

La obra literaria de Juan Emar

Propuesta estética y arquitectura del texto

Autor/a: Sonia Rico Alonso

Tesis doctoral UDC / 2018

Director/a: Eva Valcárcel López

Tutor/a: Eva Valcárcel López

Programa Oficial de Doctorado en Estudios Literarios



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

En calidad de Directora de la Tesis doctoral elaborada por Dña. Sonia Rico Alonso titulada “La obra literaria de Juan Emar. Propuesta estética y arquitectura del texto”, y considerando que dicha investigación ha llegado a su conclusión, doy mi autorización para que sea presentada a trámite para su posterior defensa pública y acredito que cumple con los requisitos para optar a la mención internacional.

En A Coruña, a 06 de febrero de 2018.

Fdo. Dra. Eva Valcárcel

Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos (Jorge Luis Borges, 1969).

El arte es una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del mundo (Ricardo Piglia, 2005).

¿Cómo hacer aceptar que no es únicamente lo que se ve a “primera vista” la realidad total? ¿Que todo ser, que todo objeto no es aislado y único sino un infinito comienzo de probabilidades y que marchar por ellas, lejos de alejarse de la realidad, es, seguramente penetrarla más? ¿Que un objeto, que un ser sean acaso solamente su relación con el cerebro que los piensa? (Juan Emar, 1935).

AGRADECIMIENTOS

Quisiera comenzar dando las gracias a todos aquellos que me han acompañado en el largo camino de mis estudios de doctorado, cuyo resultado final se encuentra vertido en las páginas que siguen.

En primer lugar, a mi directora de tesis, la profesora Eva Valcárcel, que desde mis estudios de licenciatura me ha dado la oportunidad de trabajar a su lado. Gracias por haberme dado a conocer a un autor tan apasionante como Juan Emar, gracias por tu apoyo constante y tu confianza en mí a lo largo de todos estos años.

Quisiera agradecer al Departamento de Letras y, en general, al personal de la Facultad de Filología de la Universidade da Coruña por hacer de la facultad una segunda casa para mí. Especialmente, me gustaría agradecer al personal de la biblioteca y de la UADI por su ayuda y amabilidad en gestiones, trámites y consultas durante mi etapa en el doctorado. También quiero destacar el trabajo del Servicio de préstamo interbibliotecario de la Universidade da Coruña, al que reconozco que he exigido mucho en estos años.

Merecen mi más sincero agradecimiento mis profesores tutores durante mis estancias de investigación: en primer lugar, el profesor de la Universidad de Chile Cristián Montes, quien hizo de mi estancia en Chile una experiencia enriquecedora y única; y, en segundo lugar, la profesora Marina Bianchi, de la Università degli Studi di Bergamo, a la que agradezco sus consejos, sus orientaciones y su apoyo desde entonces y hasta ahora. También quisiera agradecer al profesor Patricio Lizama, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, al director de la Fundación Juan Emar, Pablo Brodsky, y a los trabajadores del Archivo del escritor de la Biblioteca Nacional de Chile.

El desarrollo de mi tesis doctoral le debe mucho a mis compañeros del Seminario Galego de Estudos Hispanoamericanos (SEGAHI): Andrés, Ángeles, Joaquín y Raquel, así como a los demás doctorandos y compañeros de café. En especial, a Luis Puente-Castelo, a quien agradezco el haber compartido charlas, risas, quejas y consejos en las “catacumbas” de la facultad.

También me gustaría dar las gracias a mi familia, en especial a mis padres y a mi hermana, por su cariño y confianza constantes, por haber respetado y apoyado siempre mis decisiones y haber compartido conmigo mis alegrías y decepciones en este largo proceso. Mención aparte merecen mis amigos, esa otra familia, con la que he compartido mis frustraciones, alegrías e inquietudes. Marta, Ledi y Noemí, gracias por estar siempre conmigo. Gracias a quienes comenzamos siendo compañeros y hemos terminado siendo grandes amigos, en especial, a Diego y a Cris. Gracias a mi profesor y amigo Rafael Alonso, que me descubrió la literatura hispanoamericana a los quince años y ya no quise marcharme nunca de ella. A todos ellos, gracias por aguantar estoicamente mis monólogos sobre Juan Emar y sobre tantos otros temas.

Y, por último, quiero agradecer este trabajo a Lucas, mi amor, mi compañero y mi amigo. Gracias por tu cariño, tu paciencia y tu apoyo incondicionales.

RESUMEN

La producción literaria del prosista chileno Juan Emar (1893-1964) constituye un ejercicio de vanguardia pleno, en el que se conjugan la búsqueda constante de respuestas sobre el funcionamiento del universo, la existencia y la identidad propia con el empleo de técnicas innovadoras y una concepción de la creación que desborda cualquier norma y limitación. El objetivo de este estudio consiste en revelar la producción de Emar como una manifestación de prosa de vanguardia original, a través del análisis profundo y exhaustivo de su obra, tomando como fuente principal sus cuadernos de juventud, sus obras publicadas en los años 30 y, por último, su obra magna *Umbral*. Apoyaremos el estudio con la producción crítica sobre Juan Emar y con determinadas teorías narratológicas y filosóficas contemporáneas que permiten revelar la obra del autor como una manifestación artística propia de la modernidad, en la que destacan la coherencia de su proyecto artístico-vital, concebido desde la adolescencia, y la constancia a la hora de desarrollarlo hasta el momento de su fallecimiento. Así, la obra de Juan Emar se conforma como una arquitectura, compuesta por todos sus escritos, que funciona como refugio de su autor y sustituto de la vida.

RESUMO

A produción literaria do prosista chileno Juan Emar (1893-1964) constitúe un exercicio de vangarda pleno, no que se conxugan a busca constante de respostas sobre o funcionamento do universo, a existencia e a identidade propia co emprego de técnicas innovadoras e unha concepción da creación que desborda calquera norma e limitación. O obxectivo deste estudo consiste en revelar a produción de Emar como unha manifestación de prosa de vangarda orixinal, polo medio dunha análise profunda e exhaustiva da súa obra, tomando como fonte principal os seus cadernos de mocidade, as súas obras publicadas nos anos 30 e, por último, a súa obra magna *Umbral*. Fundamentaremos o estudo coa produción crítica sobre Juan Emar e con determinadas teorías narratolóxicas e filosóficas contemporáneas que permiten desvelar a obra do autor como unha manifestación artística propia da modernidade, na que destacan a coherencia do seu proxecto artístico-vital, concibido desde a adolescencia, e a constancia ao desenvolvemento até o momento do seu falecemento. Deste xeito, a obra de Juan Emar confórmase como una arquitectura, composta por todos os seus escritos, que funciona como refuxio do seu autor e substituto da vida.

ABSTRACT

Chilean prose writer Juan Emar's (1893-1964) literary production represents a full avant-garde exercise, in which the constant looking for answers about the operation of the universe, existence and self-identity combines with the use of innovative techniques and an understanding of creation which goes beyond any rule or constraint. The aim of this study is to reveal Emar's production as a reflection of original avant-garde prose by means of a complete and exhaustive analysis of his works, using his youth diaries, his writings published during the 1930s, and his magna opera *Umbral* as the main sources. This analysis will be helped by exhaustively reviewing the critical studies about Juan Emar as well as by making reference to some contemporary narratological and philosophical theories, which show the author's work as an artistic manifestation characteristic of modernity, in which the coherence of his vital-artistic project (conceived from his adolescence) and his constancy in developing it until his death stand out. Thus, Juan Emar's work reveals itself as an architecture made out of all his writings, functioning as Emar's refuge and life-substitute.

ÍNDICE

NOTA PREVIA.....	21
INTRODUCCIÓN.....	27
a. Objetivos y metodología	28
b. Justificación del corpus y estructura del estudio.....	31
1. JUAN EMAR: LA OBRA Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA.....	39
1.1. La obra de Juan Emar.....	40
1.1.1. Obras literarias.....	40
1.1.2. Reediciones.....	42
1.1.3. Artículos.....	45
1.1.4. Textos personales	47
1.1.5. Obra plástica.....	51
1.1.6. Traducciones	54
1.1.7. Antologías y textos en antologías	54
1.2. La crítica académica sobre Juan Emar	56
1.2.1. Estudios monográficos y globales	58
1.2.2. Estudios sobre el contexto y la recepción de la obra	64
1.2.3. Estudios sobre las cuestiones técnicas, estructurales y constructivas en la escritura emariana.....	76
1.2.4. Estudios sobre la teoría ontológica y epistemológica de Juan Emar	85
1.2.5. Estudios sobre la biografía del autor.....	90

1.2.6. Estudios sobre la dimensión espacial y el concepto de viaje en las obras emarianas	98
1.2.7. Estudios sobre las fuentes ocultistas y esotéricas de la obra de Juan Emar ..	100
1.2.8. Estudios sobre la visión emariana de la mujer y de la sexualidad	102
1.2.9. Estudios comparatistas.....	105
2. LOS CUADERNOS DE JUVENTUD (1905-1917)	111
2.1. “Cuaderno escolar y otros” (1905-1909)	115
2.2. “Mi estadía en Lausanne” (1910).....	119
2.3. “Torcuato y otros” (1911).....	122
2.4. “Diario de 1912 y otros” (1912-1917)	134
2.5. “Viaje a Europa” (1912).....	142
2.6. “MV y otros” (1912-1914)	145
2.7. “Diario de 1913 y 1914” (1913-1914)	168
2.8. “Continuaciones” (1914).....	175
2.9. “Diario de 1915 y 1916” (1915-1916)	186
2.10. “Reflexiones 5” (1915-1916)	191
2.11. “Reflexiones 6” (1916).....	196
2.12. “Reflexiones 7” (1916-1917).....	200
2.13. Recapitulación.....	204
3. LAS OBRAS PUBLICADAS EN LOS AÑOS 30.....	213
3.1. <i>Ayer</i> (1935)	218
3.2. <i>Miltún 1934</i> (1935)	226
3.3. <i>Un año</i> (1935).....	240
3.4. <i>Diez</i> (1937)	253
3.4.1. “Cuatro animales”: “El pájaro verde”, “Maldito gato”, “El perro amaestrado” y “El unicornio”	256
3.4.2. “Tres mujeres”: “Papusa”, “Chuchezuma” y “Pibesa”.....	268
3.4.3. “Dos sitios”: “El hotel Mac Quice” y “El fundo ‘La Cantera’”	276

3.4.4. “Un vicio”: “El vicio del alcohol”	281
4. LA PROPUESTA ESTÉTICA DE JUAN EMAR.....	287
4.1. Las transgresiones narrativas.....	288
4.2. El tiempo: duración y memoria.....	308
4.3. Análisis de datos: los textos insertados en <i>Umbral</i>	325
4.4. El proceso constructivo de la escritura emariana	353
5. CONCLUSIONES.....	375
6. BIBLIOGRAFÍA	393
APÉNDICE I. CRONOLOGÍA DE LA VIDA DE JUAN EMAR.....	429
APÉNDICE II. GLOSARIO DE ARTISTAS MENCIONADOS	447

NOTA PREVIA

Antes de comenzar el estudio, explicamos algunas elecciones técnicas y terminológicas que pueden facilitar la lectura y comprensión al lector:

En primer lugar, en cuanto al uso de la lengua española, hemos seguido como regla general las normas sugeridas por la Real Academia Española a través de su *Diccionario de la lengua española* -23.^a edición de 2014-, el *Diccionario panhispánico de dudas* (2005), la *Nueva gramática de la lengua española* (2009) y la *Ortografía de la lengua española* (2010). No obstante, hemos introducido algunos términos no recogidos en los diccionarios académicos debido a su condición de tecnicismos del campo de la filosofía o la narratología. Es el caso de *rizoma*, concepto filosófico propuesto por Deleuze y Guattari (1972, 1980), que la RAE solo contempla en su acepción botánica y que empleamos a lo largo del trabajo. De ahí, el uso también del adjetivo derivado *rizomático*. Otros ejemplos son los sustantivos -y sus derivados- *autodiégesis*, *paratexto* o *metaficción*, así como sus derivados; todos ellos tomados de la teoría de la literatura. Por otra parte, algunos términos son traducciones de términos propios de la narratología y la semiótica de tradición francesa, que manejamos en este estudio, tales como el adjetivo *autorial* o los sustantivos *autoficción*, *intertextualidad*, *transtextualidad*, *metatextualidad*, *paratextualidad*, *hipertextualidad*, *architextualidad* y sus derivados.

Asimismo, se ha procedido a la utilización de adjetivos procedentes de nombres propios, como son los apellidos de algunos autores o los títulos de algunas obras. Ejemplos de ello son *emariano* para referirse a Juan Emar y a su obra, así como *huidobriano* para referirse a todo lo relacionado con el escritor Vicente Huidobro o *bergsoniano* sobre el filósofo Henri Bergon. Destacamos también el empleo de *umbraliano*, con el que nos referimos a la obra magna de Juan Emar *Umbral*.

En cuanto a las citas a otros autores, hemos respetado siempre la fuente citada y se ha optado por indicar entre corchetes la información añadida por nosotros: el uso de negrita, el desarrollo de abreviaturas, la aclaración de referentes en el caso de pronombres u otros

deícticos, etc. No obstante, si algún término o información del texto merece una explicación más amplia hemos hecho empleo de la nota al pie. Por otra parte, en los casos en que las citas contienen alguna falta de ortografía o anomalía lingüística hemos añadido el adverbio latino *sic* entre corchetes después de esta para indicar que es así como aparece en la fuente citada.

Reservamos la negrita para enfatizar partes del texto dentro de las citas, mientras que la cursiva la empleamos para marcar términos especiales, neologismos, latinismos o extranjerismos distintos a los ya mencionados. También empleamos la cursiva en los usos metalingüísticos de una palabra, sobre todo en los casos en los que explicamos su significado.

En cuanto al uso de las comillas, usamos las dobles en las citas breves -tres líneas o menos-. En los casos en que dentro de una cita enmarcada en comillas dobles haya un término entrecomillado, optamos para ese por el uso de las comillas simples. También empleamos las comillas simples para enmarcar los significados de palabras, salvo que citemos de alguna fuente bibliográfica, caso en el que, por el hecho de ser una cita, irá entre comillas dobles. Las citas de una extensión mayor -más de tres líneas- las colocamos en un párrafo aparte, con un tamaño tipográfico menor y sangrías especiales a la izquierda y a la derecha. Por otra parte, cuando en una cita omitimos alguna parte, tal omisión se marca con tres puntos entre corchetes.

La referencia bibliográfica abreviada que se incluye al final de las citas se compondrá del apellido del autor, el año del trabajo y la página de donde procede la cita, salvo que alguno de estos datos ya se haya anticipado. En el caso de los trabajos en versión digital se procede de la misma manera, aunque no se incluye el número de página. No obstante, para las citas a los textos de Juan Emar, dado que son muy numerosas y son muchos los textos citados, se ha preferido indicar el título de la obra -abreviado, en los casos de obras de títulos extensos-, seguido del número de la página. En el caso de que dos o más citas provengan de la misma fuente se incluye la referencia en la primera y en las siguientes se sustituye por la forma latina *ibidem* o *ibidem* seguido de la página, solo en el caso de que la cita provenga de la misma obra, pero no de la misma página.

Las referencias bibliográficas completas se incluyen en la “Bibliografía” que se presenta al final del trabajo. Estas incluyen la información pertinente en cada caso: nombre completo del autor; editor, traductor, ilustrador, coordinador de la edición; año de publicación de la obra manejada; título completo; volumen en casos de obras compuestas de varios; nombre de la revista; número y/o volumen de la revista; ciudad de publicación y

editorial en el caso de libros; páginas, etc. Toda la información de las referencias se escribe en tipografía redonda a excepción de los apellidos de los autores, que se resaltan en versalita y los títulos de libros y otras publicaciones en volumen exento, que van en cursiva, tal y como recomienda la Real Academia Española. El resto de publicaciones –artículos, capítulos, apartados...; en suma, partes de obras mayores– las escribimos no solo en redonda sino entre comillas dobles, siguiendo las normas de la Real Academia Española. Las referencias se ordenan en apartados de acuerdo al tipo de publicación y, dentro de cada uno, por orden alfabético teniendo en cuenta el apellido del autor. En los casos en que haya varios trabajos de un mismo autor, estos se ordenan por orden cronológico ascendente. Si hay más de un trabajo de un autor en un mismo año, prevalecerá el orden alfabético y se añadirá en la referencia, tras el año, una letra –comenzando por la *a* hasta la *z*– para que en las referencias abreviadas que siguen a las citas se pueda identificar el trabajo.

En ocasiones incluimos algunos símbolos no lingüísticos en las citas con los que representamos símbolos creados por el autor y que incluye en sus manuscritos. Dado que el procesador de texto utilizado carece de dichos símbolos se han buscado aquellos más similares para representarlos. De todas formas, informamos en nota al pie de cada caso. También usamos repetidas veces el símbolo ~ para indicar que un personaje y una persona real son equivalentes, por ejemplo en casos como este: Juan Emar (~ Onofre Borneo).

Algunas abreviaturas que empleamos a lo largo del trabajo son las siguientes: *p.* o *pp.* (‘página’ o ‘páginas’, respectivamente), *cit. en* (‘citado en’), *ed(s).* (‘editor’), *trad(s).* (‘traductor’), *coord(s).* (‘coordinador’), *il(s).* (ilustrador), *pr(s).* (prologuista), *dir(s).* (director) o *intr.* (‘introducción’).

Por último, aprovechamos estas consideraciones iniciales para establecer el significado de algunos términos que empleamos con asiduidad a lo largo del trabajo y cuya interpretación podría dar lugar a confusión:

En primer lugar, debemos establecer el significado de *texto*. Partiendo de la acepción genérica de “enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos”¹, con este término nos referiremos sobre todo a los ejercicios individuales del autor que, precisamente por no estar muchos de ellos publicados, preferimos nombrarlos con este término –o el de *escrito*–, en lugar del de *obra* o *libro*. No obstante, en ocasiones marcamos el término en cursiva a lo largo del trabajo. En estos casos no nos referimos a una manifestación concreta del autor, es decir, una que se pueda consultar, estampada en un

¹ “texto”. *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=ZhUj9UQ> (29/01/2018)].

soporte, sino a la producción completa de Juan Emar. El porqué de esta decisión tiene que ver con la hipótesis sobre la que se sustenta fundamentalmente este trabajo, que resumimos en el capítulo introductorio y desarrollamos a lo largo del estudio. Sintetizadamente, anticipamos que consideramos toda la producción escritural del autor un único *texto*, en un sentido permanentemente abierto, pero también como obra sucesivamente cerrada en expansión constante, y entendido como idea capital y a la vez virtual, que se materializa en diferentes ejercicios –los escritos concretos del autor–. Para esta concepción del término, partimos de la idea de *texto* de Barthes (1971) y en concreto del principio según el cual el texto no es computable –como sí lo es la *obra*– y mientras que la obra se ve, “el Texto se demuestra, habla según ciertas reglas (o contra ciertas reglas). [...] *El texto no se experimenta sino en un trabajo, una producción*. De ello se sigue que el Texto no pueda detenerse; su movimiento constitutivo es la *travesía* (puede especialmente atravesar la obra, varias obras)” (1973: 5-6).

Con el término *diégesis* nos referimos a lo que “En la narratología contemporánea, G. Genette considera [...] como el contenido narrativo constituido por los acontecimientos: en ese sentido *diégesis* sería sinónimo de *historia*, término utilizado por T. Todorov” (Estébanez Calderón, 2008: 290). Si bien es cierto que la prosa de vanguardia, en general, carece de o cuenta con una mínima historia, esto es, contenido narrativo, siempre hay –aunque sea mínimo– contenido en el texto, aunque en muchas ocasiones tenga carácter metanarrativo. En una visión más amplia del término, en estos casos también hablaremos *diégesis* y distinguiremos niveles *diegéticos*, *intradiegéticos* y *extradieгéticos*.

En cuanto al término *trama* o *intriga*, entendemos por ello el relato de los acontecimientos de una historia –o *diégesis*– en la forma en que el narrador los presenta al hipotético lector o lector virtual. En la trama, pues, importa la disposición que de los hechos realiza el narrador que no tiene que coincidir con la cronología de los sucesos de la historia.

Por otra parte, en cuanto a los géneros literarios, en algunas ocasiones empleamos los términos *novela* y *cuento* –y *relato*, como sinónimo de *cuento*–. Ambos, entendidos de forma tradicional son relatos en prosa, de ficción, diferenciados fundamentalmente por el tamaño, si bien hay otros rasgos que los distinguen. Comparten, en general, la presencia de unos personajes que protagonizan los hechos narrados, hechos que se localizan normalmente en un tiempo y un espacio y entre los que rige la ley de causa y efecto. Esta es la definición más básica y tradicional de los dos subgéneros principales dentro de la narrativa, sin embargo, buena parte de las obras catalogadas como novelas o cuentos no encajan en esta definición –sobre todo desde la aparición de la novela moderna–. Entre

esos casos se encuentra lo que se ha llamado *prosa de vanguardia*, obras en prosa con una serie de características que no permiten su denominación como novelas o cuentos porque no cumplen esos requisitos básicos². Sin embargo, es habitual que se empleen estos términos para referirse a las obras en prosa de los escritores afines a la vanguardia, quienes en muchos casos buscan precisamente parodiar el propio género narrativo. Dado que nuestra tesis no es un estudio sobre la vigencia de los géneros literarios en el periodo de las vanguardias, y por cuestiones de legibilidad y agilidad del discurso, hemos decidido emplear el término *novela* para referirnos a los textos *Amor*, *Ayer*, *Miltún 1934* y *Un año. Cuento*, por otra parte, lo emplearemos exclusivamente para referirnos a los relatos que componen *Diez*.

Por último, en ocasiones calificamos la escritura de Juan Emar como *orgánica*. Con este adjetivo queremos recoger dos significados del término –con matices que explicaremos en el estudio–, por un lado, “que está con disposición o aptitud para vivir”³ y, por otro, “que tiene armonía y consonancia”⁴. Puede parecer extraño que apliquemos el vocablo en su primera acepción a la producción del autor, pero, tal y como trataremos, concebimos la obra de Juan Emar como un ente vivo, en constante expansión y regido por sus propias leyes, que son las que impone la creación artística.

² Al comienzo del capítulo 4 enunciamos los rasgos fundamentales de la prosa de vanguardia.

³ “orgánico”. *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=ZhUj9UQ> (30/01/2018)].

⁴ *Ibidem*.

INTRODUCCIÓN

A modo de cuestión preliminar, cabe preguntarse por qué un escritor como Juan Emar (1893-1964), verdadero agente cultural en los años veinte e integrante de los grupos de vanguardia tanto en Santiago de Chile como en París, es a día de hoy un escritor escasamente conocido por el público, considerado un escritor marginal aun cuando es uno de los principales exponentes de la prosa de vanguardia en Chile. Por otra parte, la imagen que se ha ofrecido del autor ha sido la de un escritor de personalidad extraña, huraño e introvertido, con una producción escasa que destaca por su originalidad tanto a nivel técnico como por las sorprendentes anécdotas que recoge. Este retrato, sin embargo, necesita ser revisado y reformulado más de medio siglo después de su muerte.

Una de las causas de este desconocimiento se encuentra efectivamente en su producción literaria, reducida a tres novelas -*Ayer*, *Miltín 1934* y *Un año*- y a un volumen de cuentos -*Diez*- publicados en 1935 y 1937, respectivamente. En definitiva, cuatro obras de poca extensión que salieron a la luz en un intervalo de dos años. A partir de 1937, y según la crítica, Juan Emar abandona la esfera pública, se aleja de sus círculos de confianza y se entrega a la creación solitaria y metódica de *Umbral*, proyecto de obra total, refugio escritural de su autor, compuesto por más de cinco mil páginas manuscritas, que iniciará hacia 1940 y terminará con el fallecimiento de Emar en 1964. *Umbral* no existió como obra propiamente hasta 1996, cuando la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y el Centro de Investigaciones Diego Barros Arana lo sacaron a la luz en una edición de cinco tomos, respetando las divisiones establecidas por el autor en el tapuscrito original. Si bien es cierto que ya en 1977, el editor argentino Carlos Lohé había ideado el proyecto de revelar la monumental obra, proyecto del que solo llegó a publicar el primer tomo. Dicho esto, y a pesar de que *Umbral* es totalmente accesible tanto en formato físico como digital -el portal “Memoria chilena” permite descargarlo gratuitamente-, dada su extensión y su particular configuración técnica, estructural y temática, ha sido desatendido absolutamente por el público y, en cuanto a la crítica, exceptuando algunos casos que

hemos tratado, no ha habido una verdadera profundización en la obra. Por otra parte, antes de 1935 no se conoce -o conocía- ningún texto del autor, a excepción de sus artículos de arte para el periódico *La Nación*, propiedad de su padre, el abogado y político Eliodoro Yáñez. En definitiva, a día de hoy, Emar sigue siendo un escritor raro, autor de cuatro extravagantes libros y de una obra gigante que, más que un texto real, se ha convertido en una leyenda u objeto mítico que pocos se han atrevido a penetrar.

Otra de las razones por las que Juan Emar ha permanecido excluido del sistema literario puede encontrarse en el permanente enfrentamiento del autor con la crítica oficial y la academia. Así, en la década de los años veinte, cuando actuaba como verdadero agente cultural en el campo artístico chileno, se dedicó a enjuiciar a los círculos académicos de la época, a la crítica oficial y, en general, a todo el arte que no fuera más allá de la representación; lo que él mismo califica con el adjetivo *bluff*. En contra, encumbró y difundió el arte de vanguardia que estaba surgiendo en Europa, apoyó a los artistas chilenos que apostaban por la fundación de un arte nuevo y propuso en las páginas de *La Nación* una teoría artística en consonancia con las ideas estéticas modernas del siglo XX. Las críticas directas, su condición de escritor y no de pintor y la extravagancia de sus textos, que no concordaban con las estéticas de la época -realismo, criollismo y costumbrismo-, provocaron el silencio absoluto de la crítica hacia los textos de Emar, que pasaron desapercibidos, sin generar opiniones ni positivas ni negativas, prácticamente.

