modernismo arruinado", Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2006.

---

Patricio Varetto, "*Pájaros intertextuales: Emar y la tradición literaria*", "Revista Mapocho N° 38", Santiago, segundo semestre 1995.

### c) Crítica periodística

Patricio Varetto, "*Regreso con gloria*", "Diario La Época", 03 de junio de 1990.

Jorge Teiller, "*Juan Emar, ese desconocido*", "La Nación", Santiago, 8 de octubre de 1967, pp. 5.

Ignacio Valente, "*El Genio de Juan Emar*", "El Mercurio", Santiago, 27 de julio de 1986.

Manuel Espinoza Orellana, "*Sobre Emar*", "La Época, Literatura y libros", Santiago, 30 de septiembre de 1990.

Manuel Bianchi, "*La anti-novela*", "La Tercera de La hora", Santiago, 29 de agosto 1975.

Eduardo Barrios, "*Dos libros más de Juan Emar*", "Las Últimas Noticias", Santiago, 28 de agosto de 1935.

Bernardo Soria, "*El escritor chileno Juan Emar y su novela "Ayer"*", "El Mercurio", Valparaíso, 27 de abril de 1988.

Eric Martínez, "*Juan Emar: La vigencia de un escritor olvidado*", "La quinta rueda, N° 9", Santiago, agosto de 1973, pp. 10.

Mariano Aguirre, "*Orbitando a Juan Emar*", "La Nación", Santiago, 27 de septiembre de 1992, pp. 14 y 15.

Cristián Huneeus, "*Emar no es profeta en su tierra*", "Revista Hoy", Santiago, 24 al 30 de agosto de 1977.

Ricardo Espercuez – "*Juan Emar, Retrato del hombre que estaba con el mundo hasta la coronilla*", "Revista Huelén, N° 1", Santiago, Diciembre de 1980