Dicho esto, exponemos a continuación cuáles han sido los objetivos que hemos perseguido con esta investigación y la metodología que hemos aplicado para llevarlos a cabo. Por otra parte, exponemos una justificación de la elección del corpus de trabajo, así como la estructura que presenta nuestro estudio.

a. Objetivos y metodología

El objetivo principal de este trabajo fue siempre revelar la producción emariana como una manifestación de la modernidad estética e ideológica y, por extensión, reivindicar a su autor como un artista de vanguardia, plenamente conocedor de las estéticas nuevas que se estaban manifestando en Europa percibidas e integradas por un individuo procedente de una periferia geográfica -Chile-. Según nuestra hipótesis, su obra pretende recoger y revelar la vida misma, la existencia, con el objetivo de concentrar en la obra literaria la complejidad del mundo, objetivo afín al fenómeno de la vanguardia. La obra, pues, se configura como un pequeño universo y su creador, en consecuencia, como un pequeño Dios, siguiendo la terminología creacionista. No obstante, cada autor posee una

manera distinta de percibir, comprender e interpretar el mundo, de ahí, que nuestra tesis quiera superar la calificación de Emar como autor vanguardista, para desentrañar la ideología y la estética propias y realmente insólitas de su propuesta, mediante el estudio, el desmontaje y la interpretación de sus textos.

Por otra parte, con nuestro trabajo buscamos engrosar el conjunto de trabajos críticos acerca de Juan Emar que, a día de hoy, sigue siendo reducido y muy poco conocido fuera del círculo de especialistas sobre su obra. Con ello, contribuiremos a la difusión del autor no solo de modo general, sino específicamente en España y, por extensión, en Europa, donde fuera de los trabajos del investigador Alejandro Canseco-Jerez, radicado en Francia, y algunas ediciones y traducciones, Emar es un autor prácticamente desconocido.

Cabe decir que al comienzo de esta investigación se produjo un importante hallazgo durante una estancia de investigación en Chile (2014) que, si bien no afectó a los objetivos originales del estudio que acabamos de enunciar, sí alteró el plan de trabajo y planteó unas nuevas hipótesis no contempladas con anterioridad que dotan de mayor valor a nuestro trabajo. Dicho hallazgo consistió en el descubrimiento de los cuadernos y papeles personales del autor ubicados en la Biblioteca Nacional de Chile y el fondo de la Fundación Juan Emar. Este material -643 documentos entre correspondencia, diarios, borradores, etc.- ha sido clave para el desarrollo de una tesis original, ya que este fondo ha permanecido prácticamente oculto y han sido muy pocos quienes le han dedicado alguna mención - Pablo Brodsky, David Wallace y Carlos Piña, fundamentalmente-. Sin embargo, en el desarrollo de la investigación hemos confirmado el valor de estos escritos y su capital importancia para con la obra ya conocida y estudiada del autor.

La incorporación al estudio de este material desconocido constituye una de las razones principales por las que nuestra tesis pretende presentar una perspectiva nueva en los estudios sobre Juan Emar. Por otra parte, aplicamos teorías y conceptos -teoría narratológica en torno a la *intertextualidad*, teoría del tiempo de Bergson, concepto de *rizoma*, etc.- que no han sido considerados en profundidad en los estudios sobre el autor. Buscamos, pues, que con este estudio se formule una tesis original, no contemplada ni trabajada en profundidad con anterioridad y que trate la obra de Juan Emar en conjunto, como un sistema textual que se va desarrollando a lo largo de los años y de las páginas.

Así, nuestra hipótesis de partida defiende que la obra de Juan Emar, pese a que se presenta en diferentes manifestaciones, constituye un único *texto* basado en un proyecto vital y creativo, que se gesta en la adolescencia del autor y se va revelando en diferentes creaciones. Todas ellas, sin embargo, se complementan, se reescriben, se mencionan...; en

consecuencia, la escritura emariana constituye un mapa escritural que busca contener la vida dentro de él y es en *Umbral* en donde Juan Emar mejor se acerca al cumplimiento de este utópico objetivo.

Para demostrar esta hipótesis y cumplir con los objetivos que hemos determinado seguiremos una metodología de tipo especulativo e inductivo: propuesta la hipótesis, se procede al análisis y la descomposición de los textos para, a partir de ahí, desarrollar una teoría de poética del autor. Partimos del análisis pormenorizado y exhaustivo de aspectos estructurales, formales y temáticos de la producción literaria de Emar, tomando como referencia y fuente primaria y fundamental los textos, tanto en su versión manuscrita o en la primera edición, dependiendo del caso, como en las ediciones más definitivas. El procedimiento consiste en hacer un desmontaje del texto que refleje el mecanismo en el que Emar basa sus obras: ruptura de las fórmulas tradicionales que sustentaban hasta entonces las manifestaciones artísticas, tanto a nivel temático como a nivel estructural y, por supuesto, lingüístico, con la finalidad de recoger un complejo sistema de pensamiento estético-filosófico y ofrecer una propuesta vital alternativa que tiene como centro la creación artística.

Específicamente, a la hora de analizar los cuadernos de juventud del autor se ha partido de un análisis de corte descriptivo de su formato, estructura, contenido, etc. para, a partir de ahí, analizar sus aspectos más característicos y extraer conclusiones al respecto que, dado que se trata de un material no estudiado previamente, estas resultan completamente novedosas. Por otra parte, la metodología aplicada en el estudio de las obras de los años 30 ha prescindido prácticamente del carácter descriptivo para centrarse en el análisis de aquellos elementos fundamentalmente narratológicos que hemos considerado claves en la estética emariana: narrador, tiempo y transgresiones de la diégesis. Por último, al ocuparnos de *Umbral* y para presentar la propuesta estética del autor hemos recurrido fundamentalmente a las teorías narratológicas en torno a la *metalepsis* (Genette, 1972, 2004) y la *intertextualidad* (Kristeva, 1967, 1969), así como a teorías de corte filosófico como son la teoría del tiempo de Henri Bergson (1889, 1896) y la desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre el concepto de *rizoma* (1972, 1980).

Por último, cabe señalar que, por encima de todo, se ha tenido en cuenta la propia producción del autor. Con ello no nos referimos únicamente a la parte literaria de esta o, concretamente, a la producción pública del autor, sino también a la gran parte de manuscritos que descubrimos en nuestra estancia de investigación y que contienen, entre otros textos, reflexiones del propio autor sobre sus escritos y sobre su teoría creativa. Este

tipo de consideraciones resultan claves en muchos casos para analizar e interpretar los textos, en ocasiones, crípticos, con la presencia de numerosos símbolos, abreviaturas y referencias que, de no considerar toda esta producción, pasarían desapercibidas para el lector.

b. Justificación del corpus y estructura del estudio

Dado que la estancia en Chile implicó la incorporación y la consideración de una gran cantidad de material prácticamente nuevo, una vez leído y clasificado, creímos pertinente para delimitar un corpus de trabajo emplear la misma división tripartita que estableció el autor sobre su vida en el apartado 15 del “Primer pilar” de *Umbral*. Allí, Onofre Borneo (~Juan Emar) le explica a Guni Pirque -narrataria de la obra- que estableció la primera fase de su trayectoria vital entre su nacimiento -1893- y 1918:

El verdadero movimiento lo había ejecutado esa época. Ella era la que retrocedía respecto a mi detención. [...] Apliqué entonces una dimensión a la época que se iba. Me resultó con un comienzo confuso para ella pero en sí preciso -fuese cual fuese la capacidad de mi memoria- respecto a mi persona: mi nacimiento. Y se presentó un final claro para ella y para mí y para todos en ella: la Gran Guerra. Me dije, no sé bien por qué razón: “Un cometa es esa época..., un cometa que sabemos pero que ya no se ve” (*Umbral*, 73).

Tras establecer este primer período, surge a continuación la reflexión sobre el momento en que se encuentran el propio yo y Guni Pirque, perteneciente a la tercera y última etapa de su vida -1939-1964-:

Nuevamente y con más fuerzas me sentí en el hoy, respiré el hoy.

“Precisemos con dimensiones, precisemos ahora este hoy real, macizo, aquí presente con estos muros, este piso, este techo y yo palpándome, y ese perro que ladra fuera, que ladra ya, inequívocamente”.

Su final... ¡Imagínese! En todo porvenir, en cualquier tiempo y en cualquier espacio. Su comienzo... Esta guerra, 1939. Y ya que había pronunciado el nombre de una fecha, pronuncié espontáneamente la otra: 1918.

Entonces hice un gesto: de pie en medio de mi habitación, los codos junto a las caderas y los antebrazos abiertos en ángulo recto con éstas [sic] y ambos índices apuntando hacia la derecha y la izquierda. Dije:

“Del extremo de mi índice izquierdo para allá..., desde la Gran Guerra para el pasado; del extremo de mi índice derecho para allá..., desde el comienzo de la actual guerra para el futuro: son los dos momentos de vida” (*ibidem*).

Queda, entonces, un hueco temporal entre el fin de la primera etapa, 1918, y el comienzo de la última, 1939, lapso que coincide con su etapa más fructífera a nivel creativo –en esta época publica las “Notas de arte”, primero, y, después, las obras de 1935 y 1937, además de diarios, cartas y otros textos de carácter privado- y la más agitada tanto social como personalmente –estancias en París de varios años, viajes, dos matrimonios, cinco hijos, el fallecimiento de su padre, etc.-. Se trata de la etapa intermedia de la vida del autor, la más importante para él y a la que denomina “*El Misterioso Período 18-39*” (*ibidem*, 74). De hecho, aunque *Umbral* se escribe en el tercer periodo –tal y como confiesa el propio narrador, Onofre Borneo–, la diégesis transcurre durante dicho entreacto, de tal modo que esta franja temporal constituye el tiempo de la historia –al menos en los primeros volúmenes de la obra–. La caracterización que da Emar de este importante periodo es la que sigue:

Dos altos farellones, frente a frente, dejando entre ellos un precipicio sin fondo. Sobre las planicies que los coronaban, ¡vida! Sobre una, la que ya se fue, ésa [sic] que, para mí, se proyecta con el cuadro del patio indeciso; sobre la otra, la de hoy, en mí proyectada por estampidos lejanos y por estos muros, piso y techo. El precipicio... un descanso, un paréntesis, un entreacto; una inhalación reconcentrada entre dos soplos vitales; un momento extraño: un desprendimiento doloroso de un pasado en marcha, en fuga, sin posibilidad de retenerlo: un acercamiento de un porvenir que se precipita, que todos temen y que creen aplazar con bulla –me dije–, con mucha bulla y con lucubraciones sin fin.

Así quedaba yo, en ese precipicio.

En ese precipicio que un farellón abrió al final de mi adolescencia y otro cerró a mis 46 años de edad. [...]

Guni, a este período vamos a llamarlo El Misterioso Período 18-39. Creo que es uno absurdo como todos los entreactos. [...] Fue para mí esencialmente mi período. En él coloco a Lorenzo y a sus gentes y verá que circulan con absoluta perfección. Es, de estos tres momentos –antes, en y después del entreacto–, el que siento mejor. Es el “momento-patria” de los que me he atrevido a llamar nuestros hijos (*ibidem*).

Precisamente por ser el periodo destacado por el autor y, al contener la publicación de sus obras literarias, la crítica ha dedicado la mayor parte de la investigación a la producción de este periodo, hasta tal punto que toda la trayectoria del autor parece reducida a esas dos décadas. Sin embargo, fuera de esta etapa nos encontramos con *Umbral*, así como con todo el material que Emar decidió no publicar y que se compone de decenas de diarios de vida, cartas, textos literarios, textos filosóficos, borradores de sus creaciones, etc. En esta investigación hemos querido incorporar el material nuevo

descubierto, pero fue necesario realizar una selección dada la imposibilidad de abarcar todos los escritos.

Dadas las dimensiones del corpus textual de Juan Emar, decidimos escoger una muestra de textos de cada una de las tres etapas en que dividió su vida para que fuera posible apreciar la continuidad de su proyecto escritural y vital. Del primero, escogimos doce cuadernos del periodo de juventud, concretamente de los años 1905-1917. Diez de ellos integran el fondo de Juan Emar en la Biblioteca Nacional de Chile y son los únicos textos de juventud a los que hemos podido acceder en su versión manuscrita -dejando al margen la correspondencia del autor-. Al margen de este hecho, otra razón que motivó su elección fue la interrelación que existe entre todos ellos, hecho que nos ha permitido detectar faltas en el corpus -probablemente se hayan extraviado bien en vida de Emar, bien al manejar su legado-. Los otros dos cuadernos que hemos incluido en el corpus -“Mi estadía en Lausanne” y “Viaje a Europa”- son dos cuadernos actualmente inaccesibles; no obstante, gracias a alusiones del propio Emar y al trabajo de otros investigadores que sí pudieron consultarlos pudimos reconstruir buena parte su contenido y estructura. Cabe decir al respecto que a finales de 2017 la editorial chilena Alquimia Ediciones publicó el volumen *Diarios de viaje*, libro en el que se recogen ambos cuadernos, entre otros. Hemos tenido en cuenta este libro con el fin de mejorar los apartados dedicados a esos dos cuadernos, si bien el trabajo ya estaba realizado y, por tanto, hemos preferido no modificarlo sustancialmente. En cualquier caso, el contenido de los otros testimonios que recoge *Diarios de viaje* no altera ni el desarrollo de la investigación ni las conclusiones a las que hemos llegado. Por otra parte, han sido excluidas de este corpus las cartas, dado que su contenido no era relevante para contribuir a demostrar la hipótesis de este trabajo.

Del periodo conocido como “entreto” seleccionamos las obras conocidas de Emar, esto es, sus tres novelas de 1935 -*Ayer*, *Miltín 1934* y *Un año*- y su volumen de relatos de 1937, *Diez*. Las razones para escoger estos textos frente a otros del mismo periodo se encuentran en que, por un lado, son los únicos que el autor decidió publicar, lo que los coloca en una posición privilegiada frente a otros que fueron descartados por él; y, por otro, las cuatro obras de los años treinta presentan una calidad literaria y una originalidad que las convierten en obras excepcionales con respecto a la literatura de su época. Otros textos de este periodo son los artículos de arte y las obras *Cavilaciones*, *Amor*, y *Regreso*, publicadas recientemente. Estos escritos los emplearemos de manera secundaria para apoyar nuestros argumentos mediante las citas, los ejemplos y las analogías. Cabe decir que estas tres obras que acabamos de mencionar se publicaron cuando la

investigación ya estaba en pleno proceso y, por otra parte, Emar no las ideó para ser publicadas. Por otra parte, la edición que se ha publicado de estas obras tiene carácter divulgativo, sin aparato crítico ni referencias al estado de los manuscritos. En esta investigación hemos trabajado siempre que fuera posible con los manuscritos originales por la importancia de las anotaciones y marcas del autor sobre el texto principal. Solo en el caso de *Ayer*, *Miltín 1934*, *Un año* y *Diez* hemos trabajado con una edición –la edición crítica de 2011, dirigida por Alejandro Canseco-Jerez–, ya que los manuscritos de estos textos están desaparecidos y esta edición se basa en las edición prínceps de las obras, que contienen las valiosas anotaciones del autor. Toda esa información marginal, pero muy relevante, la recogen los editores de las obras en el aparato crítico. No ocurre así con *Cavilaciones*, *Amor* y *Regreso*, cuya edición no hace ninguna alusión a los manuscritos originales del autor. Estas razones, en consecuencia, han motivado la preferencia de estudiar más a fondo *Ayer*, *Miltín 1934*, *Un año* y *Diez*, como muestra principal de la escritura del periodo conocido como “entreacto”. Por otra parte, los diarios y la correspondencia de esta época –y la del tercer periodo– son interesantes desde un punto de vista biográfico, con la recopilación de actividades, sucesos y estados de ánimo del día a día, pero no como material que pueda contribuir al esclarecimiento de la propuesta estética del autor, como sí ocurría con los diarios de juventud del autor, objeto de estudio del primer periodo. Estos últimos integran un sistema textual complejo en que cada cuaderno tiene una finalidad concreta y, para leerlos, más que una lectura lineal es necesario optar por una lectura intermitente y, muchas veces, simultánea, hecho que les confiere un gran valor y que ha favorecido su inclusión en el corpus de estudio. Este fenómeno, sin embargo, no ocurre con los diarios de madurez y vejez.

Por último, del tercer y último periodo de la vida del escritor elegimos *Umbral* como objeto de estudio, descartando con ello los diarios y cartas de ese intervalo temporal por las razones que hemos comentado anteriormente. Cabe decir, no obstante, que no se trata de un estudio a fondo de los cinco volúmenes que componen la gran obra –propósito que merecería una investigación propia–, sino que, tomándola como referencia, aplicaremos sobre ella teorías y conceptos –los principales ya han sido mencionados al tratar la metodología–, que hemos creído adecuados para demostrar nuestra tesis y que nos permiten presentar una propuesta de estética del autor.

Dicho esto, el grueso de la investigación se ha articulado en cuatro capítulos que sintetizamos a continuación:

En el primero, presentamos un recorrido por la obra de Juan Emar y el estado crítico de la cuestión. En cuanto al primer punto, recogemos las publicaciones de sus obras con sus reediciones y traducciones, pero también otras difusiones de sus trabajos como puede ser su presencia en antologías o las publicaciones que han recogido parte de su obra plástica, entre otros. En cuanto al estado de la cuestión, hemos optado por recoger aquellos trabajos que han ensanchado la visión crítica sobre Juan Emar y, por tanto, hemos descartado trabajos de corte divulgativo, así como reseñas, noticias o reseñas sobre Juan Emar y su obra.

En el segundo capítulo de este estudio, nos centramos en los cuadernos de juventud de Juan Emar. Se trata del capítulo más extenso y exhaustivo debido a que el objeto de estudio es amplio –doce cuadernos– y cada ítem cuenta con una compleja estructura tanto interna como externa y en relación a los demás cuadernos. No obstante, hemos considerado fundamental tratar cada cuaderno con detalle ya que en ellos se advierte cómo Juan Emar, siendo todavía muy joven –los cuadernos los escribe entre los doce y los veinticuatro años–, ya comenzaba a esbozar su proyecto de gran obra, de un gran proyecto vital que aunase toda su escritura y contuviese, en la medida de lo posible, su existencia. Dicho esto, dedicamos un subapartado a cada uno de los ítems del corpus, del cual aportamos tanto su descripción física (soporte de la escritura, número de páginas, instrumento de escritura, etc.) como la información acerca de su contenido. No obstante, el foco de atención lo ponemos en la estructura de cada cuaderno –la organización interna del mismo– y su lugar y valor dentro del curioso sistema escritural que constituyen estos cuadernos. Por otra parte, se dedica un espacio en cada cuaderno a tratar su relación para con *Umbral*, sea mediante la cita directa, sea mediante la alusión.

El tercer capítulo está dedicado a las obras emblemáticas de Juan Emar: *Ayer*, *Miltín 1934*, *Un año* y *Diez*. En el caso de las tres primeras, todas han sido estudiadas individualmente desde tres enfoques principales: la voz enunciativa, las transgresiones de la diégesis y el funcionamiento del tiempo. Estos tres puntos de referencia son los empleados también en *Diez*, no obstante, no hemos tratado cada uno de los diez relatos que componen el volumen, sino que hemos seleccionado uno de cada sección del libro como paradigmático de ella: “Maldito gato” en el caso de “Cuatro animales”; “Chuchezuma” de “Tres mujeres”; “El Hotel Mac Quice” en “Dos sitios”; y “El vicio del alcohol” en “Un vicio”. Aparte del análisis realizado desde estas perspectivas hemos dedicado un espacio a resumir el contenido de cada texto, así como a tratar el proceso de

su escritura. Por otra parte, al igual que con los cuadernos de juventud, hemos tratado la presencia en *Umbral* de las tres obras y los diez cuentos.

Por último, en el cuarto capítulo de este trabajo exponemos la propuesta estética de Juan Emar, tomando como referencia *Umbral*. Nos parece lógico que los ejemplos sean traídos de esta obra ya que, siguiendo nuestra tesis, si *Umbral* es la versión más lograda de un proyecto que se va ensayando a lo largo de muchos años y de muchos textos, *Umbral* será el texto en que mejor se pueda percibir la estética del autor. Así pues, este capítulo es más teórico que los demás y el texto, en lugar de ser analizado en detalle, sirve de apoyo para ilustrar nuestra teoría mediante ejemplos. Hemos articulado la propuesta emariana de acuerdo a distintos temas o categorías que, a nuestro juicio, son los que convierten la escritura emariana en una manifestación insólita: En primer lugar, de acuerdo a las transgresiones de todas las categorías narrativas que se producen en los textos, tomando como referencia las teorías narratológicas de Gérard Genette, fundamentalmente. Otro asunto central de la propuesta es el uso que hace Emar de la coordenada temporal, muy en consonancia no solo con las ideas estéticas de su época sino también con la filosofía cercana en el tiempo al autor -nos referimos sobre todo a la de Henri Bergson-. A continuación, realizamos un estudio de datos en el que damos cuenta de la presencia de textos anteriores a *Umbral* en este con el fin de establecer unas conclusiones claras acerca de la cantidad de textos trasladados, qué textos son, qué estrategias emplea el autor para incrustarlos y quiénes son las nuevas voces enunciativas de dichos textos recontextualizados. Por último, dedicamos el apartado final del cuarto capítulo a reflexionar y proponer una teoría sobre la construcción de la escritura emariana, es decir, cómo se organiza, sobre qué se cimienta, qué estructura puede desentrañar, etc. Sobre este asunto resultarán claves los conceptos de *intertextualidad* (Kristeva, 1967, 1969) y *rizoma* (Deleuze y Guattari, 1972, 1980).

Una vez presentados los capítulos principales del estudio, cabe apuntar que a ellos siguen las conclusiones y una bibliografía que recoge todas las referencias citadas, así como una selección de la bibliografía consultada más relevante para conducir a nuestras hipótesis. Asimismo, incluimos dos apéndices al final del trabajo: en primer lugar, una cronología de vida del autor en que se pueden consultar año por año sus principales acontecimientos personales y literarios. Consideramos pertinente su inclusión debido a la relación intrínseca que se establece entre la vida y la obra del autor santiaguino, ambas determinadas en buena parte por sus viajes, sus estancias en el extranjero, sus relaciones sentimentales, etc. En segundo lugar, hemos incluido un glosario de artistas mencionados a lo largo del estudio

debido a la gran cantidad de referencias que aparecen tanto en los textos de Emar citados como en nuestro propio discurso. Pese a la obviedad de algunos ítems de este glosario, el criterio seguido ha sido el de la inclusión de todos los artistas aludidos. Asimismo, en los casos en que existe una relación con Juan Emar, sea personal, sea porque fue una lectura del autor -en el caso de los escritores-, se ha añadido la información pertinente.

1. JUAN EMAR: LA OBRA Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA

Más de medio siglo ha transcurrido desde el fallecimiento de Juan Emar (1964) y ochenta y tres años desde que en 1935 publicase sus tres novelas *Ayer*, *Miltún 1934* y *Un año*. No obstante, no ha sido hasta los últimos veinticinco años cuando comenzó el lentísimo proceso de recuperación de su obra. En los años treinta, tanto las obras ya mencionadas, como el libro de relatos *Diez* publicado dos años después (1937) no alcanzaron ninguna resonancia entre el público lector ni tampoco en los círculos académicos. Si en los años veinte, Emar había ayudado a la canonización del arte plástico de vanguardia en Chile⁵, gracias a sus artículos de arte y a la creación del Grupo Montparnasse⁶, él no obtuvo su canonización como vanguardista en el campo de las letras una década después. Una de las posibles causas podría encontrarse en su condición de escritor y no de pintor. El campo de la plástica se modernizó antes, integrando en unos años a los artistas vanguardistas que, en la época de los artículos de Emar, habían sido rechazados; sin embargo, en el terreno literario, el realismo-naturalismo, el costumbrismo y el criollismo dominaron como estéticas predominantes desde finales del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX prácticamente. Por otra parte, el rechazo a la escritura de Juan Emar puede deberse también a las duras críticas vertidas a través de sus artículos de arte en el

⁵ Véase Lizama, Patricio. (2009). “Emar y la vanguardia artística chilena en *La Nación* (1923-1927)”. En Patricio Lizama y María Inés Zaldívar, *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica* (327-355). Madrid: Iberoamericana Vervuert.

⁶ El Grupo Montparnasse fue un grupo de artistas plásticos chilenos relacionado con las vanguardias pictóricas, surgido en 1922 tras conocerse los miembros fundadores en París. Estos eran los pintores Luis Vargas Rosas, Henriette Petit y los hermanos Julio y Manuel Ortiz de Zárate, junto a Juan Emar que, aunque no era pintor, se posicionó como líder intelectual del grupo y difusor de este a través de sus artículos de arte en el periódico *La Nación*.

periódico propiedad de su padre⁷, *La Nación*⁸, a instituciones, academias y círculos de bellas artes⁹, que se volvieron contra él unos años después en forma de indiferencia total ante la publicación de sus obras, a las que prácticamente nadie dedicó una línea¹⁰. Desde entonces, la obra emariana ha experimentado un fluctuante proceso de recuperación con periodos de nula o escasa presencia hasta la relativa fase de canonización en que se encuentra en la actualidad. Para trazar el recorrido en el tiempo de la trayectoria de Juan Emar debemos atender a dos procesos: primero, el de la publicación, reedición y traducción de sus escritos; y, segundo, el de las aportaciones críticas que analizan, explican e interpretan todo el material emariano.

1.1. La obra de Juan Emar

1.1.1. Obras literarias

Juan Emar no publicó literatura hasta 1935, cuando ya era un hombre maduro que sobrepasaba los cuarenta años de edad. Antes de la publicación de sus novelas se había dado a conocer públicamente entre 1923 y 1927, años en los que, al principio, de forma

⁷ Eliodoro Yáñez (Santiago de Chile, 1860-1932) fue un destacado abogado y político liberal. Berchenko lo caracteriza como la materialización del “ideal de la meritocracia de principios de siglo en Chile” (2011d: 609). Hombre hecho a sí mismo, comenzó como abogado hasta integrarse al Partido Liberal y, a partir de ahí, desempeñó diferentes cargos políticos: diputado, senador, presidente del senado, ministro, etc. Además, fue fundador, propietario, director y periodista de los diarios *La Nación*, *Los Tiempos* y *El Correo de Valdivia*. La llegada de Carlos Ibáñez del Campo al poder implicó la pérdida de sus cargos políticos, la incautación del diario *La Nación* y el exilio de toda la familia a Francia. Para conocer más su figura véase Palma, Luis. (1961). *Eliodoro Yáñez Ponce de León. Jurisconsulto, Político, Periodista*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

⁸ *La Nación* fue un periódico diario chileno, de tirada nacional, fundado por el abogado, político liberal y padre de Juan Emar Eliodoro Yáñez. Su primer ejemplar salió al mercado el 14 de enero de 1917. El diario perteneció a Yáñez hasta julio de 1927 cuando le fue expropiado y la familia Yáñez se vio obligada al exilio, en el que permaneció hasta 1931. A su regreso a Chile, Yáñez intentó por todos los medios recuperar el diario, pero falleció en 1933 sin conseguirlo. Pese a estos problemas, *La Nación* no dejó de publicarse hasta 2010. El 16 de diciembre de 2010 salió al mercado el último número impreso del periódico que, desde entonces, se publica exclusivamente en formato digital.

⁹ Véase Emar, Juan. (Ed. Patricio Lizama). (2003). *Notas de arte (Jean Emar en La Nación: 1923-1927)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y RIL Editores.

¹⁰ En 1935 solo podemos destacar cinco breves publicaciones en periódicos y revistas: “El mundo de la excentricidad y de la sátira. La sátira *Miltún* 1934, por Juan Emar. Editorial Zig-Zag. Santiago” y “Dos libros de Juan Emar: *Un año* y *Ayer*”, ambas sin firma y publicadas en *Hoy* el 12 de julio y el 23 de agosto, respectivamente; “*Miltún*, por Juan Emar” y “Dos libros más de Juan Emar”, publicadas en *Las últimas noticias* (26 de junio y 28 de agosto, respectivamente) y escritas por el escritor Eduardo Barrios; y, por último, en *El Mercurio* del 1 de septiembre, “*Miltún*, antinovela y crítica social”, del escritor y compositor César Miró. Más tarde, el 15 de marzo de 1936, el escritor y pintor Luis Meléndez escribe en *El Diario Ilustrado* “Mundos individuales” y, el 4 de noviembre de 1937, de nuevo en *Hoy*, aparece un artículo sin firma, titulado “*Diez* por Juan Emar”. Sobre las apariciones de Emar en la prensa véase Canseco-Jerez, Alejandro. (1989b). “La recepción de la obra de Jean Emar a través de la crítica literaria periodística”. *Revista Chilena de Literatura*, (34), 129-147. Dicho esto, desde 1937 habrá que esperar hasta 1951, año en que se realiza una exposición de pinturas de Juan Emar en la Universidad de Chile, para que el autor vuelva a aparecer mencionado en los periódicos. Sobre esto véase Canseco-Jerez, Alejandro. (1989a). “La obra pictórica de Emar y la crítica”. En *Juan Emar. Estudio* (97-101). Santiago de Chile: Ediciones Documentas.

esporádica y, luego, regularmente publicó en el periódico *La Nación* artículos difundiendo el arte nuevo que estaba proliferando en Europa y criticando el hermetismo del campo cultural chileno del momento. Tras los artículos de arte, Emar sacó bajo el sello editorial Zig-Zag las novelas *Ayer*¹¹, *Miltín 1934* y *Un año* en 1935¹² y dos años después, en 1937, apareció la colección de cuentos *Diez*, publicada por Ediciones Ercilla. Con la aparición de *Diez* Juan Emar cerró su vida literaria pública: ya no presentó más libros, pese a que su actividad escritural alcanzó su nivel óptimo posteriormente. Así, desde 1940, año que él mismo estableció como inicio en su diario¹³, se dedicará incansablemente a la escritura de su gran obra, *Umbral*, finalizada con la muerte del autor en el folio 5318 en 1964. Más de veinte años dedicados a un trabajo que solo verá la luz de manera completa en 1996, publicado en cinco tomos por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y el Centro de Investigaciones Diego Barros Arana. Antes, en 1977, el editor argentino Carlos Lollé había publicado en Buenos Aires el primer volumen de la obra bajo el título *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal*, acompañado de un prólogo del escritor surrealista Braulio Arenas en el que realiza un entrañable retrato de Juan Emar y de su proyecto escritural desde la perspectiva de quien trató al huidizo creador, aportando anécdotas reales que dan corporeidad a la nebulosa que envuelve al autor y su obra. Finalmente, y aunque el proyecto inicial de Carlos Lollé era publicar *Umbral* completo, solo consiguió imprimir la primera parte de la monumental obra.

Por último, debemos señalar otro tipo de textos que Emar nunca publicó, pero sí constituyen textos literarios y han sido recuperados recientemente. Se trata de tres textos de los años veinte (*Cavilaciones, Amor y Regreso*), publicados en 2014 –los dos primeros– y en 2016 –en el caso de *Regreso*– por la editorial independiente La Pollera Ediciones en

¹¹ Para consultar las referencias completas de las obras del autor o de aquellas que contienen textos del autor remitimos a la bibliografía final de este estudio.

¹² Emar recoge en la misma entrada de diario la publicación de las tres obras: “Publicación de ‘Miltín 1934’, ‘Ayer’ y ‘Un año’” (“Diario 1934-1941”, 96). Parece, no obstante, que *Miltín 1934* fue la primera en salir al mercado. Así, lo afirma Alejandro Canseco-Jerez (1989b: 132) y parecen corroborarlo las reseñas publicadas con motivo de las publicaciones. Surgen primero dos sobre *Miltín 1934*: la anónima “El mundo de la excentricidad y de la sátira. La sátira *Miltín 1934*, por Juan Emar. Editorial Zig-Zag. Santiago” (12 de julio de 1935) y la de Eduardo Barrios “‘Miltín’, por Juan Emar” (26 de junio de 1935); y, más tarde, otras dos sobre las otras dos obras: la anónima “Dos libros de Juan Emar: Un año y Ayer” (23 de agosto de 1935) y la de Eduardo Barrios “Dos libros más de Juan Emar” (28 de agosto de 1935).

¹³ Hay menciones al término “Umbral” como título desde 1929 en sus diarios inéditos, si bien la entrada que recoge un comienzo claro de la monumental obra es la del 14 de septiembre de 1940, en la que se refiere explícitamente a su proyecto como una gran carta: “Empiezo ‘Umbral’ como carta única mía, carta a Pb”. (“Diario 1934-1941”, 6bis). “Pb” es la abreviatura para referirse a Pibesa, apelativo con el que Emar se refería a su esposa Gabriela Rivadeneira. No obstante, será el 23 de diciembre de 1940 cuando Emar cree a uno de los personajes capitales de su obra, Guni Pirque [“Nace Guni” (“Diario 1934-1941”, 25bis)], y el 2 de marzo de 1941 cuando esta se convierte en la narrataria definitiva del texto: “Empiezo a escribir ‘U’ para G1” (“Diario 1934-1941”, 32bis).

colaboración con Pablo Brodsky, director de la Fundación Juan Emar¹⁴. *Cavilaciones* es un texto ensayístico fundamentalmente cuya primera versión fue terminada el 30 de marzo de 1922. Posteriormente, en las primeras semanas de julio del mismo año, Emar reescribió su primera parte duplicando en tamaño la versión original del texto, texto que fue revisado finalmente a finales de la década de 1940. Como indica el título, esta obra son cavilaciones, reflexiones, dudas sobre diversos temas... Cabe destacar asimismo que *Cavilaciones* fue el objeto de investigación de David Wallace en 1993 en su tesis para optar al grado de licenciado en Humanidades.

Por su parte, *Amor* se aproxima más a la narrativa, pues se trata de una novelita acerca del amor y la creación artística. No obstante, las referencias biográficas son tantas y aporta datos tan importantes para entender la creación emariana precedente que casi parece un diario novelado a la manera de otros escritos de juventud. *Amor* fue escrito entre 1923 y 1925 y se conservó en un manuscrito viejo, no pensado para ser publicado. No obstante, sus diez primeras páginas están mecanografiadas y presentan un cambio trascendental –el cambio de nombre del protagonista–, lo que sugiere un proceso simultáneo de revisión y mecanografiado.

Por último, *Regreso* es una novelita de viajes encontrada entre los diarios de viaje de Juan Emar. Según sus editores, fue escrita en 1923 y en ella el protagonista, que también es quien narra y cuyo nombre desconocemos, acepta el reto de viajar a Alemania en tren desde París, donde vive. La novela trata el enfrentamiento del personaje con el nuevo contexto cultural y, en definitiva, el significado del viaje para el individuo moderno.

1.1.2. Reediciones

Los setenta destacaron, no solo por la publicación del “Primer pilar” de *Umbral*, como hemos mencionado, sino porque por primera vez se reeditó una de las obras emarianas: *Diez*, publicada en Santiago de Chile por la Editorial Universitaria en 1971, con un hermoso prólogo de Pablo Neruda, que sirvió de ajuste de cuentas con el injusto olvido al que se vio sometida la figura del autor. Esta edición fue reimpresa en 1977, 1996 y 1997. Más tarde, en 1985, la editorial Zig-Zag, en que había publicado Emar en los años treinta, reeditó *Ayer*.

¹⁴ Por otra parte, sabemos que actualmente la editorial La Pollera Ediciones está trabajando en la edición del texto “¡Oye!” (1935) para su próxima publicación, texto que ya ha habido editado David Wallace junto a otros tres textos breves –“Torcuato” (1911), “CAV. B. N.” (1917) y “Una carta” (1944)– en su tesis de magister “Proposiciones para la lectura de cuatro textos inéditos de Juan Emar” (1997).

A partir de 1990 la obra de Emar ganó progresivamente una mayor visibilidad – siempre desde la posición marginal que sigue ocupando aún hoy en día – hasta el año 2000 en adelante en que podríamos hablar de cierto cambio no solo en lo que concierne a las reediciones de las obras, sino también en cuanto a la crítica, de la que hablaremos más adelante. Sobre lo primero, es en Chile donde más se han reeditado los textos de Emar. Así, en 1996 se reeditó en dos ocasiones *Un año* por el sello Editorial Sudamericana. Esta edición contó con un prólogo del escritor y periodista Roberto Merino en el realiza una breve pero acertada introducción a Juan Emar y al libro editado en cuestión. Por otra parte, en 1997 la editorial Dolmen editó *Miltún 1934* y en 1998 *Ayer* fue editada por LOM Ediciones. Ya en los 2000, Tajamar Editores sacó al mercado *Diez* en 2006, 2008 y 2012, acompañado de un prólogo de Pablo Brodsky en el que propone una lectura del volumen desde la perspectiva de las ciencias esotéricas, enfoque que ha sido bastante usual en los últimos años entre algunos investigadores. La misma editorial publicó *Un año* en 2008 y 2010, esta vez prologado por Patricio Lizama. En dicho prólogo Lizama se ocupa de las preocupaciones que, desde muy temprano, inquietaron al autor santiaguino, acechado por un hastío integral y un intenso sentimiento de marginalidad, que desembocarán en la conversión de la creación artística en refugio del escritor. Es solo allí donde Emar podrá crear los mundos paralelos en los que explicar y aplicar su concepción holística del universo, concepción que se revela en el diario de la travesía de un alma que es *Un año*. Por su parte, Mago Editores imprimió en 2009 *Ayer*, en 2011 *Miltún 1934* y en 2013 *Diez*. Muy diferente es la edición de *Miltún 1934*, realizada por la editorial Pehuén, bajo el título *Miltún 1934 [fragmento]*, en la cual se presentó únicamente el fragmento de la obra dedicado a la historia del cacique Miltún, acompañado por las ilustraciones de Daniel Blanco.

Fuera de Chile, en Argentina, los textos de Emar han suscitado interés en los últimos años y, así, el sello Final Abierto lanzó en 2010 una edición de *Ayer* introducida por la investigadora Cecilia Rubio. Esta introducción constituye un completo estudio preliminar de la obra, dividido en cuatro puntos de reflexión: primero, quién fue Juan Emar, destacando hechos biográficos, su labor en los años veinte y su legado literario; segundo, en qué marco contextual se inscribió, cuestión que le sirve para tratar la vanguardia en Chile y cómo Emar se ajusta a las propuestas de la vanguardia histórica; tercero, cuál fue la recepción del autor y cómo ha llegado hasta hoy, abordando su discutible proceso de canonización o las traducciones y reediciones de sus obras; y cuarto, y por último, qué nos presenta su obra *Ayer*. Este apartado, probablemente el más valioso

del trabajo, presenta al protagonista de la obra como un sujeto vanguardista, esto es, un ser con actitud indagatoria, carácter antiheroico y, en suma, encarnación de la experiencia de la modernidad. Ello provoca que su itinerario por la ciudad sea, en realidad, un trayecto del deseo que se representa a través de diferentes medios: la mirada, la memoria, la comunicación y la narración y, por último, la mujer, el azar y el destino.

Por otra parte, la también editorial argentina Mansalva sacó al mercado *Diez*, prologado por César Aira en 2010. No podemos decir que el texto de Aira sea el mejor prólogo de una edición de Emar -incurre en algunos errores y en juicios con los que no concordamos¹⁵-, aunque sí hay que reconocerle el esfuerzo en trazar un perfil bastante redondo de la obra del autor y su trayectoria vital. En España, Emar se ha presentado con dos ediciones: la de *Un año* (2009), realizada por Ediciones Barataria y con un breve prólogo de Enrique Vila-Matas¹⁶, en el que el escritor conecta de una manera muy personal el ambiente aún posdictatorial del Chile actual con sus impresiones al descubrir la obra de Emar. La otra edición que mencionamos es la de *Diez. Cuatro animales. Tres mujeres. Dos sitios. Un vicio* (2014), edición que corre a cargo de los estudiantes del Máster de Edición de la Universidad Autónoma de Madrid y que se publicó en la editorial del propio máster, Libros de la Ballena, y la UAM. Acompaña al texto un prólogo firmado por el escritor y politólogo mexicano Emiliano Monge, en el que aporta unas claves de lectura basadas fundamentalmente en la tesis de que la obra constituye una especie de tratado de geometría, que no solo es sostén de los relatos, sino también tema y forma de los mismos¹⁷. Cierra la edición la investigadora Selenia Millares con un trabajo sobre Emar que sirve a

¹⁵ En primer lugar, Aira señala que Juan Emar vivió la mayor parte de su vida en Europa. Si bien es cierto que residió allí durante largos periodos (aproximadamente diecisiete años, si sumamos todas las estancias), fue en Chile donde transcurrió la mayor parte de su vida (treinta años, a los que hay que sumar ocho de retiro definitivo a partir de 1956 y dieciséis de infancia y adolescencia). Así, no fueron solo tres los periodos del autor en su país natal, sino que realizó unos muchos más viajes a Chile [véase la “Cronología” (apéndice D)]. Por otra parte, Aira se refiere a Alice de la Martinière, Pépêche, como la última pareja del autor, sin embargo, la relación con ella se inició ya en 1927 -en pleno matrimonio con Herminia Yáñez- y se mantuvo con altibajos hasta el fallecimiento del autor, intercalándose en medio de esta relación el matrimonio del escritor con Gabriela Rivadeneira.

Dejando de lado los apuntes biográficos, el prologuista afirma que en *Ayer* el personaje de Rudecindo Malleco está condenado por el asesinato de su esposa, Matilde Atacama. Siguiendo la trama, lo que ocurre no es eso, sino que Malleco es procesado por divulgar la revelación de que el placer sumo se logra gracias a la conexión total con otro cerebro, en su caso, el de su esposa.

¹⁶ Este texto ya había sido publicado anteriormente (marzo de 2001) por Vila-Matas en la revista *Letras libres*.

¹⁷ Pese a la calidad del prólogo de Monge, el autor comete un error al mencionar que Juan Emar finalizó su vida “eligiendo el camino que eligieran tantos otros incomprensidos: el suicidio” (Monge en Emar, 2014: X). Este dato, que también se incluye en la solapa de la edición -sin firma-, es erróneo, pues Juan Emar falleció debido a un cáncer de garganta en un sanatorio de la comuna santiaguina de Ñuñoa. En la misma solapa aparecen otras imprecisiones como que el autor se casó en tres ocasiones y que publicó cinco libros. En realidad, contrajo matrimonio únicamente con Herminia Yáñez y Gabriela Rivadeneira, y, en vida, solo publicó cuatro obras: *Ayer*, *Milán 1934* y *Un año* en 1935, y *Diez* en 1937.

modo de apéndice y que ya había sido publicado anteriormente en la revista *Anales de literatura chilena* (2009).

Mención aparte merece la edición de 2011 coordinada por Alejandro Canseco-Jerez y editada por el Centre de Recherches Latino-Américaines, vinculado a la Universidad de Poitiers, Archivos y Alción Editora, dentro de la colección Archivos. Esta constituye la edición definitiva de las cuatro obras publicadas en vida del autor: *Un año-Ayer-Milán 1934-Diez*. No solo lo es dado que se trata de la primera edición crítica completa del material emariano, sino también porque en ella participan los principales expertos en el autor y los apéndices que se incluyen (biografía, glosarios, etc.) proporcionan al lector y al estudioso unas claves de lectura fundamentales. Asimismo, la edición dentro de esta prestigiosa colección supone un punto y aparte en el proceso de canonización de Juan Emar¹⁸.

Podemos concluir, por tanto, que desde el cambio de milenio la obra literaria de Juan Emar ha reaparecido para el público a través de bastantes ediciones en diferentes países. Además, estas en general cuentan con un prólogo redactado en la mayoría de los casos por un autor o investigador de renombre, hecho que, si no canoniza directamente, al menos sí prestigia los textos de Juan Emar y supone un paso más en el proceso de recuperación del escritor. No obstante, como veremos a continuación, en los últimos años otros tipos de textos de Juan Emar han sido rescatados para dar a conocer las facetas menos conocidas del escritor.

1.1.3. Artículos

La faceta periodística fue la primera que Juan Emar cultivó de manera pública. Puede afirmarse, pues, que, antes que escritor, Emar fue un destacado agente cultural que trabajó por la difusión y la reivindicación de las nuevas corrientes artísticas europeas en su país natal. Esta labor encontró como medio de comunicación principal las páginas del diario *La Nación*, dirigido por su padre, Eliodoro Yáñez. Allí comenzó en 1923 a escribir artículos sueltos sobre arte¹⁹, a los que siguieron las críticas de arte a los miembros del Grupo Montparnasse²⁰ y, a finales de ese año -y hasta el verano de 1925-, la sección fija

¹⁸ Analizaremos los trabajos que incluye esta edición en el apartado correspondiente a la bibliografía crítica.

¹⁹ En total, de doce artículos datados entre el 15 de abril y el 3 de junio de 1923.

²⁰ Emar escribió seis críticas de arte: una general sobre la exposición del Grupo Montparnasse y cinco individuales sobre cada uno de sus miembros. Las fechas de estos textos abarcan del 22 al 27 de octubre de 1923.

“Notas de arte”²¹, página completa del diario de aparición intermitente con artículos de arte, textos literarios, ilustraciones, etc. de Juan Emar y sus colaboradores²². Posteriormente, Emar se trasladó a París (agosto de 1925) y, desde allí, continuó con su proyecto periodístico mediante, primero, las “Notas de París”²³ y, después, “*La Nación* en París”²⁴. La extensa labor que acabamos de describir afortunadamente no pasó desapercibida para los estudiosos de la obra del autor santiaguino. Así, en 1992 la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y el Centro de Investigaciones Diego Barros Arana publicaron *Jean Emar. Escritos de arte (1923-1925)*, edición dirigida por Patricio Lizama y en la que se dieron a conocer los artículos emarianos publicados en Santiago de Chile. Posteriormente, en 2003, los mismos editores junto al sello editorial RIL Editores y, de nuevo, bajo la supervisión de Patricio Lizama presentaron el volumen completo de los artículos periodísticos del autor con el título *Notas de arte (Jean Emar en La Nación: 1923-1927)*. En este caso, se trata de una edición de lujo en la que no solo aparecen transcritos y ordenados cronológicamente todos los artículos del autor acompañados de una ilustración, sino que, además, se recoge la página del periódico en edición facsímil. Esta edición supera a la anterior tanto en lo que se refiere al formato, como en el hecho de recoger tanto los artículos publicados en Santiago de Chile como los publicados posteriormente en París en la sede de *La Nación* allí. Asimismo, presenta al lector las páginas de las “Notas de arte” y “*La Nación* en París” en las que no había colaborado Emar, aunque solo en edición facsímil.

Pese a que la labor de Juan Emar desempeñada en *La Nación*, bien en su sede original, bien en la europea, ha sido en los últimos años muy difundida y aplaudida, hay que señalar que nuestro autor publicó también algunos artículos para otras publicaciones. Así, en mayo de 1924 Emar publicó dos textos sobre arte en la revista *Claridad*: “Artes decorativas. Los museos” y “Fondo y forma”. Más tarde, en 1935 escribió otros dos artículos para la publicación *Todo el mundo en síntesis*: “Fantasmas, Breton y Chirico”, el 13 de noviembre, y “Frente a los objetos. (Del libro ‘Miltín 1935’ por aparecer)”, el 18 de

²¹ La sección “Notas de arte” apareció en *La Nación* un total de cincuenta y siete veces, entre los días 4 de diciembre de 1923 y el 2 de agosto de 1925. Emar colaboró con sus artículos en cuarenta y siete de las ediciones. Su último artículo para las “Notas de arte” fue el del 11 de junio de 1925.

²² Entre los colaboradores más habituales de las “Notas de arte” podemos mencionar a Julio Ortiz de Zárate, León Werth, Vicente Huidobro, Camilo Mori, Laureano Guevara, Sara Malvar y Ángel Cruchaga Santa María.

²³ Las “Notas de París” se publicaron entre el 21 de enero y el 30 de junio de 1926. Pese a que el periodo abarca varios meses, la sección solo apareció en cuatro ocasiones.

²⁴ Frente a las “Notas de París”, “*La Nación* en París” sí tuvo un recorrido mucho más prolífico. La sección se publicó entre el 23 de noviembre de 1926 y el 5 de julio de 1927 y constó en total de veintiocho entregas en las que Emar solo colaboró en cuatro de ellas.

diciembre. Este último tiene capital importancia para comprender el pensamiento de Juan Emar, pues, en apenas un par de páginas el autor sintetiza toda su concepción ontológica y epistemológica, que encontrará su canal en la creación literaria. De ahí que este destacado texto fuera recuperado por Patricio Lizama en 1998 en un número monográfico sobre Juan Emar de la revista *Taller de letras*.

En conclusión, vemos que la faceta periodística de Juan Emar ha gozado de bastante atención por parte de los investigadores, no solo por la edición del trabajo emariano en *La Nación*, sobre todo, sino también porque estos textos periodísticos se han convertido con los años en cita recurrente en los trabajos de los especialistas e, incluso, en los textos más divulgativos sobre Juan Emar.

1.1.4. Textos personales

Dentro de lo que hemos denominado “Textos personales” debemos diferenciar dos grandes grupos: por un lado, la correspondencia y, por otro, los diarios. En relación al primer grupo, en los últimos años las cartas de Emar han gozado de una posición privilegiada dentro de las publicaciones sobre el autor, si bien todavía hay mucha correspondencia que no ha sido dada a conocer²⁵. En 1999, Pablo Bodsky sacó a la luz en la editorial chilena Cuarto Propio una selección editada de la correspondencia del autor a su hija Carmen Yáñez, bajo el título *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez (1957-1963)*. Esta correspondencia es muy valiosa por dos razones, fundamentalmente: primero, porque menciona las lecturas del autor en los últimos años de su vida y, segundo, porque aporta datos sobre las últimas etapas del proceso de elaboración de *Umbral*. Más tarde, en 2007, Alejandro Canseco-Jerez rescató la correspondencia que Emar había dirigido a la que fue su pareja más estable: Alice de la Martinière, a la que Emar llamaba con el apelativo cariñoso de Pèpèche. El libro se publicó en París con el título *Cartas a Pèpèche* y recoge las cartas de un extenso periodo (1947-1963) en las que Emar le refiere sus lecturas y los pasos que sigue en su actividad literaria. La información más original que contienen estas cartas es la referida a la actividad pictórica del autor por la que Pèpèche estaba sumamente interesada²⁶. Por último, en 2010, apareció

²⁵ La Fundación Juan Emar cuenta en su fondo bibliográfico con abundante correspondencia entre Emar y su padre, Eliodoro Yáñez, así como entre el autor y su hijo mayor, de mismo nombre que su abuelo. También conservan algunas cartas entre Emar y otros miembros de su familia (su madre, sus hermanas, otros de sus hijos, etc.) y muy pocas entre este y otros artistas (Vicente Huidobro, Luis Vargas Rosas, etc.).

²⁶ En la correspondencia que envía Emar se infiere que Pèpèche anima a menudo al autor para que continúe con su actividad plástica que, sin embargo, abandonará definitivamente en 1958, a pesar de que la pintura precedió a la escritura en su carrera artística. El interés de Pèpèche por la pintura es incuestionable, tal y

en Chile *Cartas a Guni Pirque*, recopiladas, organizadas y editadas por Pablo Brodsky, Patricio Lizama y Carlos Piña y publicadas por Ediciones Universidad Católica de Chile. La correspondencia de este volumen lo conforman cartas de Juan Emar dirigidas a su amiga Carmen Cuevas, a quien convertiría en personaje literario y narrataria de *Umbral* bajo el nombre de Guni Pirque.

De los tres epistolarios de que hemos hablado el más valioso, a nuestro juicio, es el tercero, tanto por el estudio preliminar que presentan Brodsky, Lizama y Piña, como por la propia correspondencia, ya que, aunque abarca un periodo bastante breve (1941-1946), este es primordial para entender el surgimiento de *Umbral*. Tanto del estudio como de las cartas extraemos que la monumental obra nació gracias a la relación amistosa, amorosa y literaria entre Juan Emar y Carmen Cuevas, iniciada en 1940. Emar, en Chile, alejado de París y de Pèpèche desde 1938 y atrapado en un matrimonio que le resultaba insoportable junto a Gabriela Rivadeneira, encontró en Carmen Cuevas a la compañera y el motivo para dar comienzo al proyecto²⁷. Las cartas recogidas en este volumen muestran al lector el proceso de creación y la progresiva ficcionalización a la que Emar se sometió a sí mismo y a Cuevas, convirtiéndose y convirtiéndola en entes literarios. Fueron dos personas reales quienes comenzaron una relación sentimental que propició la creación literaria y que poco a poco Emar fue literaturizando en dos dimensiones: la puramente literaria -*Umbral*-, en la que se transfiguraron en los personajes de Onofre Borneo²⁸ y Guni Pirque; y la epistolar, pues la destinataria de las cartas dejó de ser una mujer real para dar paso a la ilusión de Guni Pirque. En 1946, el grado de irrealidad que alcanzó la relación provocó que, finalmente, esta fracasase, la correspondencia se detuviese y Guni Pirque se desvaneciese bien avanzado el “Primer pilar” de la obra. La lectura de estas cartas en simultaneidad con

como se puede advertir en el anexo “Conversaciones con Pepeche [sic]. Fragmentos” incluido en el estudio monográfico de Alejandro Canseco-Jerez (1989a, pp. 115-126) y en el texto preliminar a la edición epistolar que estamos comentando “Testimonio de Pèpèche” (pp. XI-XVI). De hecho, será Pèpèche quien organice dos de las exposiciones que han mostrado al público la obra plástica de Emar. Sobre esto, hablaremos en el punto 1.1.5. al tratar la obra plástica del autor.

²⁷ Emar necesitará siempre a lo largo de su trayectoria una mujer a su lado que motive la creación literaria. Tal y como afirman Brodsky, Lizama y Piña en el libro *Cartas a Guni Pirque* (2010):

la mujer, toda mujer, debe ser una presencia cómplice en su práctica de escritura, un canal que le permita alcanzar dimensiones que se encuentran más allá de lo visual y corpóreo, un espacio espiritual que, paradójicamente, ninguna mujer puede alcanzar por sí sola, sin la conducción y guía del autor, quien vive y palpita en esa dimensión. El autor [...] habla y convoca, seduce e invita, orienta y desafía a la mujer para que supere sus amarres terrenales y señuelos domésticos, meras limitaciones y trascienda a otro mundo, donde él la espera y necesita (24).

²⁸ La identificación entre el autor y Onofre Borneo la declara él mismo en varias ocasiones. A modo de ejemplo, citamos una carta a Alice de la Martinière, Pèpèche: “Anoche estuve leyendo algunas páginas sobre *Umbral*, sobre lo que le sucede a Onofre Borneo (éste [sic] soy yo) después de una especie de accidente que ha tenido” (*Cartas a Pèpèche*, 292).

los primeros apartados de *Umbral* es realmente enriquecedora, pues permite observar cómo influyen los altibajos de la relación real en el proceso de creación de la obra y cuál es el rol que desempeña el sujeto femenino en la escritura emariana.

Fuera de estos tres importantes epistolarios, hemos de mencionar algunas cartas concretas que fueron editadas como textos sueltos. En 1985 Sergio Montecino incluyó en su volumen *Entre músicos y pintores* tres cartas de Juan Emar a su amigo pintor y miembro del Grupo Montparnasse Luis Vargas Rosas. Las cartas seleccionadas son de los días 26 de julio de 1935, 12 de agosto de 1935 y 26 de marzo de 1936, y en ellas Emar informa a su amigo y a su esposa, Henriette Petit, de las novedades de su familia y amigos, de cómo está la situación cultural en Chile y de sus planes de viajar a París con Vicente Huidobro y crear una revista juntos. También es interesante la información que aportan estas tres cartas sobre los libros de Emar recién publicados de 1935, de cuya tirada le envía al pintor varios ejemplares para difundir y le relata las felicitaciones que está recibiendo de algunos -del pintor Joaquín Torres García, por ejemplo-.

Por último, es necesario destacar que de la escasa correspondencia que se conserva entre Juan Emar y Vicente Huidobro, Patricio Lizama editó y publicó en 2002 una carta del 12 de marzo de 1924 por varios motivos que explica en la introducción: revelar la relación íntima entre ambos escritores y entre Emar y los pintores coetáneos; y demostrar que los artículos de Emar publicados en *La Nación* fueron escritos en Chile y no en Francia²⁹. Así, en la carta, aparte de informaciones personales, Emar le explica a Huidobro la creación de las “Notas de arte” y el pseudónimo con el que firma sus textos “Jean Emar”, pseudónimo que él mismo descubre como procedente de la expresión en francés *j'en ai marre* (‘estoy harto’).

Dejando ya de lado la correspondencia, el segundo grupo que destacamos dentro de los textos personales fue el de los diarios. Hay que señalar primero que Juan Emar escribió decenas de diarios, hasta tal punto de recoger por escrito prácticamente todos los días de su vida. Algunos de estos diarios no poseen mucho valor en general, pues son meras enumeraciones de hechos cotidianos, no obstante, todos ellos contienen datos relevantes, sobre todo en lo que se refiere a las lecturas realizadas por el autor, al proceso de escritura de sus textos, a las reflexiones sobre su propia vida, etc. La porción de textos editados y estudiados es mínima en comparación al conjunto inédito, de hecho, solo se ha publicado

²⁹ Hoy en día esta idea está totalmente demostrada; no obstante, en 2002, cuando Lizama publicó esta carta, los artículos de arte todavía no estaban tan difundidos y solo Lizama había investigado a fondo sobre este asunto.

el volumen *M[i] v[ida]. Diarios (1911-1917)* en 2006, textos de juventud editados por Thomas Harris E., Daniela Schütte G. y Pedro Pablo Zegers B. Al volumen precede una valiosa introducción en la que se explica cómo se ha realizado la edición de un caótico conjunto de cuadernos y fragmentos textuales, que los editores han delimitado en seis secciones, de acuerdo a las notas del autor y a la unidad temática de los fragmentos³⁰. No obstante, no concordamos con la denominación de “diario” para todo el material escritural de esta edición. Así, la sección “I. [Diario de Torcuato]” es un diario novelado, un diario ficticio de un personaje, Torcuato, que parece identificarse con el propio Juan Emar. Lo mismo ocurre con “IV. Diario de un solitario” que, según el yo, es la transcripción de un diario anónimo hallado por él. “II. Diario. Año de 1913”, en cambio, sí es propiamente el diario de vida real del autor. En cuanto a “V. Ideas”, estas no guardan relación con el género del diario, sino que constituyen reflexiones sobre temas muy diversos que enuncia al comienzo de cada entrada. “VI. Obs. Manp.”, por otra parte, es un conjunto muy pequeño de fragmentos que constituyen análisis de Emar sobre sí mismo y el medio en que se mueve. Por último, la sección “III. M[i] V[ida]” funciona como biografía, no como diario, y en ella Emar relata la historia de su vida desde su infancia hasta, según los editores, el 15 de julio de 1916. Los conflictos que presenta esta edición son debidos a la complejidad estructural de los manuscritos que contienen estos textos. Nos ocuparemos en el capítulo siguiente de explicar qué otras razones nos empujan a no concordar con algunas de las decisiones adoptadas en este volumen.

Para terminar con la exposición acerca de las publicaciones de diarios, cabe señalar que en 2017, la editorial Alquimia Ediciones publicó *Diarios de viaje*, libro que recoge diferentes escritos de Emar acerca de sus primeros viajes: el primer viaje a Europa (1909-1910), el segundo viaje a Europa (1912), el viaje a Lima (1915) y el viaje a Estados Unidos y a Europa (1919-1923). Es importante señalar que no se trata de la edición de cuatro textos independientes que recojan cada uno de estos viajes y estancias en el extranjero, sino que los editores del libro tomaron diferentes escritos de Juan Emar –cuadernitos y papeles inéditos, fragmentos de textos más grandes, en ocasiones, ya publicados, etc.– y con ellos recrearon los viajes, ordenándolos según la historia del viaje y no según el momento de su escritura. Así, el primer viaje a Europa se reconstruye mediante seis textos del autor inéditos: “Bahía de Talcahuano”, “Pernambuco a Cherburgo”, “Mi estadía en Lausanne”³¹,

³⁰ Las secciones son las siguientes: I. [Diario de Torcuato], II. Diario. Año de 1913, III. M[i] V[ida], IV. Diario de un solitario, V. Ideas y, por último, VI. Obs. Manp.

³¹ Aunque estos escritos son inéditos, “Mi estadía en Lausanne” sí ha sido contemplado por la crítica (Piña, 2006, 2009, 2011).

“París”, “KÖNIG WILHELM II” y “Santiago”. A ellos, se les añade al final una reconstitución de dicho viaje que escribe Emar en un cuaderno de 1914 sin título³², concretamente en las entradas de los días 2, 3, 14, 18, 20 y 21 de noviembre, y que se recoge en el volumen *Mi vida. Diarios (1911-1917)* (2006). En cuanto al segundo viaje a Europa, los editores toman un diario escrito en cuadernillos sueltos de los hoteles en que Emar se fue alojando. Por otra parte, para el viaje a Lima toman una serie de entradas del diario del autor de 1915 y 1916³³ -del 17 de noviembre al 31 de diciembre de 1915- y de su cuaderno n.º 5 también de esos años³⁴ -del 18 al 24 de noviembre de 1915-. Estos dos cuadernos fueron publicados de forma completa en *Mi vida. Diarios (1911-1917)* (2006). Por último, el viaje a Estados Unidos y a Europa se reconstruye siguiendo un único cuaderno inédito titulado “Cuaderno I. Diario 1919”, del que se toman los textos del periodo entre el 24 de febrero y el 15 de octubre de 1919. Al margen de estas cuestiones de edición del texto, cabe decir que el interés de estos escritos es sobre todo antropológico y biográfico, gracias a la gran cantidad de datos e impresiones que aporta Emar acerca de sí mismo y de sus acompañantes, pero también de las ciudades que visita, de los trasatlánticos en que viaja, de las sociedades nuevas que conoce, etc.

Dicho esto, podemos afirmar que los textos de carácter íntimo que Emar nunca pensó en publicar no son escritos de poca relevancia que se reducen a la descripción del día a día y cuyo interés radicaría en la reconstrucción biográfica de la vida del autor. Estos textos contienen mucho más: pensamientos artísticos y filosóficos, enumeración de las lecturas realizadas y comentarios sobre ellas, establecimiento de planes de trabajo artístico, reflexión sobre el proceso creativo del momento, etc. En definitiva, información privilegiada de la mano del propio Emar que nos ayuda valiosamente a iluminar algo más la compleja maraña que constituye la producción escrita de Juan Emar. No obstante, y pese a las recientes publicaciones de textos de carácter personal, todavía quedan muchos “papeles” de Juan Emar desconocidos para el público.

1.1.5. Obra plástica

Juan Emar, además de agente cultural o escritor, se formó desde la niñez como pintor, labor que desempeñó prácticamente toda su vida, hasta su abandono definitivo en

³² Este cuaderno será tratado en el capítulo 2 de este trabajo y específicamente en el apartado 2.8.

³³ Este cuaderno será tratado en el capítulo 2 de este trabajo y específicamente en el apartado 2.9.

³⁴ Este cuaderno será tratado en el capítulo 2 de este trabajo y específicamente en el apartado 2.10.

1958³⁵. Así lo apreciamos desde sus escritos más tempranos hasta los de la vejez del autor donde comenta sus clases de pintura -cuando es un adolescente-³⁶, menciona a pintores que admira o detesta y planea, explica y estructura su propia producción plástica. Por otra parte, tanto sus obras literarias públicas como sus cuadernos inéditos e, incluso, su correspondencia contienen decenas de dibujos, algunos meros bocetos, otros mucho más elaborados, que acentúan el peso de la faceta plástica en sus creaciones literarias. Así, Emar no solo demostró su interés por la pintura, el dibujo o la arquitectura en sus artículos periodísticos o en sus actividades sociales con el Grupo Montparnasse, sino también en su propia escritura mediante, entre otros mecanismos, la inclusión de dibujos, las descripciones plásticas o el empleo de distintas tipografías y colores.

Centrándonos propiamente en la obra pictórica de Juan Emar, esta fue mostrada al público en varias ocasiones: según recoge Canseco-Jerez (2011a: 499), en 1914, con apenas 21 años, Emar presentó en el Salón Oficial de Santiago su cuadro “Rincón de patio” con el que obtuvo una mención honorífica. Más tarde, en 1916 “prepara su primera exposición que tendrá lugar en la Sala Eyzaguirre en Santiago, [...] ocasión en que expone junto a su amigo Rafael Valdés” (*ibidem*). Habrá que esperar, no obstante, hasta 1950 para que las pinturas de Emar vuelvan a ser expuestas, en este caso ciento diez telas en la Universidad de Chile bajo el título “Pintando reaparece Juan Emar”. Cabe señalar que el periodo comprendido entre 1947 y 1958 fue el más prolífico en la carrera pictórica del autor con la creación de “244 cuadros, gran parte de ellos realizados entre 1953 y 1956, en Cannes, Francia” (Artistas Visuales Chilenos, “Juan Emar”)³⁷. Esto se debió fundamentalmente a la consolidación de su relación con Alice de la Martinière, Pèpèche³⁸. Ella fue quien siempre animó al autor a practicar la pintura y fue también la encargada de organizar sus dos exposiciones de la década de 1950. La segunda de ellas fue en 1957, entre el 17 de enero

³⁵ Algunos trabajos sitúan el fin de su pintura en el año 1958. En su diario personal n.º 15, que recoge el final de 1958 y el comienzo de 1959, apunta el 26 de diciembre: “Pinto un poco en 58/21” (236). Según hemos detectado, es la última vez que Emar dejó constancia de su actividad pintora, si bien en el año siguiente continuó haciendo dibujos, pero parece que la pintura propiamente fue abandonada. En las cartas a Pèpèche, Emar le indica el 27 de diciembre de 1958: “he pintado y he escrito mucho” (*Cartas a Pèpèche*, 269); sin embargo, no vuelve a hacerle menciones a la primera actividad hasta el 19 de junio del año siguiente, última alusión que Emar le escribe a Pèpèche sobre su pintura: “¿tanto te interesa saber el destino de esos cuadros míos? Yo, ni me acuerdo qué eran ni cómo eran. En fin, si sigues gustando de mi antigua pintura que ahora ya no hago...” (*ibidem*, 289).

³⁶ Emar recibió clases de pintura en 1912 del pintor chileno José Backhaus (1884-1922) y en 1913 del pintor francés Ricardo Richon Brunet (1866-1946). Posteriormente, en 1921 ingresó en la academia parisina La Grande Chaumière que frecuentó también el año siguiente.

³⁷ “Juan Emar”. *Artistas Visuales Chilenos. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes*. Recuperado en <<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/desa/658/w3-printer-39999.html>> (acceso: 29/09/2016).

³⁸ Véase en la “Cronología” (apéndice I) las entradas en los años correspondientes.

y el 3 de febrero, en la Boutique d'Art du Negresco (Niza). Allí se expuso una selección de sus pinturas que tuvo muy buenas críticas en la prensa de Niza y Cannes. Tras esta exposición Emar no volvió a ver expuesta su obra plástica.

Cincuenta años hubo que esperar para volver a acceder a esta parte de la creación emariana. En 2007 tuvieron lugar dos exposiciones en Santiago de Chile: "Dibujos de Juan Emar", celebrada en la Biblioteca Nacional, y "Armonía: eso es todo", expuesta en la Galería Cité Jofré al Fondo. Ambas muestras reunieron dibujos y croquis elaborados por el autor en su madurez. Por último, cabe señalar la reciente exposición de 2015 "Diez x 10", que ha recorrido diversas ciudades de Chile³⁹. No se trata propiamente de una exposición de creaciones de Juan Emar, sino de diez artistas plásticos chilenos⁴⁰ que han creado grabados digitales basados en los cuentos de *Diez*. Aunque no son obras de Emar, hemos querido señalarla para destacar cómo hoy en día la vinculación entre plástica y literatura en el caso de Juan Emar sigue siendo indisoluble.

Es necesario señalar que el legado plástico de nuestro autor también ha sido presentado al público a través de diversas ediciones. Como dato curioso, ya en 1988, un editor italiano, Luciano Martinis, había publicado unos pequeños dibujos del autor, fechados en diciembre de 1946, que representan a unos hombres de prominente mandíbula. La publicación llevó como título *Serie de los ventrudos mandibulares*. Mucho más tarde, en 2008 y 2011 se publicaron dos volúmenes con algunos dibujos de Emar, también de los años cuarenta: *Armonía: eso es todo. Facsimilares. Ilustraciones de Juan Emar*, realizado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), LOM Ediciones y el Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional; y *"Don Urbano": dibujos inéditos de Juan Emar*, a cargo de la editorial Dedal de oro, dirigida por el nieto del autor, Juan Pablo Yáñez. El primero es una edición facsimilar en formato de carpeta de once dibujos del autor, prácticamente croquis, de 1947 y 1948. En cuanto al segundo volumen, este destaca no solo por los dibujos del autor, sino también por el extenso prólogo de la investigadora Cecilia Rubio –más que un prólogo es prácticamente un estudio preliminar–, por las palabras finales de su nieto Juan Pablo Yáñez y por el material fotográfico que contiene. Los dibujos constituyen una serie de dieciséis ilustraciones protagonizadas por un mismo personaje: Don Urbano, un tipo gordo y burgués al que representa en diversas situaciones disparatadas. Como dato interesante cabe destacar que los editores publican en

³⁹ Entre ellas, Talca, Santiago de Chile y Curicó.

⁴⁰ Los artistas escogidos son Concepción Balmes, Francisco Brugnoli, Gonzalo Cienfuegos, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Virginia Errázuriz, Ismael Frigerio, Paz Lira, Bruna Truffa e Isabel Viviani.

el libro ambas caras de la hoja en que dibuja Emar, no obstante, los dibujos de Don Urbano solo están en el vuelto de las hojas, mientras que los rectos están escritos y poseen marcas que vinculan los fragmentos a *Umbral*. Parece, pues, que Emar habría desechado unas hojas de texto que después habría aprovechado para realizar los dibujos. Es muy improbable que dibujo y escritura fueran actividades simultáneas en este caso, pues no hay ningún tipo de correspondencia entre texto y dibujo y el texto tampoco es lineal entre unos folios y otros.

1.1.6. Traducciones

Fuera del idioma español, la obra de Emar ha sido escasamente traducida, si bien existen varios casos y en diferentes idiomas. *Diez* fue traducido por Ignazio Delogu, Tina Falco, Luciano Martinis y Mario Tossanelli, y publicado en Roma por la editorial Le Parole Gelate en 1988. También al italiano tradujo Lucio D'Arcangelo en 1999 "El pájaro verde" ("L'uccello verde") para la colección *Racconti fantastici del Sudamerica*, publicado en Milán por Arnaldo Mondadori Editores. Por su parte, Beatrice de Chavagnac tradujo al francés en 1992 *Un año (Un an suivi de Hier)*, que acompañó con un prólogo del estudioso Alejandro Canseco-Jerez. Fue publicado en París por el sello editorial La Différence. *Un año* reapareció en 1999 en Baviera bajo el título *Ein Jahr*, traducido al alemán por Katharina Niemeyer y Sven Olsson-Iriarte y publicado por Universitäts-Verlag Bamberg. En cuanto a la lengua inglesa, Alfred Mac Adam tradujo en 1995 "El pájaro verde", que publicó como "The Green Bird" en la revista neoyorquina *Review* (n.º 81, otoño), y Daniel Borzutzky tradujo *Un año* y los cuentos de *Diez* en 2007 en la *Review of Contemporary Fiction* (n.º 27, 2). Por último, recientemente, se ha publicado en portugués *Un año*, bajo el título *Um ano*, en la editorial Rocco, traducido por Pablo Cardellino Soto y prologado por el escritor argentino César Aira.

1.1.7. Antologías y textos en antologías

Para finalizar, cerramos este apartado con el seguimiento de la presencia de Emar en las antologías, no sin antes tratar la antología monográfica que Pablo Brodsky le dedicó al autor en 1995. Es muy destacable el papel de esta antología en el momento de su publicación, pues Juan Emar era todavía un desconocido casi absoluto para el público y la crítica. Además, el volumen no solo recogió fragmentos de las obras que hasta ese año eran

conocidas de Emar –las cuatro publicadas en vida del autor–, sino también muchísimos fragmentos de obras, diarios, cartas y otros papeles entonces inéditos⁴¹.

A continuación nos centraremos en desvelar el recorrido del escritor en las antologías, entre las que destacan las dedicadas al género cuentístico, cuestión de la que ya se ocupó Alejandro Canseco-Jerez en un apartado de su *Juan Emar. Estudio* (1989)⁴². El investigador hizo un recuento y un análisis de la aparición de Emar en las antologías generales del cuento chileno publicadas desde 1937 –fecha de publicación de *Diez*– hasta 1974. La selección fue de doce antologías en las que se recogen ciento veinticuatro narradores. Emar consta en cuatro de ellas: En 1938 en la *Antología del verdadero cuento en Chile*, realizada por el también escritor Miguel Serrano, quien escogió los textos “El unicornio” y “Pibesa” como representación del autor. La polémica a raíz de la publicación de esta antología constituyó para autores como Cecilia Rubio (2010) un fenómeno clave para entender el desarrollo de la narrativa chilena en esos años e, incluso, debe tomarse como el punto final del proceso vanguardista⁴³.

La segunda antología en la que aparece Emar es la realizada por su hermana M.^a Flora Yáñez *Antología del cuento chileno moderno, 1938-1958* (1958), cuyo objetivo, según señala la compiladora en el prólogo, es “ante todo, presentar a autores cuyo acento y expresiones dejaron atrás la era *criollista*, trasmutando con su creación la realidad que es siempre más compleja y misteriosa de lo que aparece” (M. F. Yáñez, 1958: 8). El cuento representativo de estas intenciones para M.^a Flora Yáñez fue “Pibesa”, el cual “es francamente surrealista y sus personajes se mueven en el plano de lo irracional. Por fin, varios de los cuentos ofrecen, si no un proceso, un conflicto psicológico” (*ibidem*).

Por último, Canseco-Jerez destaca dos antologías más que incluyen a Juan Emar: la *Antología de cuentos chilenos* (1969), de Nicomedes Guzmán, y la *Antología del cuento chileno* (1974), de Alfonso Calderón, Pedro Lastra y Carlos Santander. Sobre la primera, creemos que el investigador cometió un error pues Guzmán compiló un total de cuarenta

⁴¹ Muchos de estos materiales inéditos fueron apareciendo con posterioridad a la publicación de esta antología. El más destacable de ellos fue *Umbral*, pero también los diarios de juventud, las cartas a Guni Pirque o a su hija Carmen, etc. Fue en 1985 cuando precisamente Carmen Yáñez, hija de Emar y Herminia Yáñez, se deshizo del baúl que contenía todo el legado escritural de su padre regalándose al que es hoy director de la Fundación Juan Emar, Pablo Brodsky, que por aquel entonces había comenzado a estudiar al enigmático escritor. Esta es la razón por la que Brodsky pudo publicar la novedosa antología.

⁴² Canseco-Jerez, Alejandro. (1989a). “1. El lugar de Emar en las antologías del cuento chileno”. En *Juan Emar. Estudio* (36-43). Santiago de Chile: Ediciones Documentas.

⁴³ Véase Rubio, Cecilia. (2010a). “Juan Emar y la novela *Ayer* en la vanguardia chilena”. En Juan Emar, *Ayer* (13-38). Buenos Aires: Final Abierto.

y cinco relatos entre los que no consta ninguno de Juan Emar, según hemos comprobado⁴⁴. En cuanto a la antología de 1974, los editores escogieron el “El pájaro verde” de nuestro autor para incluirlo en su panorama del cuento chileno. Este cuento ya había sido *antologado* por Enrique Lafourcade en 1969 en la *Antología del cuento chileno*, si bien Canseco-Jerez no contempló este hecho, como sí hizo Saúl Sosnowski (1997: 179). La antología de Lafourcade (1969) sí fue incluida en la selección de doce antologías de Canseco-Jerez y, de hecho, en el “Cuadro 1” (1989a: despegable entre la páginas 36 y 37), sigue a la Nicomedes Guzmán, pues ambas son del mismo año. Sin embargo, Canseco-Jerez marcó la aparición de Emar en la de Guzmán y no en la de Lafourcade. Podría haberse tratado de un despiste del autor o bien de una errata de imprenta, teniendo en cuenta que Canseco-Jerez recogió ambas antologías.

Fuera del periodo establecido por Canseco-Jerez, Sosnowski (1997) añadió dos antologías que incorporaron a Juan Emar: *Cuentos hispanoamericanos* (1983), de Mario Rodríguez Fernández, y donde de nuevo el escogido fue “El pájaro verde”; y otra *Antología del cuento chileno* (1985), de Enrique Lafourcade, que esta vez incluyó “Pibesa”. En la década siguiente, Fernando Burgos sacó a la luz *El cuento hispanoamericano en el siglo XX* (1997), antología para la que se decantó por “El vicio del alcohol”. Dos años después, José Luis Fernández publicó una antología conjunta de Juan Emar y Vicente Huidobro como paradigma del movimiento de vanguardia en Chile bajo el título *Vanguardia en Chile* (1998). En 2005, Mario Rodríguez Fernández incluyó de nuevo “El pájaro verde” emariano en su *Antología de cuentos hispanoamericanos*. Diferente, en cambio, es la antología *Años luz: mapa estelar de la ciencia ficción en Chile* (2006), en la que la materia antologada son fragmentos de *Umbral*. Dos años después, en 2008, “Papusa” fue recopilado en *Maldito amor. Cartografía de cuentos de amor chilenos*, esta vez a cargo de Teresa Calderón, Thomas Harris y Baldomero Lillo. Por último, en 2011, apareció la antología *Nómada. Antología gráfica del cuento chileno del siglo XX* para la que Yerko Bravo, Esteban Morales y Eduardo Rojas tomaron e ilustraron el relato emariano “El unicornio”.

1.2. La crítica académica sobre Juan Emar

Dentro la producción crítica en torno a la figura y la obra emarianas se pueden establecer diferentes líneas de investigación que permiten una clasificación temática de todo el material. En este apartado presentaremos cada una de esas líneas de trabajo y, dentro de

⁴⁴ Véase Calderón, Alfonso; Lastra, Pedro; y Santander, Carlos. (1974). “Antologías y recopilaciones del cuento chileno”. En *Antología del cuento chileno* (349-366). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

ellas, los estudios que las integran de manera cronológica, proceder que nos permitirá percibir cuáles han sido las etapas en el proceso de recuperación del escritor y cuáles han sido los trabajos que han supuesto un avance destacado en dicho proceso. No obstante, conviene indicar que autores como Ignacio Álvarez ya han presentado en alguno de sus trabajos una división de la producción crítica sobre Emar en líneas de análisis. Así, según este investigador:

En primer lugar, se ha subrayado el impacto que las *Notas de Arte* provocaron en la década del veinte, lo que desemboca en la introducción de la estética vanguardista al interior de la escena plástica chilena, la autonomización del campo pictórico y un considerable rediseño institucional para la educación de las artes (Lizama “Rescate” y “Estudio”, *passim*). Las narraciones, en segundo término, han sido valoradas por la evidente novedad de sus procedimientos literarios, su vinculación con la vanguardia literaria y su estar –como señala Adriana Valdés– “de espaldas ... a la tradición narrativa chilena” (“Situación 144”), actitud que se expresa como abolición de las fronteras entre lo real y lo imaginario (Lastra, “Rescate” *passim*); la búsqueda de un nuevo fundamento para lo existente (Lizama, “Retrato” *passim*); la instauración de un narrador autorreflexivo y una nítida conciencia intertextual (Canseco-Jerez, “Arquitecto” *passim*; Varetto *passim*; Castillo de B. *passim*). Una tercera vertiente aborda las fuentes, los procedimientos y las operaciones esotéricas presentes en los textos narrativos de Emar, pues en la aparente arbitrariedad de algunas de sus construcciones subyace el despliegue de una tupida red de conocimientos ocultistas y herméticos (Traverso, *Angustia* y “Martín Quilpué” *passim*; Rubio, “Tétrada” *passim*) (2009b: 60-61).

En nuestra opinión, la tercera línea distinguida por Álvarez no cuenta con el peso de las otras dos, si tenemos en cuenta la cantidad de investigadores y trabajos. No obstante, las investigadoras que integran esta tercera vía destacan por su prolífica labor crítica y porque, además, su enfoque de trabajo es el más nuevo de los tres señalados. Dicho esto, distinguimos con claridad, dos líneas de análisis principales: de un lado, los trabajos dedicados al estudio de la posición de Juan Emar dentro del contexto artístico de su época, así como a su recepción como autor vanguardista, no solo en lo relacionado a las “Notas de arte”, como señala Álvarez, sino también en cuanto a su escritura narrativa y a su propia actitud como artista; y, del otro, los análisis en torno a las cuestiones narratológicas, técnicas y constructivas del texto que el autor revela en su escritura. Estos dos enfoques principales coexisten con otros minoritarios que, sin embargo, aportan nuevas perspectivas, algunas ciertamente originales, en los estudios sobre Juan Emar.

1.2.1. Estudios monográficos y globales

No existen por ahora demasiadas monografías que se ocupen de la obra de Juan Emar, de hecho, desde el estudio de Soledad Traverso de 1999, del que hablaremos más adelante, no se ha vuelto a publicar ninguna monografía sobre el autor. Por otra parte, sí se han publicado algunos artículos y capítulos de libro que aportan una visión global y panorámica de la propuesta estético-filosófica que se presenta en los escritos de Emar.

Comenzando por los escasos volúmenes dedicados íntegramente al escritor, debemos destacar en primer lugar el estudio de Alejandro Canseco-Jerez *Juan Emar. Estudio* (1989). Este trabajo se ocupa fundamentalmente de la recepción de Emar en el campo cultural chileno y se compone de dos partes bien delimitadas: un estudio sobre el lugar de Emar dentro del membrete “literatura chilena” y un seguimiento de la recepción de su obra literaria a través de la crítica periodística. Esta última parte será publicada en el mismo año como artículo de investigación y la trataremos en el apartado siguiente⁴⁵. Por otra parte, el *Estudio* de Canseco-Jerez, al margen de estos dos capítulos, contiene otras secciones importantes, sobre todo en lo que se refiere a los anexos.

El investigador comienza con un prólogo que consiste en un homenaje a Juan Emar a los veinticinco años de su fallecimiento, al que sigue una presentación en la que se descubre al autor como un curioso caso dentro de la literatura: extremadamente original y genial, pero, a la vez, desatendido por la crítica y rechazado por su contexto. El objetivo del *Estudio* es dilucidar este conflicto y concluir “si el ‘caso Emar’ es un ‘fenómeno particular’, o si por el contrario, la omisión de su obra es un ‘fenómeno recurrente’ de la historia de la literatura chilena” (1989a: 25).

A la presentación sigue una introducción en la que se nos presenta brevemente el contexto socio-cultural de la época y algunos datos fundamentales de la biografía emariana. A partir de ahí, comienza el primer capítulo del trabajo. Canseco-Jerez se propone analizar con datos objetivos la presencia -o ausencia- de Juan Emar en la literatura chilena. Para ello, hace un recuento y análisis de la aparición de Emar en las antologías generales del cuento chileno publicadas entre 1937 y 1974, asunto que ya tratamos en el subapartado 1.1.7, dedicado a la inclusión de Emar en antologías. Sigue a esto una muestra de tres cuentistas coetáneos a Emar que sirven de modelo del realismo y criollismo predominantes en la época⁴⁶ para, en el apartado siguiente, oponer a Emar como escritor de cuentos.

⁴⁵ Véase el inicio del punto 1.2.2.

⁴⁶ Los autores escogidos por Canseco-Jerez son: Manuel Rojas (1896-1973), Marta Brunet (1897-1967) y Francisco Coloane (1910-2002). De cada uno escoge un relato, respectivamente: “El vaso de leche” (1929),

Canseco-Jerez acerca *Diez* al lector presentándole varios índices: uno compuesto por los cuentos que integran el volumen –siguiendo el orden de la obra– y sus resúmenes; otro con los personajes que aparecen en todo el libro; y, finalmente, un índice onomástico de personajes históricos citados⁴⁷.

Dejando de lado el segundo capítulo del *Estudio* –cuyas razones ya explicamos anteriormente–, este se concluye interpretando la recepción de los textos de Juan Emar como un fenómeno complejo dentro de la tradición literaria chilena, similar al de otros avanzados a su tiempo. Importantes son, después, los anexos que incluye Canseco-Jerez para finalizar su trabajo: el primero, titulado “La obra pictórica de Emar y la crítica”, muestra un breve, pero detallado, recorrido por la formación y la producción plástica del autor; el segundo consiste en una cronología bastante completa de la vida de Emar; y el tercero, por último, recoge fragmentos del testimonio al final de la década de los ochenta de Alice de la Martinière, Pépèche, pareja más duradera del autor. Finalmente, Canseco-Jerez cierra su *Estudio* con una completa bibliografía.

Unos años más tarde, en 1994, el mismo investigador dirigió el libro *L'avant-garde littéraire chilienne et ses précurseurs. Poétique et réception des oeuvres de Juan Emar et de Vicente Huidobro en France et au Chile*. No se trata exactamente de un estudio monográfico, sino de una compilación de artículos dividida en dos capítulos: uno sobre Juan Emar y otro sobre Vicente Huidobro. Los artículos, en francés, dedicados a Emar son tres: “Jean Emar architecte de la prose”, del propio Alejandro Canseco-Jerez; “Une écriture en paliers: texte et intertexte dans ‘Chuchezuma’”, de Adriana Castillo de Berchenko; y, por último, “Emar intime”, de Gonzalo Figueroa Yáñez. Los dos primeros ya habían sido publicados en español dos años atrás en la *Revista chilena de literatura*, de ahí que nos ocupemos de ellos en el subapartado dedicado a los artículos y capítulos de libro⁴⁸. En cuanto al trabajo de Figueroa Yáñez, sobrino de Juan Emar⁴⁹, en él aporta un retrato del autor con datos propios de quien perteneció a su círculo cercano.

Siguiendo con la segunda monografía, se trata del ensayo de Soledad Traverso *Juan Emar. La angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca* (1999), basado en su tesis

“Soledad de la sangre” (1943) y “La botella de caña” (1945). Los tres autores comparten su presencia en el canon literario y la obtención del Premio Nacional de Literatura, además de compartir época con Juan Emar.

⁴⁷ Canseco-Jerez no contempla las menciones indirectas, como las que hay en *Diez* a obras de Luis Buñuel o a Edgar Allan Poe.

⁴⁸ Respectivamente, estos trabajos se tratan en los apartados 1.2.3 y 1.2.8.

⁴⁹ Gonzalo Figueroa Yáñez (Santiago de Chile, 1929 – 2011) fue hijo de Jorge Figueroa Anguita y Gabriela Yáñez Bianchi, hermana de Juan Emar. Casado con Luz María Edwards García Huidobro, desempeñó a lo largo de su vida una importante carrera como abogado, experto en derecho civil, y como profesor.

doctoral de 1996. La investigadora estructura su monografía en cuatro capítulos, excluyendo la introducción, las conclusiones y la bibliografía: El primero, “Juan Emar”, consiste en un recorrido por la vida del escritor, para el que Traverso se apoya sobre todo en el libro *Historia de mi vida* (1980), de M.^a Flora Yáñez, hermana de Juan Emar, y en el *Estudio* (1989), de Canseco-Jerez, que acabamos de comentar. El segundo capítulo del ensayo, titulado “Entreacto: el misterioso periodo 1918-1939”, se centra en analizar el periodo comprendido entre los dos años del título, periodo que Emar consideró el más importante de su vida y en el realizó sus prolongadas estadias en Europa⁵⁰. Traverso emplea el tercer apartado de su ensayo para proponer y explicar la teoría del ‘ojo superior’, teoría para la que toma la influencia del esoterismo y el ocultismo, de las teorías científicas contemporáneas y de la vanguardia plástica, aplicadas a la literatura y, en concreto, a las obras de Juan Emar. Según Traverso,

La teoría del ojo superior explica el proceso mediante el cual el observador puede llegar a la clarividencia. De acuerdo con Emar, hay un ojo físico que ve el presente en forma permanente y hay un ojo síquico que ve, en el pasado y en el futuro del objeto, el devenir completo. Es, por tanto, en el ojo síquico donde reside el poder de la clarividencia, puesto que puede “ver más allá de nuestros soportes de tiempo y espacio”. Según la teoría emariana, el pasado es “el generador del provenir”, lo cual demuestra “que todo es continuidad, un perpetuo devenir” (1999: 116)⁵¹.

El cuerpo del estudio de Traverso se cierra con un cuarto capítulo que gira en torno a la experiencia del protagonista de *Un año* de sentir el dedo de Dios en la nuca⁵². En este apartado la investigadora aplica lo desarrollado en el punto tres al protagonista emariano, narrador autodiegético y *alter ego* del propio autor. Asimismo, estudia la función de la escritura para el personaje, que se convierte en proceso liberador de la angustia padecida por el yo. En definitiva, el estudio de Traverso, si bien cuenta con un enfoque filosófico, esotérico y ocultista muy marcado, constituye el primer estudio académico extenso, profundo y exhaustivo que presenta una propuesta teórica sólida aplicable al conjunto de la producción emariana y no a textos aislados.

Dejando de lado los estudios monográficos, debemos señalar a continuación otra serie de trabajos que, si bien no podemos denominarlos monografías dada su extensión, sí

⁵⁰ Véase el punto b. de la “Introducción”.

⁵¹ Las citas entrecomilladas dentro de esta cita del ensayo de Traverso pertenecen al “Primer pilar” de *Umbral*, p. 1035, según indica la autora.

⁵² “Hoy he vagado sin rumbo. Tras de mí, paso a paso, el dedo de Dios. Lo he sentido a todo momento. Dos veces se me ha clavado en la nuca” (*Un año*, 19).

debemos destacarlos por constituir estudios que aportan una aproximación global del autor y su estética. El primero que sobresale de este conjunto es el que se incluye en la edición de Archivos (2011) elaborado, de nuevo, por Alejandro Canseco-Jerez: “Historia de un palimpsesto”. Se trata de un estudio muy extenso, en comparación con el resto de trabajos que contiene el volumen, en parte porque se ocupa de analizar las cuatro publicadas en vida del autor e, incluso, abre un espacio final para *Umbral*. Este trabajo, pues, tiene un objeto de estudio muy amplio, hecho que no conlleva en ningún caso escasa profundización en la investigación o ausencia de concisión.

Las tres obras de 1935 las entiende Canseco-Jerez como un “tríptico narrativo” y de ellas analiza su poética, el tiempo de la historia y el de la narración, las localizaciones, los personajes, los actores y actantes, la narración de la historia y la historia de la narración. En la segunda parte, se analiza *Un año*, deteniéndose en las cuestiones de la intertextualidad y la *dialogización*, siguiendo las teorías de la narratología moderna. El punto tres del trabajo es dedicado a *Ayer*, de la que se investiga cómo se deconstruyen los objetos cotidianos y, por extensión, el discurso narrativo. El siguiente apartado se ocupa de *Miltín 1934* como representante de un antigénero: la antinovela, que, entre otras cosas, se caracteriza por la presencia de un metadiscurso, una original articulación del discurso narrativo, un antipersonaje y la multiplicidad como rasgo tanto del discurso como del lenguaje. El quinto apartado es el dedicado a *Diez*, en el que, tras una breve presentación de su propuesta general, el estudio se centra en el relato “El pájaro verde” como ejemplo del volumen. De él se analizan tanto su estructura narratológica como su ambivalencia, pasando por su universo semántico. Por último, partiendo de la tesis del investigador de que la escritura de Emar funciona como un gran palimpsesto⁵³, que encuentra su versión más definitiva en *Umbral*, Canseco-Jerez presenta la monumental obra deteniéndose en sus paradigmas de re-contextualización y aportando una cronología de la redacción del manuscrito.

Otros trabajos no son tan extensos, pero también aportan visiones de conjunto sobre la obra de Juan Emar. Tal es el caso del temprano trabajo de Pedro Lastra “Rescate de Juan Emar”, que ha aparecido publicado en tres ocasiones (1977, 1987 y 1996) y en el que se realiza una presentación del autor en cuanto a diferentes asuntos: la recepción de sus obras en el momento de su publicación, algunos apuntes sobre su vida o la elección del pseudónimo y la creación de la ciudad imaginaria de San Agustín de Tango. Lo más

⁵³ Profundizaremos en esta cuestión en el capítulo 4, apartado 4.4.

importante es el breve análisis de su obra literaria: Lastra se detiene a reflexionar sobre la legitimación que realiza Emar del mundo de la creación y, tras unas palabras generales, dedica el final del trabajo a analizar un fragmento de *Un año*, como ejemplo de la escritura emariana. Este trabajo es breve y tiene un carácter general, si bien, su aparición primera en 1977 lo convierte en uno de los primeros estudios académicos sobre la figura de Juan Emar.

Otro ejemplo de este tipo de trabajos que aportan visiones generales es el de Manuel Espinoza Orellana “La obra de Juan Emar” (1987a). En el año de este trabajo solo estaban accesibles al público el primer volumen de *Umbral* (1977) y las reediciones de *Diez* (1971 y 1977) y *Ayer* (1985). El investigador se centra en las dos primeras -*Umbral* y *Diez*- para analizar de manera general, aunque no por ello superficial, el papel de las obras de Emar en el contexto de su época y las obras propiamente en cuanto a los temas, los personajes, las técnicas, etc. Hay, no obstante, bastante detenimiento en teorizar acerca del empleo del lenguaje y la importancia del acto de escribir para Juan Emar. Para Espinoza Orellana, Emar concibe “la escritura como forma para una recreación estética en sí misma” (20). Ese mismo año el investigador publicó otra versión del mismo trabajo, pero mucho más breve en la *Revista de Literatura Chilena. Creación y Crítica* y centrada solo en *Umbral*.

Por otra parte, debemos mencionar el heterogéneo, pero completo estudio de Niall Binns “En torno a Juan Emar” (1997), en el que se ocupa de varias cuestiones vinculadas, sobre todo, a la relación de Emar con la vanguardia y su contexto socio-cultural: primero, el empleo de la sátira contra la religión y la sociedad, y la crítica mordaz a la institución artística y a la crítica académica; segundo, la ruptura drástica del autor con el realismo y el costumbrismo vigentes; tercero, la presencia de lo grotesco, lo escatológico y lo fantástico en su obra; cuarto, el gusto por el inconsciente, en consonancia con la poética surrealista y la moda del psicoanálisis; y, quinto, y ya más vinculado al asunto de la técnica literaria, la concepción de la novela como metaliteratura, en la que la búsqueda metafísica del narrador va en paralelo con la búsqueda literaria en la propia obra.

A continuación, debemos destacar el apartado que Katharina Niemeyer dedica a la obra de Juan Emar dentro de su libro *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana* (2004): “Las novelas de Juan Emar”. Niemeyer analiza la obra de Juan Emar y de Macedonio Fernández dentro del apartado “La dejo libro abierto: final y nuevo comienzo” (pp. 411-452). Dentro de lo que la investigadora entiende como la fase segunda de la novela de vanguardia en Hispanoamérica (1929-1940) -caracterizada por determinados hechos históricos y culturales-, localiza la producción

literaria de Juan Emar. La investigadora realiza una presentación del escritor para a continuación desarrollar un estudio bastante completo de sus obras *Ayer*, *Milón 1934* y *Un año* como manifestaciones representativas de la novela de la vanguardia hispanoamericana. Dedicar un espacio para tratarlas en conjunto, estableciendo lazos entre ellas y observando que “cada uno de los tres textos ensaya una modalidad propia de sobre qué y cómo se debería/podría escribir una novela capaz de expresar y de provocar en el lector una nueva conciencia del mundo y de la ficción narrativa literaria” (420), para, después, analizar las tres obras por separado en lo que se refiere tanto a sus características técnicas, como estructurales o temáticas.

En los últimos años, concretamente, en 2010, destaca el estudio de Cecilia Rubio “Juan Emar y la novela *Ayer* en la vanguardia chilena”, que antecede a la obra *Ayer* en la edición bonaerense de la editorial Final Abierto. El estudio es bastante amplio y se organiza en cuatro puntos: en el primero, Rubio traza un perfil breve de la figura de Emar, de su labor en los años veinte y de su legado literario. En el segundo apartado, presenta el contexto de la vanguardia, sobre todo en Chile, y dedica un espacio amplio a caracterizar la vanguardia, sus preocupaciones y propuestas y cómo estas se vinculan a Juan Emar. El tercer punto del trabajo lo dedica a la recepción de Juan Emar, incluyendo el discutible proceso de canonización o las traducciones y reediciones de sus obras. Por último, el cuarto apartado de este estudio preliminar es propiamente el análisis de la obra *Ayer* y, en concreto de su protagonista, a quien identifica con el sujeto vanguardista, que recorre la ciudad siguiendo trayectos del deseo.

Ya para cerrar el apartado dedicado a las monografías y los estudios globales, nos detendremos ahora en presentar algunas publicaciones que escogieron a Juan Emar como tema para sus artículos de un número determinado, convirtiéndose así en números monográficos –o parcialmente monográficos– sobre el autor. No obstante, trataremos cada uno de los trabajos que los componen en los apartados correspondientes en cuanto a la temática de los mismos. El primero de ellos en aparecer fue de carácter divulgativo: el suplemento cultural “Artes y letras”, titulado “La tentativa infinita de Juan Emar”, dentro del periódico *El Mercurio* del 1 de septiembre de 1996. Dicho esto, en abril de 1997 apareció el suplemento literario *J'en ai marre. Un acercamiento virtual*, coordinado por Pablo Brodsky. En él se presentan varios artículos breves de M.^a Teresa Adriasola, Volodia Teitelboim, Leopoldo Castedo, Patricio Varetto, Patricio Lizama y el propio Pablo Brodsky. Figuran asimismo fotografías, dibujos y un autorretrato del autor de 1947 desconocidos hasta entonces. Además, se transcriben fragmentos de varios textos del autor:

uno del “Segundo pilar” de *Umbral*, que trata sobre la actitud del artista moderno; otro de *Cavilaciones*, introducido por David Wallace, que consiste en un fragmento de un diálogo entre dos personajes sobre el arte y el cometido del artista; y unas cartas de Emar a su hija Carmen, que constituyen un anticipo de la próxima publicación –en 1999– de las *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez (1957-1963)*. Por último, y como curiosidad, Brodsky presenta un mapa de Chile en la mitad del suplemento donde sitúa los topónimos que el autor convierte en los apellidos de sus personajes⁵⁴.

En 1998 se publicaron dos dossieres monográficos sobre el escritor: uno en la revista digital *Cyber humanitatis*, en la que se dedicó a Juan Emar la sección “Textos”, edición a cargo de Corina Rosenfeld, para la que contó con los trabajos de Marcelo González, Natalia García Céspedes, Cecilia Rubio, David Wallace y Alejandro Zambra. El otro dossier apareció en el número 26 la revista *Taller de letras*, en la sección “Intercambios”, bajo el título “De Álvaro a Juan Emar”. En él se incluyeron los trabajos de Pablo Brodsky, Carmen Foxley, Pedro Lastra, el propio Patricio Lizama, Carlos Piña y Soledad Traverso. El trabajo de Lizama consiste en la presentación y edición del texto emariano “Frente a los objetos. (Del libro ‘Miltín 1935’ por aparecer)”, del que ya hablamos en el apartado 1.1.3, correspondiente a los artículos escritos por Juan Emar.

En la década siguiente, concretamente en 2005, de nuevo la revista *Taller de letras* le dedicó la sección “Intercambios” a nuestro autor bajo el título “Juan Emar”, compuesta por los estudios de Nadine Cantin, Marcela Labraña, Patricio Lizama, Claudio Morales Rivera, Cecilia Rubio y Soledad Traverso. Ese mismo año la *Revista de libros de El Mercurio* le dedicó el suplemento “Chile quiere leer”, compuesto por los artículos de Pablo Brodsky, Ignacio Valente y Patricio Lizama. Finalmente, en el segundo semestre de 2006 la revista *Mapocho* le dedicó parte de su sección de “Humanidades” con los artículos de Patricio Lizama, Diamela Eltit, Carlos Piña y Thomas Harris⁵⁵.

1.2.2. Estudios sobre el contexto y la recepción de la obra

Comenzando por los estudios sobre el contexto artístico y la recepción de Juan Emar desde que empezara a publicar, podemos decir que los principales y más veteranos investigadores sobre el autor han tomado en algún momento este enfoque. Así, destacamos en primer lugar el trabajo de Alejandro Canseco-Jerez “La recepción de la obra de Juan

⁵⁴ Casi todos los personajes inventados por Juan Emar poseen un apellido que se identifica con un topónimo de la geografía chilena. Algunos ejemplos son Lorenzo Angol, Matilde Atacama, Rosendo Paine, etc.

⁵⁵ Todos los trabajos académicos contenidos en los dossieres y números de revista monográficos que hemos comentado se tratarán individualmente en los apartados siguientes.

Emar a través de la crítica literaria periodística” (1989)⁵⁶, no solo por su temprana aparición, sino también por el exhaustivo recorrido que establece cuando los estudios sobre Emar eran prácticamente inexistentes. Este recorrido presenta las aportaciones críticas sobre la escritura emariana desde la producción pública del autor (los años 20 y 30) hasta el momento actual del trabajo de Canseco-Jerez. Es destacable el vacío que se produce entre los años 30 -fin de las publicaciones del autor- y 1964 -fallecimiento de Emar-, momentos entre los cuales no consta ninguna aportación. Cabe destacar, asimismo, el apartado final del artículo en el que se reflejan las distintas reacciones de escritores-críticos que sí se percataron del valor de la obra de Emar (Vicente Huidobro, José Donoso, Carlos Droguett, Jorge Edwards o Pablo Neruda).

Tras el trabajo de Canseco-Jerez, no ha habido ningún otro posterior que perfeccione, amplíe y actualice su revisión de la recepción de Juan Emar, si bien sí han aparecido bibliografías que han dado cuenta de las nuevas apariciones sin ir más allá de la enumeración de títulos⁵⁷.

A partir del trabajo de Canseco-Jerez, aparecieron bastantes artículos y capítulos que se ocuparon del estudio de Juan Emar vinculándolo al fenómeno de la vanguardia. El primero de ellos fue el que publicó en 1992 Esteban Vergara: “*Ayer de Juan Emar: Una propuesta narrativa vanguardista*”, en el cual relaciona al autor con el cubismo, el creacionismo y el surrealismo, a través del estudio de su obra *Ayer*. En esta el propio yo, protagonista y narrador, revela su adhesión al movimiento. Además, la obra funciona según sus propias reglas y, dentro del contexto literario chileno de la época, transgrede totalmente las estéticas dominantes.

No obstante, en los años noventa el investigador que destacó como cabeza visible en los estudios sobre Emar y su contexto tanto por la cantidad de trabajos publicados como por la calidad de los mismos es Patricio Lizama. Así, hasta el año 2001, en que surgieron nuevos autores, Lizama prácticamente representó en solitario los estudios elaborados bajo este enfoque. Cabe destacar que el investigador chileno, junto a autores como Pablo Brodsky, Carlos Piña o el ya bastante mencionado Alejandro Canseco-Jerez, entre otros, fueron los primeros en rescatar de manera firme la obra de Juan Emar desde un punto de vista crítico y, a día de hoy, continúan su labor de recuperación y estudio como principales investigadores.

⁵⁶ Como ya indicamos, este trabajo constituye el capítulo segundo de *Juan Emar. Estudio* (1989).

⁵⁷ Nos referimos a la de Marcelo Coddou en 1997, a la de Patricio Lizama en 2000 y a la que posteriormente, en 2009, publica el mismo autor junto a M.^a Inés Zaldívar. Antes de la bibliografía de Coddou, y coetánea al trabajo de Canseco-Jerez, se publicó la de Pedro Lastra en 1986.

Dicho esto, Lizama comenzó su andadura emariana en 1990 con su tesis de licenciatura “Juan Emar y la vanguardia en Chile. El intelectual y las rupturas”, trabajo muy influido por la teoría de los campos de Pierre Bourdieu⁵⁸, en el que Lizama estudia la producción emariana de los años veinte y treinta en relación con el campo cultural chileno de su época, relación que presenta desde un comienzo como una “disputa cultural” (3). Asimismo, Lizama presenta a Emar como un intelectual adelantado a su época y enfrentado al sistema vigente, sistema en el que fue incapaz de incluirse. Este hecho permitió al investigador vincular al autor no solo con el fenómeno transnacional de la vanguardia, sino también con otros artistas e intelectuales latinoamericanos del siglo XX.

Tras la tesis de licenciatura, y siguiendo esta línea de investigación, Lizama publicó en 1993 “*Miltún 1934 y Ayer*, retrato de un artista de vanguardia”, en el que las obras citadas en el título son calificadas de originales para su época, primero, porque propusieron la ruptura con las estéticas novelísticas y, segundo, porque presentaron la oposición del narrador a los integrantes del campo artístico chileno. Lizama parte del texto literario para retratar la postura estética del autor y, para ello, toma *Miltún 1934* como el ejemplo más claro porque en ella se advierte la quiebra del narrador con su sistema de creencias, su origen y su entorno vital, así como con el campo artístico chileno. En *Ayer*, en cambio, la ruptura con el campo artístico no se explicita tanto y, en su lugar, se opta por la parodia o por la proposición de una teoría estética alternativa.

Un año después, el investigador chileno publicó “Jean Emar/Juan Emar: la vanguardia en Chile”. Este trabajo está dividido en dos partes, del que nos interesa solo la primera, ya que la segunda es una refundición del estudio de 1993 que ya hemos comentado. El apartado primero, “Los escritos de arte de Jean Emar y la ruptura en el campo pictórico chileno”, presenta un análisis profundo del contexto artístico chileno de las primeras décadas del siglo XX. A partir de ahí, se estudia la introducción de la vanguardia en el país, gracias a la actividad de Juan Emar, en un comienzo, y, después, de todos los integrantes del Grupo Montparnasse. Por otra parte, ese mismo año -1994- Lizama publica “Donoso/Emar: Diálogo en el tiempo”. Se trata de un curioso trabajo en el que, partiendo de varias citas del también escritor y familiar de Emar José Donoso⁵⁹, se desarrollan distintos aspectos de la vida y la obra de Juan Emar, sobre todo de cuestiones acerca de su contexto artístico. Así, se trata la importancia del viaje en la formación

⁵⁸ Véase Bourdieu, Pierre. (Trad. Thomas Kauf). (2006). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

⁵⁹ Véase el “Glosario de artistas mencionados” (apéndice II).

intelectual y artística, los conflictos del autor con el campo cultural, el papel que desempeñaba el arte en la época de Emar y los vínculos de Emar con otros autores contemporáneos y con teorías y conocimientos de otras disciplinas.

En abril de 1997 apareció en el suplemento literario *J'en ai marre. Un acercamiento virtual*, que ya hemos comentado, un breve artículo de Lizama: “Un intelectual alerta”, en el que insiste de nuevo en el papel de agente cultural desempeñado por Emar en los años veinte y en la nula recepción de este como autor. Lo que interesa, sin embargo, son las relaciones que Lizama establece entre la propuesta estética emariana y los avances en la ciencia, en concreto, en la psicología y en la física. Ello le permite conectar a Emar con autores posteriores a él como Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, Leopoldo Marechal o Julio Cortázar. El artículo, no obstante, no profundiza demasiado en el asunto, al formar parte de una publicación divulgativa. Más importante es el trabajo que publica en el volumen de homenaje al profesor y poeta chileno Pedro Lastra (1932) *Con tanto tiempo encima. Aportes a la literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra* (1997) en el que analiza las figuras de Juan Emar y Vicente Huidobro estableciendo las claves de su formación artística tanto en el terreno familiar como en el extranjero -París- para, a continuación, centrarse en sus papeles de agentes culturales en los años 20 y 30, respectivamente y con gran detalle. Asimismo, Lizama establece un interesante puente entre el campo cultural chileno en que actuaron Emar y Huidobro con el actual, en el que ve la perdurabilidad de algunos de los problemas que movieron a ambos amigos a revolucionarlo con sus propuestas.

Hay que señalar que en el año 1997 otro investigador publicó un trabajo sobre Juan Emar y su relación con la vanguardia: “CAV. B. N.”, de David Wallace. En este estudio el investigador analiza el cuento inédito “CAV. B. N.” (1917), texto de Emar del que solo se ha ocupado el propio Wallace tanto en este trabajo como en su tesis de magíster también de 1997. Wallace considera este texto el primer antecedente narrativo de la apropiación de Juan Emar de los principios de la vanguardia. Por otra parte, “CAV. B. N.” representa una exploración dentro del laberinto de la escritura, entendida como reflejo de las regiones subterráneas de la conciencia, para hallar un nuevo fundamento que otorgue sentido a la realidad.

Con el cambio de milenio, Lizama publicó en 2000 un artículo que funciona a modo de ejemplo de la labor de Emar como difusor del arte nuevo: “Le Corbusier en *La Nación* de Santiago de Chile (1924, 1926, 1927)”. En él se realiza un seguimiento de la figura del arquitecto Le Corbusier y de sus principios arquitectónicos a través de las páginas

de *La Nación* y, en concreto, de los escritos de Emar en dicho diario. Por otra parte, se distinguen arquitectónicamente dos estéticas enfrentadas: una racionalista y pura, con la que Emar se identifica, y otra ornamental, a la que pertenecería el urbanismo de la ciudad de Santiago de Chile.

Un año después, apareció “Jean Emar y *La Nación* de Santiago de Chile, en París (1926-27)”. De nuevo, Lizama abrió nuevas vías de trabajo dentro del amplio tema de Emar y la vanguardia⁶⁰ ocupándose de la función de los escritos de arte publicados desde la sede de *La Nación* en París. Si los artículos de *La Nación* santiaguina (1923-1925) buscaron, en un campo carente de autonomía, transformar las condiciones del arte en Chile, de ahí su carácter rupturista, los artículos parisinos (1926-1927), en un campo autónomo, pretendían abrir lugares de encuentro hispanoamericano-francés, lo que explica su carácter modernizante (2001: 205).

Como ya dijimos, a partir del año 2001, aparecieron nuevos autores que decidieron trabajar en esta línea de investigación. Uno de ellos fue la investigadora Soledad Traverso con su trabajo “‘Pájaro verde’ de Juan Emar: un manifiesto vanguardista” (2001), en el que se toma el relato como una “reescritura paródica del cuento ‘Un corazón simple’ (*Un coeur simple*) de Gustave Flaubert” y se propone su lectura como “un manifiesto vanguardista en contra del arte como copia de la realidad, para adherir a un arte no representacional y autónomo” (Traverso, 2001).

Más tarde, en 2004, Fernando Burgos (“La situación de Juan Emar en la vanguardia”) trabajó bajo la perspectiva empleada por Lizama en su tesis de licenciatura. El trabajo de Burgos sitúa al autor dentro del panorama y compara su situación en el campo literario con la de otros escritores vanguardistas hispanoamericanos, justificando su tesis mediante el análisis del relato “El vicio del alcohol”, relato, en general, poco estudiado por la crítica.

Un año después, en 2005, se publicaron dos trabajos que identificaron a Juan Emar con el modelo del artista de vanguardia, como ya había hecho Lizama en su trabajo de 1993. Se trata del estudio de Marcela Labraña “Reflexiones sobre la actitud del artista en *Umbral* de Juan Emar”, en el que, tras una breve introducción a la obra, se vincula la figura del artista a la del místico y el científico, pues los tres se alejan de la mimesis y buscan conocer otras capas de realidad no accesibles a través de los mecanismos de percepción

⁶⁰ Pese a que, como dijimos, esta línea de investigación es la más prolífica en los estudios sobre Juan Emar, pocos autores van más allá de la descripción histórica, cultural y artística del contexto al que perteneció Emar, sea en Santiago de Chile, sea en París, o de la identificación del autor con el arquetipo del artista de vanguardia.

habituales, propósito último de la vanguardia. Al margen de la relación de Emar con la vanguardia, muy trabajada como estamos comprobando, es importante destacar que Labraña renovó la línea de investigación al centrarse en una obra poco o nada estudiada bajo ese enfoque: *Umbral*. Pasando al segundo de los trabajos, nos encontramos con el artículo “Juan Emar contra la virtud” (2005), de Claudio Morales Rivera, quien no se ocupó tanto del modo de conocer que proponen estos creadores, al estilo del trabajo de Labraña, sino de su enfrentamiento manifiesto contra la ética y la moral burguesas vigentes, a las que atacan mediante la risa, el juego, la irresponsabilidad y el vicio. Morales Rivera inserta a Emar en el conjunto de los artistas de vanguardia, que beben directamente de la tradición finisecular, personalizada en autores como el Marqués de Sade, Charles Baudelaire o Isidore Ducasse, conde de Lautréamont.

En el mismo año de estos trabajos, aunque desde otra óptica, Dino Plaza publicó “(Des)centralización y (des)contextualización como modelo constructivo en *Miltún 1934*”, obra en la que identifica dos movimientos que configuran la obra: “el juego del texto en relación a su contexto y las tensiones con la tradición literaria” (2005: 72). A partir de ahí el análisis busca demostrar que *Miltún 1934* es un referente de la vanguardia en Chile y, en general, en Hispanoamérica. Un año después, en 2006, el mismo autor sacó a la luz un artículo muy relacionado con el anterior: “Tradición y vanguardia en *Miltún 1934*”.

Cecilia Rubio, por su parte, publicó en 2007 “Las figuras de la trascendencia en la vanguardia chilena: arte hermético, arte espiritual”, en el que continúa el análisis de la vanguardia en Chile centrándose en los escritores Vicente Huidobro sobre todo, Juan Emar y Pablo Neruda. Sobre nuestro autor, la autora se centra en explicar la importancia capital que tiene en su propuesta el concepto de libro y se toma como ejemplo *Umbral*, al que se caracteriza como obra total o *imago mundi*.

En 2007 también Carlos Ferreiro sacó a la luz dos trabajos: “La pervisión del concepto novelesco: un recorrido por La Mancha infinita en *Umbral* de Juan Emar” y “*Umbral* de Juan Emar: proyecto de escritura perpetua”, que son dos versiones diferentes del mismo trabajo. *Umbral* se entiende como una obra de vanguardia y, por tanto, rompe con el género de la novela entendido de forma tradicional. En base a ello, las operaciones narratológicas empleadas en el texto favorecen la configuración de la obra como una vía de exploración sin límites. Ferreiro ve también en *Umbral* una función político-social, en tanto en cuanto hay un rechazo a la sociedad y al campo artístico, en favor de la estética vanguardista y la concepción del artista como un vidente, que busca la intelectualidad plena.

Esta visión no solo artística, sino también político-social, provoca el escepticismo y el aislamiento del autor, que encuentra en la escritura la vía para sentirse libre.

Un año después, Marco Thomas Bosshard publica “Un viaje al ‘Chile profundo’: Subversión del tópico civilización vs. barbarie en *Miltún 1934* de Juan Emar”, centrado en analizar los pasajes de la batalla del estero de Puangue, el viaje a Curihue y la conversación del yo con Rubén de Loa. El trabajo, no obstante, es muy descriptivo y parafrasea demasiado el texto con el fin de demostrar que Emar subvierte el tópico, anulando ambos conceptos o invirtiéndolos, operaciones, por otra parte, vinculadas a la vanguardia.

Dicho esto, en 2009 aparecieron algunos trabajos de relevancia, en primer lugar, porque Patricio Lizama volvió a publicar dentro de esta línea de estudio. Así, dentro del volumen *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*, editado por el propio Lizama y M.^a Inés Zaldívar, incluyó su trabajo “Emar y la vanguardia artística chilena en *La Nación* (1923-1927)”. Es un trabajo verdaderamente destacable porque en él se presenta el panorama más completo de los años veinte protagonizado por Juan Emar, los integrantes del Grupo Montparnasse y los colaboradores de las “Notas de arte”. En primer lugar, se describen con detalle la creación, los postulados estéticos del grupo y su vinculación con la vanguardia europea. A ello sigue el grueso del estudio, que es el recorrido, los temas de interés, los participantes y la teoría estética que transmitían las “Notas de arte” (1923-1925), a cuya función Lizama denomina “el ‘espíritu nuevo’ en Chile o una intervención calculada en el campo cultural” (334). Por último, el panorama se cierra con un breve análisis de la trayectoria y los objetivos de las “Notas de París” y “*La Nación* en París” (1926-1927), como proyectos modernizantes.

También en 2009 Ignacio Álvarez publicó dos trabajos que se desvincularon del enfoque artístico-cultural, para optar por el político-social. Se trata de “La cuestión de la identidad nacional en las *Notas de Arte* y *Miltún 1934*, de Juan Emar” y “La encrucijada del sujeto. *Miltún 1934* de Juan Emar”. En realidad, nos encontramos ante un único trabajo, ya que el primero de ellos fue posteriormente recogido en el segundo, que constituye un capítulo del volumen de Álvarez *Novela y nación en el siglo XX chileno: ficción literaria e identidad* (2009). Como hemos dicho, Álvarez escoge un enfoque diferente en los estudios sobre Emar, vinculando al autor con el nacionalismo, asunto que, en principio, no parece muy relacionado con los principios vanguardistas. Por otra parte, dada su condición de capítulo, se trata de un estudio bastante extenso que permite la división en apartados, de los que el primero sirve de presentación de Juan Emar y es donde se marcan las coordenadas -socio-política y geográfica- que dirigirán el trabajo. Después, Álvarez justifica

la presencia de Juan Emar en un volumen sobre lo nacional⁶¹ y la elección de *Miltún 1934*, que el autor sitúa en una “situación intermedia” en la trayectoria del autor, pues “se ubica entre la motivación exterior de las *Notas de Arte* y el desenfreno íntimo de *Umbral*” (2009b: 63-64). Además, la obra es representativa dentro del conjunto de la producción emariana porque ha sido estudiada desde las tres perspectivas que distingue en la primera parte del trabajo⁶². Ya en el grueso de este, primero, se ocupa de aplicar los conceptos de *performatividad* y *deixis* para explicar el funcionamiento de la escritura emariana; segundo, reconcilia el nacionalismo del momento con el cosmopolitismo vanguardista a través de las “Notas de arte”; y, tercero, analiza el carácter nacional de *Miltún 1934* mediante el análisis de su título, su contexto y la lengua empleada.

Por último, Daniel Rojas en ese mismo año publicó “Juan Emar: Una alegoría del modernismo tardío”, centrado en el papel que debe desempeñar el lector de las novelas de Emar. Así, pese a la significación literal, se encuentra un significado oculto, que el lector debe esforzarse en descubrir enlazando e interpretando una escritura llena de niveles, hermética y fragmentaria. En las obras emarianas, por otra parte, se advierten los conceptos de la vanguardia y de la postmodernidad, que lo relacionan con autores como Franz Kafka, Marcel Proust, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar. Finalmente, el artículo aplica las tesis defendidas al relato “El pájaro verde”.

Un año después, de nuevo Patricio Lizama se centró en una obra para ejemplificar el conflicto en el que se encontraba el artista de vanguardia, como ya había hecho en su trabajo de 1993. En esta ocasión escogió *Un año*: “*Un año* de Juan Emar: el artista de vanguardia en una modernidad periférica”. El trabajo se centra en tres de sus episodios para, en primer lugar, estudiar “las restricciones del artista en la sociedad colonial y la forma como resiste frente al poder”; en segundo lugar, revelar “la uniformidad de la sociedad premoderna y la manera como se desarticula esta homogeneidad”; y, por último, proponer “una verdadera poética del proceso creativo, la cual se inserta en la discusión sobre el papel y función del arte en la época” (2010: 95). Algo similar, focalizado sobre todo en las tensiones entre tradición y modernidad, centro y periferia, Europa y América, etc., lo observamos en el trabajo que publicó en 2011: “La máquina en la vanguardia chilena”, si

⁶¹ Álvarez lo justifica por dos motivos: primero, “por una razón histórico-literaria: Emar es un precursor radical del rechazo a las preferencias naturalistas y mundonovistas que dominan el comienzo de siglo, o al menos uno de los primeros escritores chilenos en ofrecer una alternativa consistente al programa del positivismo literario” (2009b: 62); y, segundo, y en referencia a la lectura de las obras emarianas, porque “es posible advertir en ellas, además, un movimiento hacia adentro, una progresiva interiorización de sus preocupaciones [...], que tal vez pueda emblematizarse a partir de la coordenada geográfica” (*ibidem*).

⁶² Véase la cita de Álvarez al inicio del apartado 1.2.

bien la obra objeto de estudio es *Miltín 1934*. El artículo, por otra parte, no se ocupa únicamente de *Miltín 1934*, sino también de las obras de otros vanguardistas que manifiestan la condición de constituir “una modernidad periférica” (Lizama, 2011b: 243): *Alsino* (1920), de Pedro Prado; la poesía de Juan Marín; el poema “Avión” (1924), de Juan Guzmán Cruchaga⁶³; el poema “La gran Rueda” (1924, 1925), de Nefalí Agrella; y *Crepusculario* (1923), de Pablo Neruda.

En ese mismo año nos encontramos con otro estudio de Lizama, incluido en la edición de la obra literaria completa: “Emar: cavilaciones, campo cultural y ficciones”. El trabajo está dividido en cuatro breves apartados, de los que el primero se ocupa del texto *Cavilaciones* [1922 (inédito hasta 2014)], cuya propuesta estética se explica desde el enfoque de las ciencias ocultas. A partir de ahí, el estudio de Lizama entra de lleno en el asunto del contexto de época mediante los tres apartados restantes: “La difusión emariana entre 1923 y 1927: apropiación y campo cultural”, síntesis de la introducción a la edición completa de las “Notas de arte” de 2003⁶⁴; “El gobierno de Ibáñez: reforma y disonancia”, en el que se describe la situación artística durante la dictadura, caracterizada por los conflictos entre Carlos Isamitt y Alberto Mackenna⁶⁵, agentes culturales fundamentales de este momento, y en la que se cumplieron algunas de las ideas que Emar había planteado unos años antes; y, por último, “Narraciones emarianas: estrategias y viajes”, en el que se explican algunos procedimientos técnicos y problemáticas presentes en las obras emarianas como reacción y crítica al hermetismo del campo cultural chileno de entonces.

El año 2011 destacó asimismo por la publicación de otros artículos de calidad, aparte de los de Lizama. En primer lugar, “Juan Emar y su inserción en el espacio político-social chileno”, de Pablo Berchenko, trabajo centrado en las relaciones extratextuales que establecen la obra y el escritor con el contexto socio-político en que se inscriben. Así, se comienza con un panorama de la familia de Emar, los Yáñez Bianchi, en la que el padre, Eliodoro Yáñez, constituye el eje en torno al que gira la familia⁶⁶. A continuación,

⁶³ “Avión” fue publicado por vez primera en las “Notas de arte” de *La Nación* el 25 de junio de 1924. Véase Emar, Juan. (Ed. Patricio Lizama). (2003). *Notas de arte (Jean Emar en La Nación: 1923-1927)* (116). Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y RIL Editores.

⁶⁴ Véase Lizama, Patricio. (2003). “Estudio”. En Emar, Juan. (Ed. Patricio Lizama), *Notas de arte (Jean Emar en La Nación: 1923-1927)* (9-44). Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y RIL Editores.

⁶⁵ Carlos Isamitt (Rengo, 1887 - Santiago de Chile, 1974) y Alberto Mackenna (Santiago de Chile, 1875 - Santiago de Chile, 1952) fueron dos de los principales agentes culturales de la primera mitad del siglo XX en Chile. Ambos ocuparon importantes cargos culturales relacionados con el Museo Nacional de Bellas Artes.

⁶⁶ Véase Yáñez, María Flora. (1980). *Historia de mi vida*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento. El padre de la autora de este libro y también de Juan Emar ocupa un lugar destacado en el libro, al que describe como “prismática personalidad” y “hombre multiforme” (1980: 9). No todos los comentarios son así de amables,

Berchenko se ocupa del análisis de *La Nación*, caracterizándolo según su línea editorial y su posición en el panorama de la prensa chilena, para después destacar el papel de Juan Emar en él, papel favorecido por el cosmopolitismo que caracterizaba el diario. Tras establecer la trayectoria histórica de *La Nación* y de los acontecimientos políticos y sociales a finales de los veinte y principios de los treinta, Berchenko presenta a Juan Emar como narrador para, como cierre del estudio, examinar la presencia del mundo cotidiano, es decir, de los referentes contextuales del autor, en sus obras literarias, sobre todo, en *Miltín 1934*.

En segundo lugar, Malva Marina Vásquez presentó también en 2011 dos trabajos. Primero, “Lo sublime y lo impensado en la apuesta vanguardista de *Miltín 1934* de Juan Emar”, estudio que trata la obra emariana como representativa de las vanguardias, tal y como se aprecia tanto en sus técnicas como en su propuesta. La autora presenta el enfrentamiento de Emar con el arte burgués, del que el autor deja constancia en sus escritos a través de la sátira, y la propuesta vanguardista de este, que promueve “una estética de lo sublime como negación del efecto referencial y apertura a lo impensado foucaultiano” (Vásquez, 2011b). Por otra parte, este trabajo funciona como punto de partida de la prolífica trayectoria de esta autora en los últimos años, como veremos a continuación. El segundo trabajo de Vásquez, “Juegos metateatrales y vanguardia pictórica en ‘Umbral’ de Juan Emar” se encarga del estudio de una obra teatral contenida en el apartado “Noche 3” de *Umbral*, titulada “Blenda y Feldespato”. Según la autora, en ella y en el apartado que la contiene se observa una toma de posición crítica de Juan Emar frente a los debates artístico-culturales de su época vinculada a los movimientos e ideologías de la vanguardia. Por esta razón la obra teatral presenta rasgos como la hibridez y la metaficción y puede enmarcarse en el concepto de la *obra total*, concepto ideado por el compositor Richard Wagner⁶⁷.

Por último, y para cerrar la producción del año 2011, Pablo Brodsky incluyó en la edición de las obras completas “*J'en ai marre*, el cuestionamiento” (2011). En él, realiza un

de hecho, en la entrevista que se incluye al final del libro entre Carlos Droguett y M.^a Flora Yáñez esta relata a propósito de su padre:

Mi padre formó su propia dinastía. [...] Sí, era frío y cerebral. A mí me adoraba y yo sentía devoción por él. Pero no se avenía mucho con Juan Emar (Pilo para la familia) incluso eran adversarios. [...] Influyó en esto que mi padre no quería que nos realizáramos. Deseaba que mi hermano fuera abogado y heredara su estudio, mina de oro. Pilo se negó rotundamente. [...] Tampoco aceptaba que yo escribiera para el público. Me decía: ‘No te pongas en la línea del fuego, te harán añicos, como han tratado de hacerme a mí’. [...] A través de los años, no puedo menos de juzgarlo algo egoísta: deseaba que sus hijos fueran sus satélites (1980: 297-298).

⁶⁷ El concepto de *Gesamtkunstwerk* (‘obra de arte total’) se refiere a aquella obra de arte que integra las seis artes clásicas, esto es, la música, la danza, la pintura, la poesía, la escultura y la arquitectura.

breve recorrido personal del autor, centrándose en el contexto de su país, contexto que convirtió el hastío en rasgo intrínseco de su personalidad y motivo de la adopción del pseudónimo. En contra se presentan los viajes a Europa del autor como vía de realización mediante la inserción en la corriente vanguardista. No obstante, pese al enfrentamiento con el origen, la obra de Emar no está exenta de lo que él mismo denomina “color local”, que se encuentra en los nombres de sus personajes, en las menciones a calles y lugares representativos, etc. Así, Brodsky, partiendo de Pedro Lastra (1987), termina presentando a Juan Emar como precursor del realismo mágico latinoamericano.

En 2012, de nuevo Malva Marina Vásquez publicó un trabajo, en este caso, relacionando la filiación vanguardista de Emar con su curiosidad por el mal y el ocultismo: “Imaginario demoníaco y poética vanguardista en la narrativa de Juan Emar” (2012). Concretamente, el estudio trata de las imágenes diabólicas de sus escritos, que lo vinculan a una tradición iniciada en Goethe, que pasa por literatos como Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe o esoteristas como Georges Gurdjieff, hasta llegar a la eclosión de las vanguardias.

La misma investigadora, en colaboración con Constanza Vargas publicó en 2013 “La querrela entre clásicos y modernos en *Umbral* de Juan Emar”. En el estudio se encargan de estudiar el conflicto entre la tradición y la irrupción de la vanguardia a través del análisis del fragmento “Noche 3” de *Umbral*, que ya había tratado Vásquez en su trabajo de 2011. En 2014 ambas investigadoras publicaron dos trabajos más sobre Juan Emar, relacionándolo con cuestiones referidas al contexto artístico e histórico en que se lo inscribe. El primero, “Alegoría de lo nacional en clave carnavalesca en la ‘Noche cuatro’ de *Umbral* de Juan Emar”, las investigadoras retoman el asunto nacional, que ya había sido tratado por Álvarez (2009a y b), al analizar un fragmento de *Umbral* en que Emar emplea el cronotopo del salón de lectura para criticar, en palabras del autor, “la beatería y la patriotería” (*Umbral*, 733). Con ello entienden que el fragmento “Noche cuatro” constituye “una alegoría de los orígenes del ser de la nación” (2014a: 11) y una reflexión sobre el fracaso del macroproyecto confraternal entre las naciones latinoamericanas. Ese mismo año, ambas autoras vuelven a colaborar en la redacción del estudio “Aproximaciones a una poética de Obra total en *Umbral* de Juan Emar”. En este trabajo aplican el concepto wagneriano de *obra total* -empleado ya en un trabajo de Vásquez de 2011⁶⁸- a la obra

⁶⁸ Nos referimos al trabajo “Juegos metateatrales y vanguardia pictórica en ‘Umbral’ de Juan Emar” (2011a), publicado en la revista *INTI, Revista de literatura hispánica* (73, pp. 191-210), del que hemos hablado anteriormente.

magna de Juan Emar, ya que observan que se construye como territorio tanto de producción artística como de crítica artística conformando un *objeto de ansiedad*⁶⁹.

Ya cercanos en el tiempo debemos destacar dos trabajos de 2015. En el primero, elaborado por Oscar Galindo, se analizan un par de ejemplos de cuentos de Vicente Huidobro y Juan Emar como ejemplos de *objetos de ansiedad* –concepto empleado por Vásquez y Vargas (2014b)–, es decir, como manifestaciones artísticas propias de la vanguardia, que chocan con el sistema por constituir una excentricidad. El autor percibe esto con mayor claridad en los cuentos de estos autores y analiza desde esta óptica “Salvad vuestros ojos (Novela posthistórica)” (1931), de Huidobro y Hans Arp; y “El pájaro verde”, de Juan Emar, deteniéndose especialmente en la figura del narrador. Por otra parte, en “Juan Emar. La pereza del escritor y la apertura del tiempo”, Jorge Retamal Hidalgo analiza en un extenso y minucioso estudio la obra de Juan Emar, con especial dedicación a *Umbral*, “El pájaro verde” y *Miltún 1934*, para problematizar la periodización de la vanguardia y concebirla como una propuesta de “apertura del tiempo a toda la historia de la humanidad, como elementos discontinuos cuyo choque ha de producir nuevos sentidos que configuran realidad” (2015: 149).

Finalmente, el estudio más reciente en el campo de estudio de Emar y su contexto es el Malva Marina Vásquez, nombre habitual en las investigaciones emarianas de los últimos años, quien en 2016 publica “Escucha barroca y vanguardia latinoamericana en ‘El pájaro verde’ de Juan Emar”. En este trabajo la autora profundiza en la línea de investigación acerca del nacionalismo y sus vínculos con Emar para afirmar que el relato “El pájaro verde” no se trata de un manifiesto de vanguardia, como otros han analizado (Varetto, 1995a y b, o Traverso, 2001), sino de una poética; el cuento se constituye como significante de América y, en él, Emar conjuga el cosmopolitismo propio de las vanguardias con rasgos de la identidad nacional, concretamente fuentes intertextuales del folclore que Vásquez novedosamente encuentra a partir del enunciado “Yo he visto un pájaro verde”, enunciado de gran relevancia en el cuento.

Una vez tratados todos los trabajos que han estudiado la relación de Juan Emar con su contexto artístico-social podemos concluir con que, pese a que es la línea de estudio con más producción y actualmente siguen publicándose trabajos bajo este enfoque, resulta difícil abrir nuevas vías de trabajo, ya que, como se ha visto, Patricio Lizama, sobre todo, y

⁶⁹ “El crítico norteamericano Harold Rosenberg llama en 1967 ‘anxious object’ u objeto de ansiedad a ciertos objetos artísticos que provocan más interrogantes que certezas y que nos hacen dudar en tanto espectadores de si estamos ante una auténtica obra de arte” (Vásquez y Vargas, 2014: 106).

algunos otros investigadores destacados (Canseco-Jerez, Álvarez o Vásquez, entre otros) han fundamentado en sus numerosos trabajos las claves de la situación de Juan Emar en la vanguardia y en el contexto chileno de su época y, en consecuencia, el resto de trabajos, aunque son de calidad, presentan *grosso modo* poca innovación.

1.2.3. Estudios sobre las cuestiones técnicas, estructurales y constructivas en la escritura emariana

El conjunto de técnicas y recursos que despliega Juan Emar en su escritura y los esquemas constructivos que sustentan sus obras constituyen una de las grandes áreas de estudio de la crítica especializada, en paralelo con los trabajos sobre el contexto artístico, cultural y social, que ya hemos visto. Por otra parte, los estudios dedicados a estas cuestiones no se limitan a un aséptico análisis narratológico o lingüístico de los textos, sino que, en general, conectan con la propuesta filosófica que los sustenta. Así, la compleja teoría metafísica y gnoseológica emariana es plasmada en la escritura mediante complicados procedimientos y estructuras narrativas, de tal forma que el mensaje no solo lo revela el narrador o los personajes en algunos pasajes de los textos, sino que, sobre todo, es la propia construcción formal del texto la que propone una teoría para entender la creación y el mundo.

Tras esta aclaración, iniciamos la presentación de esta línea de investigación con un trabajo muy temprano: “La situación de *Umbra*, de Juan Emar”, publicado por Adriana Valdés en 1977. Canseco-Jerez destaca el de Valdés como “el primer estudio crítico sobre el primer tomo de *Umbra*” (1989b: 143) y lo identifica como guía para trabajos inmediatamente posteriores, entre los que se encuentra, el de Iván Carrasco (1979), del que hablaremos próximamente⁷⁰. El estudio de Valdés trata también la inserción de Emar en el contexto de la vanguardia, no obstante, prevalece la línea de investigación en torno a los procedimientos literarios que el autor pone en práctica. Sobre ello, en primer lugar, se destaca la intertextualidad de las obras, así como la concepción emariana de la lectura. En segundo lugar, se analiza la figura del narrador y sus abundantes *alter ego*, cuya función consiste en servir de máscaras del propio yo, un yo que progresivamente se desvincula más de la materia narrada y de la vida, dejando a sus personajes actuar, mientras él se libra de vivir. En tercer lugar, se distinguen dos tiempos de la narración: el de la historia (1926) y el

⁷⁰ Otros trabajos serán el de Hugo Carrasco (1982) o el de Marcos Urrea Salazar (1981).

del discurso (1941). Por último, se estudia el elemento paródico con que el autor pone en cuestión los fundamentos del sistema.

Como se puede advertir, el análisis de Valdés aportó una perspectiva bastante completa y general de *Umbral*, pues, como trabajo inaugural, su función fue la de abrir líneas de investigación posibles sobre la obra enunciando y tratando brevemente sus fenómenos más importantes. Una de estas líneas de trabajo fue el estudio del relato y de los niveles diegéticos de los textos, enfoque que inauguró Iván Carrasco en “La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar” (1979). Carrasco emplea el concepto narratológico de *metalepsis narrativa* (1972), ideado por Gérard Genette⁷¹, y lo aplica al primer tomo de *Umbral*. Parte de la idea de que, desde el propio título, y tanto al nivel de la historia como del discurso, la obra pretende pasar a “otro lado”, objetivo que se logra mediante la metalepsis. A nivel de la historia, *Umbral* invita a acceder a un mundo creado por el narrador y, a nivel del discurso, la metalepsis consigue mostrar la naturaleza ficticia del relato, pues el narrador revela el propio proceso de configuración del texto. *Umbral*, mediante la aplicación de este recurso, transgrede por completo el concepto clásico de novela o narración porque su autor privilegia la enunciación al enunciado, el discurso a la historia, el acto del escribir al resultado final en texto cerrado.

Tras los trabajos de Adriana Valdés e Iván Carrasco, aparecieron en la década otros trabajos sobre Juan Emar y su obra. El primero de ellos fue “Sobre la situación narrativa de *Umbral* de Juan Emar” (1981), de Marcos Urrea Salazar. En él, después de presentar brevemente la obra, realiza un análisis del primer tomo de la gran obra situando el foco en los personajes, que considera desdoblamiento continuo de la figura del narrador, Onofre Borneo. Resulta bastante curioso que dedique un espacio a la caracterización de los roles de cada uno de los personajes principales del “Primer pilar” y a su función narrativa, algo que no se ha vuelto a tratar con detalle desde que se publicó este trabajo.

Un año después, se publicó la investigación de Hugo Carrasco (1982) “Guni Pirque, narratario de *Umbral*”, centrada en el análisis narratológico del personaje de Guni Pirque en la obra. En este estudio, Carrasco analiza el estatus narrativo de Guni Pirque como narrataria de *Umbral*, frente a Onofre Borneo, narrador de la obra, y establece tanto las funciones que desempeña en el texto (*alter ego* del narrador, asunción del rol reflexivo y narratario extradiegético y visible) como las etapas del personaje (*alter ego* creado por el narrador - independencia progresiva - carácter de narratario específico y existencia plena).

⁷¹ Haremos uso de este concepto en el punto 4.1. del capítulo 4.

También sobre *Umbral*⁷² y en la misma década, salieron a la luz los trabajos de Óscar Paineán, “La escritura como proceso de búsqueda en *Umbral* de Juan Emar” (1985), y Manuel Espinoza Orellana, “La obra de Juan Emar” (1987). Este último se ocupa de los personajes de la obra sin ningún tipo de individualización, para revelarlos no como protagonistas de una trama ficticia, sino como meros instrumentos, piezas del complejo engranaje que constituye el texto, en el que lo importante es el propio lenguaje. En cuanto al estudio de Paineán, se presta atención a la pareja Onofre Borneo-Guni Pirque: uno, difuminado en muchos otros personajes y narrador; la otra, narrataria y elemento intersubjetivo que se presenta único, reintegrador y homogéneo. Ellos son la muestra de la configuración diagramática de *Umbral*.

En 1988, Guillermo Gotschlich cambió de objeto de estudio dentro de la misma línea de investigación y presentó “‘El pájaro verde’ de Juan Emar, proposición de una poética”, centrado en el relato indicado en el título como ejemplo de renovación en el campo de la creación artística. El autor se detiene, sobre todo, en la técnica paródica y en la figura del narrador. En cuanto a la primera, la parodia se articula mediante la abundancia exagerada de detalles y de referentes cuya relevancia para el sentido del relato es completamente nula. En lo que se refiere a la segunda, el relato posee un narrador polifacético en tanto en cuanto se desplaza en distintos niveles diegéticos. Este hecho permite la apertura de perspectiva del cuento, pues penetra en el texto una dimensión artística sustentada en el valor estético de lo percibido lejos de todo sentimentalismo o implicación moral.

La década de los noventa supuso un antes y un después en los estudios sobre las cuestiones técnicas en los textos emarianos debido a la gran cantidad de trabajos publicados, prolificidad que se mantendrá hasta la actualidad. Esta andadura la comenzó en 1991 Esteban Vergara con “*Ayer* de Juan Emar: Una escritura antilogocéntrica”, del que publicó más tarde dos nuevas versiones en 1992 y 1993⁷³. Vergara realiza un complicado análisis deconstructivista de la obra, cuyo objetivo es demostrar la inexistencia de un sujeto enunciador del discurso y, tras un complejo análisis deconstructivista, concluye que el sujeto de la obra se encuentra en un estado de indeterminación, es una ausencia dentro de una escritura antilogocéntrica y esta se impone como centro móvil del texto. Este trabajo es destacable porque propone un enfoque novedoso, estrictamente semiótico y,

⁷² Todos estos trabajos que hemos tratado y que se ocupan de *Umbral* solo tratan el “Primer pilar”, el único publicado antes de la edición completa de 1996.

⁷³ Véase la bibliografía para consultar las referencias.

concretamente, deconstructivista, a una obra de Juan Emar, enfoque que no había sido empleado hasta entonces y que prácticamente no se ha seguido posteriormente.

Al año siguiente del trabajo de Vergara, Alejandro Canseco-Jerez realizó una aproximación a la recepción y a la poética de Emar en “Juan Emar, arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción” (1992). Este trabajo trata diversas cuestiones sobre *Umbral* en pocas páginas, no obstante, es uno de los textos canónicos sobre el autor y, de hecho, constituye una versión simplificada de lo que será el completísimo estudio que Canseco-Jerez publicará en la edición de las obras completas de 2011. El estudio de 1992 se divide en dos partes: la primera, dedicada a la recepción, síntesis de otros trabajos del autor (1989b)⁷⁴, y la segunda, más extensa, dedicada a la poética. En ella, se establece que el tema de *Umbral* es “el quehacer de un narrador” (28) con las dificultades que se presentan en el proceso de la escritura con sus personajes, consigo mismo y con el tiempo. A continuación, se plantea la tesis de que la obra no es sino un gran palimpsesto, de tal modo que *Umbral* se configura gracias a una refundición de las cuatro obras publicadas en los años 30. Entre ellas se da una relación de complementariedad, sobre todo, entre las tres novelas de 1935, a las que Canseco-Jerez se refiere como “tríptico narrativo” (29). El autor caracteriza muy brevemente *Ayer y Milán 1934*, para ocuparse con una mayor profundidad de *Un año*, obra que analiza según sus cualidades de intertextualidad y dialogización.

Por su parte, Patricio Varetto volvió a ocuparse de Emar en 1993 y 1995 al publicar respectivamente “Emar, la tradición literaria y los otros a través de *Un año*” y “La poética de Juan Emar. Pájaros intertextuales”, del que se publicó otra versión en el mismo año. El primer trabajo muestra cómo *Un año* se construye a través de intertextos y una calculada composición de orden numerológico -euritmia- que caracteriza no solo esta obra, sino también *Diez*. Varetto advierte como fuente del texto a Marcel Proust, además de las ya mencionadas por el propio narrador: *La divina comedia*, de Dante; *El Quijote*, de Cervantes; o *Los cantos de Maldoror*, Isidore Ducasse. El artículo de 1995, en cambio, toma como objeto de estudio el relato “El pájaro verde”, del que el autor señala como fuente principal el relato “El pájaro azul” (1886), de Rubén Darío, aportación bastante novedosa, pues el poeta nicaragüense es referencia prácticamente inexistente en los estudios sobre el autor y sus textos. No obstante, existe una diferencia central entre los relatos de ambos escritores: el pájaro de Darío es un símbolo literario convencional,

⁷⁴ Véase el inicio del apartado 1.2.2.

mientras que el pájaro emariano conforma una imagen poética que anuncia otra realidad, regida por leyes propias. Esta desrealización del objeto entronca directamente con los principios vanguardistas.

Más tarde, el año 1998 destacó porque aparecieron tres estudios importantes dentro de la línea de investigación técnica que estamos tratando. En primer lugar, mencionamos el trabajo de Carlos Piña “El delirio biográfico de Juan Emar”. Se trata de una breve reflexión sobre la escritura emariana, que Piña relaciona con dos géneros: la biografía y la epístola. La primera constituye un tema en sí mismo para Emar y un recurso escritural, mientras que la forma que adquiere este proyecto es la de una epístola con un destinatario siempre femenino. Piña recorre la trayectoria de Emar en la que, desde muy temprano, se advirtió su intención de escribir su propia biografía, propósito que alcanzó su plenitud en *Umbral*, biografía no solo suya, sino de todos, asentada sobre el recuerdo, la memoria, la invención y la imaginación.

En segundo lugar, cabe mencionar el estudio introductorio al texto “Una carta”, realizado por David Wallace, que sigue, en cierto modo, el mismo enfoque sobre el género que el trabajo de Piña. El objetivo de Wallace es analizar el relato, que, en realidad, se trata de un par de cartas, de acuerdo al modelo retórico clásico de la carta de petición. El autor concluye tras la investigación que el texto se compone de distintas estructuras superpuestas –la carta de petición, la narración, la ironía y la parodia, y la intertextualidad–, articuladas mediante un complejo montaje.

Cecilia Rubio, en tercer y último lugar, cambió la perspectiva genérica de los dos trabajos anteriores para examinar el recurso paródico en combinación con otras cuestiones en “Lo cómico-serio en ‘Maldito gato’ de Juan Emar”. Según su investigación, el cuento está condicionado por dos particularidades: el desarrollo de un realismo de corte paródico y la presencia de ciertos rasgos de metafísica ocultista. Para la autora ambas vinculan a Emar con la literatura carnavalizada y, en concreto, la parodia sirve al autor para destronar la tradición realista⁷⁵.

Un año después, en 1999, Patrick Gilbert publica un brevísimo trabajo sobre la obra emariana centrado, sobre todo, en *Umbral*, obra que el autor califica de antinovela y sobre la que aporta unas sucintas notas acerca del funcionamiento del tiempo, la estructura y los personajes.

⁷⁵ En el apartado 1.2.7 retomamos la reflexión sobre este artículo.

Ya en el nuevo milenio Nadine Cantin trabajó sobre *Miltún 1934* en “*Miltún 1934, una estética del espacio*” (2005), aunque en su caso el objeto de estudio fue la técnica escritural -fuertemente vinculada a la plástica-, que le sirve al autor para cristalizar su singular concepción espacio-temporal. La autora apunta influencias claras de la estética cubista, dado el uso del fragmentarismo, el *collage* y el desdoblamiento continuo de identidades. El surrealismo se aprecia en la defensa acérrima de la libertad creativa, así como en la inclusión de imágenes, gráficos y otro tipo de “textos”. Por otra parte, la estructura de la obra es geométrica y, por tanto, adquiere una dimensión plástica, en tres dimensiones, a la cual se le añadiría una cuarta, generada por la concepción no lineal del tiempo. En definitiva, los géneros literarios quedan destruidos y, en su lugar, hay una expansión del concepto de literatura.

Un año después, en 2006, Julio Piñones abrió una senda nueva en los estudios sobre Emar ocupándose del análisis del relato “Maldito gato” desde las teorías de la semiótica contemporánea -siguiendo en cierto modo el estilo de Vergara (1992)- en “Nuevos lectores y nuevas lecturas para ‘Maldito gato’ de Juan Emar”, relato al que aplica los conceptos de *semiosfera* y *periferia*⁷⁶, propuestos por Yuri Lotman (1982). Para ello, Piñones divide el relato en dos secuencias semióticas que, a su vez, subdivide y analiza exhaustivamente mediante la identificación de los elementos y sus conexiones, para cuyo establecimiento emplea el concepto de “función” (indicial, secuencial, agencial y poética) y revela qué aporta cada una de ellas. Piñones reconoce la ambigüedad del relato, pero expone su propuesta de lectura: el texto se compone de una semioesfera y, dentro de ella, diferentes configuraciones que actúan, semióticamente, de manera libre e independiente, aunque ambos espacios se entrecruzan en una zona intertextual remarcada por las afinidades funcionales.

En 2007 Stephanie Decante Araya dedicó un estudio -“De listas y combinatorias: el trabajo del repertorio en ‘El unicornio’, cuento de Juan Emar”-, que después fue ampliado para la edición de las obras completas de 2011, a analizar el lenguaje emariano, sustentado por una “maquinaria matemático-sensible” (2007: 291)⁷⁷ y elaborado a través de un ejercicio basado en las listas y en las combinatorias, lo que convierte al autor en un *logoteta*, esto es, fundador de un lenguaje nuevo y, por extensión, de un universo propio.

⁷⁶ La *semioesfera* es el *continuum* semiótico en el que se encuentran inmersos los sistemas sémicos con otras formaciones semióticas organizados todos ellos en distintos niveles. Por otra parte, Lotman establece la diferencia en el espacio cultural de un *centro* y una *periferia*. Esta última es la zona más sensible a los cambios, debido a que se encuentra en una inestable posición fronteriza y carece de normas sólidas que la orienten.

⁷⁷ La autora toma la expresión, a su vez, de un artículo publicado por Eduardo Anguita en *El Mercurio*: Anguita, Eduardo. (2 de octubre de 1977). “Apuntes sobre Juan Emar”. *El Mercurio*, 2.

Gracias a esos mecanismos, los autores como Emar formulan nuevas teorías sobre cómo aprehender la realidad, labor que reflejan en la obra de arte. Esta tesis es demostrada por la investigadora mediante el análisis del relato “El unicornio”, relato muy poco tratado por la crítica.

Por su parte, Selena Millares publicó en 2009 “Una poética del absurdo visionario: Juan Emar” y con ello retomó la línea de trabajo en torno a la parodia y la estética del absurdo. En este estudio, Millares parte de que la escritura de Emar se apoya en la irracionalidad y el prodigio, es decir, en el absurdo. Junto a la presencia del mal, los sueños o la fantasía, Emar emplea la parodia como recurso para que sus protagonistas, entes inestables y extravagantes, se burlen de la vida cotidiana y su desatinada mecanización. Ello genera un “humorismo visionario y delirante, que busca conjurar el signo trágico que atenaza al ser humano” (2009: 53). Por otra parte, este trabajo se incluyó también en la edición de *Diez* (2014), de Libros de la Ballena y la UAM, a modo de cierre del volumen.

Un año después, en 2010, comenzó la andadura de las investigadoras Malva Marina Vásquez y Constanza Vargas en esta vertiente técnica de los estudios sobre Emar. Lo hicieron con el artículo “Poética de lo ‘fluídico-inusitado’ en *Umbral* de Juan Emar”. En él se defiende la tesis de que en el “Primer pilar” de *Umbral* se advierte lo que denominan una “poética de lo fluídico-inusitado”, que vincula el “Primer pilar” a las prácticas vanguardistas y, en concreto, al futurismo. Asimismo, todo ello permite contemplar el proyecto emariano como manifestación de lo que Zygmunt Bauman denomina la *modernidad líquida* (2000)⁷⁸, gracias a la imagen de la fluidez ampliamente empleada por Emar ya desde escritos tempranos⁷⁹. Las autoras ven la licuefacción en la deconstrucción genérica y narrativa que Emar lleva a cabo en el texto y que se refleja en la falta de linealidad del relato, con transgresiones en los niveles diegéticos y fractura del cronotopo. Con ello todos los binarismos propios del conocimiento moderno se ven anulados, pues la obra se basa en el principio de negación y, en consecuencia, se enlaza a la estética de lo sublime.

En 2011 se publicaron las obras completas de Juan Emar, volumen que, como ya dijimos, contiene no solo los textos del autor, sino un amplio aparato crítico compuesto por artículos, glosarios, reseñas, etc. Dentro de los artículos, son dos los trabajos que se ocupan de la construcción y el lenguaje que caracterizan la obra emariana. El primero de

⁷⁸ Con la imagen de la *licuedad*, Bauman se refiere a la naturaleza de la fase en que se encuentra la Modernidad, caracterizada por la disolución y el derretimiento de los sólidos vínculos entre acciones individuales y colectivas que sustentaban el pasado, la modernidad sólida, entre ellos el de lo público y lo privado. Esta fusión de los pilares provoca que el peso del sistema recaiga entonces sobre el individuo.

⁷⁹ Concretamente, en *Cavilaciones* (2014) ya podemos ver la imagen de los fluidos y la reflexión acerca del fluir.

ellos es un análisis estilístico y léxico de Adriana Castillo-Berchenko titulado “La originalidad estilística de Juan Emar”. La autora analiza los fenómenos de la hibridez y el mestizaje cultural y conceptual que caracteriza los textos emarianos, fenómenos con los que se consigue un contraste armonioso. Esto se logra mediante la amalgama del español de Chile con rasgos semánticos y fónicos del francés y del mapudungún, y todo ello genera un estilo personalísimo, extraño y, en ocasiones, indescifrable. En cuanto al segundo trabajo, Stephanie Decante Araya presenta una amplificación y una profundización mayor del texto que ya había publicado en 2007, aplicando su enfoque a toda la producción emariana en “Juan Emar, fundador del lenguaje (asedios a una escritura excéntrica)”.

El auge de estudios a raíz de la publicación de las obras completas no se detuvo en 2011, de hecho, en los últimos años han aparecido nuevos análisis que aportan perspectivas diferentes dentro del área de trabajo que estamos tratando. Por una parte, algunos de los autores que ya hemos destacado han seguido publicando sobre Emar. Es el caso, en primer lugar, de la pareja de investigadoras Vásquez y Vargas y su artículo “Tópico historia y ficción: heterogeneidad latinoamericana en *Umbral* de Juan Emar” (2013). Las autoras parten de la pareja clásica de tópicos enunciada en el título y de los conceptos de Michel Foucault *historia global e historia general*⁸⁰ y asocian la escritura de Juan Emar al segundo de ellos, de tal forma que se prioriza la discontinuidad, es decir, se focaliza en las rupturas temporales, en detrimento de la unidireccionalidad de la Historia. A modo de preliminar analizan según estos conceptos en el “El pájaro verde” y *Miltín 1934*, para ocuparse luego del apartado “Noche 3” del “Primer pilar” de *Umbral*, en el que Juan Emar presenta una novela-drama, es decir, un híbrido genérico que le sirve para reflexionar sobre el propio proceso creativo. Asimismo, la novela-drama le permite proponer una concepción discontinua del espacio y el tiempo, propuesta que entronca con los principios vanguardistas y, gracias a la cual, puede quebrantar las “normas” de la representación teatral. Con ello se crea una obra abierta que no narra, sino que es, siguiendo a Umberto Eco, “imagen de discontinuidad” (Eco cit. en Vásquez y Vargas, 2013b).

Por su parte, y en segundo lugar, Julio Piñones repite su enfoque semiótico, en este caso, sobre el cuento “El pájaro verde” en “Un análisis evaluativo de ‘El pájaro verde’, de Juan Emar, en una época automatizada” (2013). El trabajo hace hincapié en cómo el

⁸⁰ Citando a las propias autoras del trabajo sobre Emar, la *historia global* es “la construcción de una inteligibilidad de los hechos de un mismo período por medio del trazado de una única línea lógico-causal” (Vásquez y Vargas, 2013b), mientras que la *historia general* es el “reenfoque que se situará en las fracturas, los quiebres temporales, ‘ya que debe mostrar todo el espacio de una dispersión’ (Foucault, *Arqueología del Saber* 16)” (*ibidem*).

discurso metalingüístico permite la puesta en práctica de un ejercicio semiótico teórico-práctico que se advierte en la figura del loro, pues este, denotativamente, no es más que un pájaro corriente, mientras que, connotativamente, abre al lector una realidad nueva o suprarrealidad. El culmen de ella se alcanza en el enunciado “Yo he visto un pájaro verde”, al que Piñones se refiere como “núcleo lingüístico-poético [que] centraliza, diversifica y da sentido al texto narrativo completo” (2013).

Dicho esto, en los últimos años han aparecido nuevos nombres en los estudios sobre Emar que creemos relevante resaltar. Tales son los casos de los investigadores Betina Keizman y Wolfgang Bongers, cuyos trabajos, aunque presentan diferencias, comparten el interés en establecer vínculos entre la escritura emariana y los procedimientos del séptimo arte. En el primer caso, “Juan Emar en la cinta -cinematográfica- de la escritura” (2013), Keizman trabaja sobre la fragmentación de la percepción y los modos de plasmar el movimiento, la conciencia y la experiencia a través de la técnica narrativa. El análisis de ello la lleva a asociar la propuesta emariana a las técnicas, el imaginario y la reflexión estética, filosófica y experiencial que exhibían las primeras manifestaciones del séptimo arte a comienzos del siglo XX. En el segundo caso, “Umbrales. La escritura cinemática de Juan Emar” (2014), Bongers ve en el proyecto escritural de Emar una percepción cinemática que deviene en una concepción estética en la que literatura, cine y vida no se diferencian. El investigador ve la huella del cine en los tres niveles enunciativos de los textos: el referencial, pues abundan las menciones a filmes y al acto de ir al cine; el reflexivo, ya que son habituales los comentarios sobre películas o sobre el acto cultural y social que supone verlas; y, por último, el estético-formal debido a que en determinados pasajes opera una matriz cinemática de percepción y los personajes experimentan situaciones de forma cinematográfica.

Otro nuevo nombre reciente que se suma a quienes han estudiado los textos de Juan Emar desde la óptica de la técnica es Cristian A. Otero con su trabajo de 2015 titulado “Juan Emar y la autoficción: La intromisión de su vida y los cuentos del libro *Diez*”. El autor se propone aplicar el concepto de *autoficción*⁸¹ (Douvrosky, 1977) a una selección de los cuentos de *Diez* en los que se advierten marcas que efectivamente se corresponden con datos reales de la vida de Juan Emar. No obstante, pese al interés del concepto y su probable validez para con la obra de Emar, el autor abusa de la mera relación de casos y

⁸¹ La *autoficción* es un género ambivalente y polémico, que combina el relato de hechos reales -autobiografía propiamente- con el relato de ficción en sus modalidades narrativas y en los paratextos.

de la paráfrasis en un discurso, por otra parte, bastante confuso desde el punto de vista estilístico.

Una vez vistos los trabajos que han analizado cuestiones técnicas y estructurales en los textos de Juan Emar podemos señalar que, en general, los trabajos son innovadores y no suelen caer en la repetición de los enfoques. Esto puede deberse a la amplia, innovadora y compleja escritura de Juan Emar, que permite la aplicación de buena parte de las teorías narratológicas y semióticas contemporáneas.

1.2.4. Estudios sobre la teoría ontológica y epistemológica de Juan Emar

La insólita propuesta estética planteada por Juan Emar proviene, en cierto modo, de una particular manera de entender el mundo y las capacidades del ser humano para acceder a su conocimiento. En general, se comparte la tesis de que, según el autor, la verdadera realidad no es la que percibimos por los sentidos convencionales, sino que existen otros estratos de realidad más profundos a los que se puede acceder mediante la suspensión de los mecanismos de percepción corrientes y la activación de otros procesos más complejos que precisan de la intuición y la conciencia. Esta idea no solo supone un cuestionamiento total de la categoría de lo real y una crítica a quienes creen conocer a través del modo común, sino que también implica una peculiar teoría del conocimiento y un modo bastante moderno de concebir las categorías espacio-temporales. De ahí surgen los estudios de muchos investigadores que han optado por analizar los textos emarianos con el propósito de extraer los pilares metafísicos que sustentan su universo y la teoría del conocimiento que propone el autor para comprenderlo. Al igual que en los apartados anteriores, presentaremos un recorrido cronológico dentro del que destacaremos los trabajos más importantes.

Si bien en muchos trabajos dedicados a las cuestiones técnicas o a la vinculación de Emar con las vanguardias se establecen algunas generalidades en torno a su teoría del conocimiento y el ser, no es hasta bien avanzados los años noventa, en concreto, el año 1998 cuando se comienzan a publicar trabajos propiamente focalizados en esta vía de investigación. Antes, en 1997, Patricio Varetto había escrito un artículo para el suplemento literario *J'en ai marre. Un acercamiento virtual*: "Notas sobre Juan Emar", en el que reflexionaba sobre las nociones de construcción y búsqueda, aplicándolos a las obras emarianas. Este trabajo es, en realidad, una combinación de líneas de análisis, pues, por una parte, se trata una cuestión técnica como es la construcción de los textos de Emar, todos con estructuras muy sólidas, característica ya perceptible en escritos tempranos como

Cavilaciones o las “Notas de arte”; y, por otra parte, se analiza una cuestión ontológica y epistemológica presente en la propuesta emariana: la realidad objetiva normal provoca el extrañamiento del yo; el mundo se concibe como una compleja red de símbolos que los personajes emarianos consiguen vislumbrar en determinados instantes fugaces. Ahí es donde se inicia el proceso de búsqueda.

Consideramos el año 1998 el inicio claro de los estudios sobre la filosofía propuesta en los textos de Emar debido a la aparición del trabajo de Carmen Foxley: “La dislocación significativa en *Miltún 1934*”. Antes de ahondar en su propuesta, hemos de señalar que este estudio sirvió de antesala de otro posterior mucho más extenso y riguroso en el análisis, del que hablaremos al tratar los trabajos de 2011. El trabajo de 1998 gira en torno a los fenómenos de la dislocación significativa y la expansión espacial. Para ello, se parte de la diferencia entre el personaje principal de la historia, oprimido por la sociedad y con ansias de libertad, y el narrador, que expande el lugar de la acción más allá del escenario urbano y de la cotidianidad. La autora enlaza este objetivo con la estética vanguardista, así como con las teorías ocultistas, sobre todo, en el intento por expandir y dislocar las categorías espacio-temporales.

En ese mismo año, Nelson Rodríguez Arratia centró su análisis en la problemática en torno a lo corpóreo en “Aproximación estética al tema del cuerpo y la ciudad en la obra *Un año* de Juan Emar”. El autor parte de que la preocupación del yo emariano es su dramática consciencia de ser un cuerpo solo, soporte de la existencia. Por eso el cuerpo es apetencia, necesidad de comunión con otro que se encuentra en la ciudad. De ahí que los yoes emarianos deambulen por esta en busca de un encuentro.

En el año 2000, Pablo Catalán publicó “Dos estudios sobre Juan Emar”, dentro de los cuales rescatamos para este apartado el primero de ellos “Uno. Consideraciones para la lectura de *Un año. Yo en el mundo*”. En este trabajo, tras reflexionar sobre el carácter intertextual de la obra y su forma de diario, analiza cada uno de los pasajes que la conforman, de cuyo análisis extrae cuatro conclusiones comunes: la diferencia entre el yo y el resto de la sociedad; su capacidad para, dentro de su marginalidad, refugiarse en sí mismo y cuestionar su propia existencia; la posibilidad de acceder a esferas de conocimiento superior en un instante limitado y efímero; y la imposibilidad de mantenerse en este estado extático y el consecuente regreso a la vida cotidiana, motivo que impulsa la escritura.

Un año después, en 2001, Patricio Lizama publica “Emar y el deseo de otra esencia para la vida”, trabajo en que, tras unos apartados iniciales centrados en la labor de agente

cultural del autor y los problemas con el campo cultural chileno de su época, se detiene en el análisis de la escritura de Emar como territorio de búsqueda, como espacio para convertirse en los otros yoes que él anhela ser, lejos del mundo corriente. El estudio de Lizama presente un breve, pero muy ilustrativo examen de la propuesta estética emariana y de su manera de concebir el mundo, el arte y a sí mismo como creador.

Por su parte, Patricia Espinosa publicó en 2003 también sobre *Un año* “*Un año de Juan Emar, intertextualidades, metatextualidades y ontología del fragmento*”. En él, se analiza la forma de la obra, el diario personal, como un mecanismo que permite, de un lado, crear una ficción acerca de la propia vida y, de otro, incidir en la ficcionalidad en que consiste la realidad. El diario del yo muestra el conflicto entre el yo que narra y el propio acto de escribir, lo que genera la ficcionalización del género.

Un año después, Josefina de la Maza (2004) presentó “Frente a los objetos. Sobre Jean Emar”, estudio en el que analiza el texto “Frente a los objetos. (Del libro ‘Miltín 1935’ por aparecer)” (1935), dado a conocer por Patricio Lizama en 1998. Al margen de la introducción de Lizama a la edición, este es el único trabajo dedicado íntegramente a este valioso texto en que Emar sintetiza toda su propuesta estética y, en cierto modo, vital. La investigadora plantea que la teoría que Emar expone en su texto se basa en la problemática del lenguaje, problemática que está por encima del mero conflicto aparente entre arte de vanguardia y arte tradicional o mimético. El lenguaje subversivo surrealista permite alejarse de la realidad y promover otra en la que el autor es observador, pero, en consecuencia, es necesaria la escisión del sujeto, lo que implica, además, la anulación de las coordenadas espacio-temporales, tal y como se aprecia en la obra emariana.

El siguiente trabajo destacable lo encontramos en el año 2006, si bien en 2005 Alan Meller publicó “‘Maldito gato’ de Juan Emar. Una lectura vanguardista”, trabajo que funciona a modo de introducción de una edición en línea del relato, del que se destaca la doble lectura: literal y simbólico-alegórica, pues el texto plantea otras perspectivas con que vislumbrar la realidad. Volviendo al 2006, fue el momento en que dos investigadores principales se ocuparon de interpretar el complejo sistema ontológico emariano: Carlos Piña y Patricio Lizama. El primero publicó por primera vez “Ser y tiempo en Juan Emar” -se publicaría también en 2009 y una versión del mismo en 2011-, análisis que consideramos fundamental para comprender *Umbral* y, en general, el proyecto emariano. Piña demuestra cuatro planteamientos: primero, que *Umbral* es la muestra biográfica más consolidada de un plan biográfico mayor y totalizante que se idea desde muy temprano; en segundo lugar, que con este plan no se pretende trazar una biografía al uso, sino que se

reformula el género teniendo en cuenta que es un texto interpretativo, en tanto en cuanto la memoria es acumulativa, selectiva y simultánea, y para hacerlo es necesario desdoblarse; tercero, que ese desdoblamiento ocurre tanto en el plano de la identidad, como en el temporal y en el espacial; y, por último, que para ello “Emar erige a la categoría del ‘presente’ como el punto de referencia de todo discurso que pretende hablar del transcurrir de las vidas, y define la ‘permanencia’ como el estado de ser del narrador que realiza el ejercicio de la memoria y reconoce su posición en el presente” (2009: 420).

Por su parte, Patricio Lizama abordó las cuestiones metafísicas en “*Cartas a Carmen*: rasgos de la poética de Juan Emar” (2006), trabajo que constituye un análisis del epistolario *Cartas a Carmen* (1999) como ejercicio de la poética emariana. Para ello explica la concepción holística que Emar posee del universo en la que el creador es el encargado de reflejarla a través de la obra de arte. Por otra parte, se analiza la figura del propio Emar, obsesionado por el desdoblamiento, obsesión que se plasma en la adopción de múltiples pseudónimos y en la dedicación exclusiva al arte –creación de otras alternativas de vida– al final de su vida, época en la que conoce otras filosofías y se percata de la separación entre Europa y América Latina. Él, sin embargo, se concibe como sujeto híbrido y, fruto de esa condición, surge la verdadera creación artística. Estos planteamientos artístico-filosóficos se plasman en las *Cartas a Carmen* a través de diferentes procedimientos narrativos.

Más tarde, en 2010, el mismo Lizama publicó “El murmullo de Dios en el murmullo del mundo. Notas para un diálogo interdisciplinar entre teología y literatura”, escrito en colaboración con el teólogo Alberto Toutin, y en el que, sobre la obra *Un año*, se trata la cuestión acerca de qué es lo real y cómo podemos acceder a ello y comprenderlo. A esto es a lo que denominan “murmulo del mundo”, en el que, además, intentan atisbar y reconocer la huella de Dios –“murmulo de Dios”-. Finalmente, los autores proponen una serie de líneas de trabajo que vinculan los estudios teológicos con los literarios, lo cual resulta muy innovador. En ese mismo año apareció el trabajo “Experimentación y experiencia en un cuento de Juan Emar”, elaborado por el estudioso Enrique Morales y centrado en el relato “Maldito gato”. Morales propone un análisis relacional entre la experimentación poética y su desplazamiento hacia una reorganización de la experiencia no regida por los parámetros racionalistas corrientes.

En 2011 se publicaron varios trabajos relevantes, tres de ellos incluidos en la edición de las obras completas de Emar⁸². Comenzando por estos, el primero de ellos es el

⁸² Al margen de los tres que vamos a tratar, una versión del estudio “Ser y tiempo en Juan Emar” (2006) también formó parte de la edición de las obras publicadas en vida de Juan Emar de Archivos (2011).

completo estudio de Carmen Foxley –que parte de su trabajo de 1998, del que ya hemos hablado–: “*Miltún*: un juego de incertidumbres y perspectivas”. Partiendo, pues, de las mismas influencias –la vanguardia y las metafísicas ocultistas– y del análisis del texto, demuestra, en primer lugar, que, a través del juego de perspectivas que caracteriza la obra y el modo de articulación del discurso, se reilumina el conocimiento sobre el mundo; y, en segundo lugar, que existe una euritmia velada –semántica y pragmática– descifrable desde ciertos parámetros por debajo de la aparente incoherencia e incohesión de la obra. Una de esas líneas semánticas cohesivas es el fenómeno de la expansión –espacial y, sobre todo, temporal–, vinculado a la idea de avance constante en busca de un mayor conocimiento y de la vida verdadera.

Dentro del mismo volumen, Soledad Traverso se centró en la memoria y en el tiempo en *Ayer* en “Disociación y fijación temporal en *Ayer* de Juan Emar”, concretamente, en el proceso de recuerdo circular que experimenta el yo protagonista y narrador y que, en cada vuelta, provoca la disociación de la narración, mientras el personaje intenta fijar los hechos. Finalmente, este consigue hacerlo fijando el pasado en la memoria, una memoria que se retroalimenta constantemente, pues si *Ayer* incluye el día de ayer, posteriormente, *Umbral* incluirá *Ayer* y una hipotética obra siguiente incluiría *Umbral*, aventura la autora.

También dentro de la edición de Archivos, el nieto de Emar, Juan Pablo Yáñez, publicó un breve trabajo, de título “Ficción y ciencia de Juan Emar”, en el que señala la relación entre Emar y la ciencia contemporánea como evidente. Yáñez opone la visión newtoniana y cartesiana del mundo, a la del autor, para quien “la energía psíquica es un atributo natural anterior a la naturaleza” (2011a: 842). Este enunciado sintetiza el modo emariano de comprender el mundo, modo vinculado, en el terreno científico, a las teorías modernas del siglo XX. Por otra parte, este vínculo entre Emar y la ciencia ya había sido establecido por Patricio Lizama en alguno de sus trabajos de 1997⁸³.

Para finalizar con el año 2011, señalamos el estudio publicado por Ana María Risco bajo el título “Juan Emar. Al interior del molino” y en el que la autora toma como objeto de estudio el texto *Cavilaciones*, texto poco trabajado por la crítica, a excepción del estudio y la edición de David Wallace en su tesis de licenciatura (1996). La tesis de la autora es que el texto, por un lado, deja ver el estado de desasosiego y aturdimiento del individuo que intenta suspender su relación con el mundo para examinar dicha relación y, por otro,

⁸³ Nos referimos a estudios como “Un intelectual alerta” (1997).

muestra el desprecio por quienes aceptan la vida sin cuestionarla. Así, mediante una experiencia de afinación sensorial el yo puede desplegar su conciencia y penetrar momentáneamente en la red de relaciones que constituye el universo, trance que difícilmente puede ser recogido por escrito.

Por último, y ya para terminar con este subapartado, debemos presentar los dos trabajos más recientes dentro de esta línea de investigación. En primer lugar, el estudio de Roberto Ángel “Fragmentación y conocimiento en ‘Maldito Gato’ de Juan Emar”, de 2013, en el que a partir del análisis del relato “Maldito gato” se reincide en la idea de que existen otros estratos de realidad desconocidos para la mayoría, a los que se accede en el texto a través de la fragmentación de la realidad y el desdoblamiento del sujeto. Por otra parte, un enfoque distinto dentro de la línea de trabajo de estos estudios es el que aporta, finalmente, Julio I. Gutiérrez G-H en “*Ayer* de Juan Emar. Impresiones patafísicas de la modernidad” (2017). Como indica el propio título, el autor establece una relación entre la novelita de Juan Emar y la *patafísica* o el estudio de las excepciones, teoría del escritor francés Alfred Jarry. Gutiérrez G-H advierte que el yo emariano de *Ayer* contempla la realidad –gracias a su facultad clarividente, negada, por otra parte, al burgués– desde el epifenómeno y a este lo considera no solo real, sino más real que el propio fenómeno. Asimismo, el yo emariano percibe siempre desde lo mínimo, desde el detalle, rasgo también propio de la *patafísica*. Por todo ello, Gutiérrez G-H ve en la propuesta emariana en *Ayer* una muestra del sujeto y de la teoría del conocimiento propios de la modernidad.

Llegados a este punto, comprobamos que, en comparación con las dos líneas de investigación anteriores, la que nos ocupa ha interesado menos a la crítica. Ello se debe, en primer lugar, a la complejidad filosófica que encierran las obras de Juan Emar y, sobre todo, a que parte de los trabajos que hemos atribuido a la línea de investigación sobre la técnica y la estructura, así como aquellos sobre las fuentes ocultistas y esotéricas o el espacio, que trataremos más tarde, realmente podrían ubicarse en este apartado. Así, Emar despliega su propuesta estético-filosófica a través tanto de la técnica, como del tratamiento de determinados asuntos o el empleo de las categorías narrativas –tiempo y espacio–.

1.2.5. Estudios sobre la biografía del autor

Más que de una línea de investigación, debemos hablar de un conjunto de trabajos que se han ocupado de trazar una biografía de Juan Emar o de relatar determinadas anécdotas, recuerdos u opiniones que contribuyen al intento de retratar a un personaje tan extraño como Álvaro Yáñez Bianchi, oficialmente, pero también conocido como Jean

Emar, Juan Emar, Pilo Yáñez, Papo o, incluso, Onofre Borneo. Como indica Pablo Brodsky, en su “Biografía para una obra” (1996), de la que hablaremos más tarde, existe cierta creencia según la cual “la ausencia de biografía de Juan Emar es su verdadera biografía” (XVII)⁸⁴, creencia con la que el investigador no está de acuerdo y que ha sido “muy estimulada por un sinfín de ‘periodistas culturales’ que han publicado diversos artículos sobre él” (*ibidem*)⁸⁵. Actualmente, gracias a la publicación de otros textos emarianos, aparte de las obras literarias, así como a la aparición de más trabajos sobre su figura podemos establecer una semblanza bastante completa de lo que fue su peripezia vital.

Entre los estudios que realizan propiamente una biografía del autor, debemos destacar el ya mencionado “Biografía para una obra” (1996), de Pablo Brodsky; el “Capítulo I. Juan Emar” (1999) del ensayo monográfico de Soledad Traverso sobre Juan Emar, del que ya hemos hablado⁸⁶; y la “Cronología” (2011), de Alejandro Canseco-Jerez, que se incluye en la edición completa de las obras publicadas en vida del autor⁸⁷. Los tres trabajos comparten prácticamente la misma información biográfica, no obstante, debemos destacar ciertas peculiaridades que los diferencian, sobre todo, en el caso de la biografía de Brodsky. El propio experto manifiesta en el preludio de su trabajo la fuente principal que ha empleado para realizarlo: “la relación epistolar que éste [sic] [Juan Emar] tuvo con su padre Eliodoro y con su hija Carmen” (1996: XVII). Además de estas fuentes, que Brodsky cita profusamente para justificar los datos biográficos, el autor incluye citas de otros materiales, como una carta de la primera esposa de Emar, Herminia Yáñez (XX), una grabación inédita a su hija Carmen (XVIII, XXIV) o fragmentos de los diarios personales del autor que tratan de diversos asuntos: el fallecimiento de su padre (XXII), el proceso de redacción de sus obras (XXII), los encuentros del autor con personajes del mundo intelectual santiaguino (XXII) o las primeras referencias a la redacción de *Umbral* (XXIII).

⁸⁴ Indicamos la página en numeración romana ya que es así cómo aparece en el trabajo. Este estudio, junto a la “Notas editorial” y la “Nota preliminar”, de Pedro Lastra, inicia la edición completa de *Umbral*, en la que se emplean los números romanos para la paginación de estos paratextos y se reserva la numeración arábiga y convencional para el texto emariano que constituye *Umbral*.

⁸⁵ El propio Pedro Lastra, en “Rescate de Juan Emar” (1977), afirma: “su biografía es esquivada y yo prefiero que así sea, que su leyenda personal sea la de su escritura, la de su ‘tentativa infinita’ y hasta ahora apenas vislumbrada por nosotros” (68). En el mismo año, y en el prólogo a *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal* (1977), Braulio Arenas afirma: “Nosotros, aquí en el país [Chile], le encontrábamos con más de cuarenta años a la espalda (había nacido en 1893) y con una muy breve biografía, tal vez con ninguna, pensándolo bien” (1982: 243). Citamos por la versión del prólogo que Arenas publicó en el volumen *Escritos y escritores chilenos* (1982).

⁸⁶ Véase el apartado 1.2.1.

⁸⁷ Antes, en *Juan Emar. Estudio* (1989), Canseco-Jerez ya había publicado una versión menos completa de la cronología (103-113).

Asimismo, se recogen palabras de intelectuales que frecuentaron a Emar, como Volodia Teitelboim (XIX, XXII) o Leopoldo Castedo (XXIII). Estos últimos fragmentos se citan como inéditos en el trabajo, no obstante, serían recogidos un año después por el propio Pablo Brodsky en el suplemento monográfico dedicado al autor: *J'en ai marre. Un acercamiento virtual* (1997).

Habiendo revisado todos los trabajos que se aproximan a la biografía del autor, podemos afirmar que la “Biografía para una obra” cuenta con información privilegiada de la que no disponen los demás estudiosos. Esto es así porque Pablo Brodsky, director de la Fundación Juan Emar, poseyó todos los fondos manuscritos del autor⁸⁸, donados por su hija Carmen Yáñez⁸⁹. Este valioso material ha sido y está siendo estudiado por los miembros de la Fundación y por los de la Biblioteca Nacional, quienes en los últimos años han sacado a la luz una parte⁹⁰. No obstante, ambas instituciones poseen todavía mucho material inédito sobre el que continúan trabajando y del que podemos vislumbrar algunos fragmentos en trabajos como el mencionado “Biografía para una obra”.

En cuanto al capítulo de Soledad Traverso, la autora traza la biografía del autor basándose, como fuentes principales, en *Historia de mi vida* (1980), de M.^a Flora Yáñez, hermana de Emar, y en el estudio de Alejandro Canseco-Jerez *Juan Emar. Estudio* (1989)⁹¹. Por otra parte, este trabajo dibuja el perfil del escritor haciendo mucho hincapié en el contexto en que se inscribió, tanto el socio-cultural en que se movió la familia Yáñez Bianchi en Chile y en Europa, como el artístico, que desafió Juan Emar a través de la publicación de las “Notas de arte”, la configuración del Grupo Montparnasse y su propia creación literaria.

Por último, la cronología de Canseco-Jerez parece en principio el trabajo biográfico más completo y preciso sobre Juan Emar, no solo porque fue el último publicado (2011), sino también porque se presenta un seguimiento año por año prácticamente. Pese a su calidad, no obstante, esta cronología carece de la información privilegiada que maneja

⁸⁸ El fondo manuscrito e impreso del autor de que se disponía era muy vasto y constaba, principalmente, de originales de las obras, borradores de las mismas, correspondencia personal y diarios de vida. Contaba asimismo con otro tipo de materiales menos importantes, como contratos, fotografías, postales, etc. En 2004 la Fundación donó unos cuatrocientos manuscritos del fondo a la Biblioteca Nacional, manuscritos que actualmente se encuentran en el Archivo del escritor, donde se pueden consultar. El resto del material continúa perteneciendo a la Fundación.

⁸⁹ Véase la nota 41.

⁹⁰ Entre otros, *Umbral* (1996) y *Mi vida. Diarios (1911-1917)* (2006), por parte de los editores de la Biblioteca Nacional; y *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez (1957-1963)* (1999) y *Cartas a Guni Pirque* (2010), por parte de la Fundación. El director de esta también ha colaborado con editoriales independientes para sacar a la luz textos inéditos como *Cavilaciones* (2014), *Amor* (2014) y *Regreso* (2016).

⁹¹ Tratamos esta monografía en el apartado 1.2.1.

Pablo Brodsky en su “Biografía para una obra”, lo cual es un hecho bastante extraño, pues en 2011, cuando salió a la luz la cronología de Canseco-Jerez, ya se habían publicado varios de estos inéditos en compilaciones de cartas o de diarios⁹², sin embargo, el investigador no hace mención a ellos. La única excepción son las numerosas citas a la correspondencia privada mantenida entre Juan Emar y Alice de la Martinière⁹³, pareja francesa del autor, correspondencia que fue editada y publicada a cargo del propio Canseco-Jerez y que llevó como título *Cartas a Pépêche* (2007)⁹⁴.

Una vez tratados los tres trabajos biográficos más completos, debemos ocuparnos ahora de otro tipo de publicaciones que, aun dentro de la misma línea temática, carecen de la pretensión de establecer una biografía propiamente dicha y, en su lugar, ofrecen perfiles generales, anécdotas, reflexiones y/o recuerdos sobre la figura de Juan Emar. Ello requiere distinguir entre los textos publicados por familiares, amigos o conocidos del autor, es decir, testimonios directos, frente a los realizados por investigadores o intelectuales posteriores.

Comenzando por estos últimos, destacamos en primer lugar “Ausencia y presencia de Juan Emar”, artículo de 1990 que, en cierto modo, significó el inicio de la recuperación del autor santiaguino⁹⁵. Firmado por los investigadores Patricio Lizama, Pablo Brodsky y Carlos Piña, en él establecen un retrato bastante completo de la figura de Juan Emar, aportando datos biográficos y destacando algunas facetas de su vida, como la de difusor de la vanguardia en Chile y, sobre todo, la de escritor. En la misma década, Lizama realizó una breve presentación del autor (“De Álvaro a Juan Emar. Presentación”) que incluyó en el ejemplar monográfico de la revista *Taller de letras* de 1998. En esta introducción se descubre al autor en sus anhelos de ser otro, en su doble identidad (chilena y francesa) y en los mundos imaginarios que reveló a través de sus obras.

⁹² Concretamente, *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez (1957-1963)* (1999), *Mi vida. Diarios (1911-1917)* (2006) y *Cartas a Gumi Pirque* (2010).

⁹³ Esta correspondencia nunca estuvo en poder de la Fundación Juan Emar ni de la Biblioteca Nacional de Chile, sino que la poseía la propia receptora de las misivas, Alice de la Martinière, quien cedió el material a Alejandro Canseco-Jerez y, posteriormente, pasó a formar parte del “Fondo Juan Emar-Alice de la Martinière” del Centre de Recherches Latino-Américaines, vinculado a la Université de Poitiers, disponible hoy en día para su consulta.

⁹⁴ Debemos advertir de que la cronología que establece el investigador incurre en varios errores e imprecisiones. Muchos de ellos se habrían podido evitar si la información de Canseco-Jerez hubiese sido contrastada con algunos de estos inéditos que en las dos últimas décadas han visto la luz. No obstante, la “Cronología” también aporta datos nuevos, sobre todo en lo referido a la vinculación de Emar con la pintura y a su relación con Pépêche.

⁹⁵ Si bien ya hemos tratado trabajos anteriores a 1990, este trabajo, firmado por tres de los investigadores más importantes en los estudios emarianos y en el que se establece un retrato completo y bastante redondo del autor, supone un punto y aparte en el proceso de recuperación del escritor.

Más destacado es el trabajo de 2006 de Josefina de la Maza “Obsesiones de una vida. Escritura y pintura en Juan Emar”, en el cual la investigadora realiza un recorrido biográfico por la vida de Álvaro Yáñez/Jean Emar/Juan Emar focalizado en sus dos obsesiones principales –la pintura y la escritura– y deteniéndose especialmente en los conflictos de personalidad del autor consigo mismo y con los demás –lo que conlleva el desdoblamiento de la identidad–. La relevancia de este trabajo la encontramos fundamentalmente en el empleo como fuentes de los cuadernos de juventud del autor, material que ha pasado prácticamente desapercibido para la crítica, pese a su valor técnico y temático.

Fuera de estos recorridos y presentaciones de carácter bastante general, cabe destacar, por último, la reseña de Alejandro Canseco-Jerez “Cartas de Juan Emar a Pèpèche” (2007) sobre el libro homónimo. En ella el investigador se centra exclusivamente en la historia sentimental entre Emar y la francesa, haciendo hincapié en la descripción tanto del estado sentimental de Juan Emar hasta su regreso definitivo a Chile (1956) como de su situación precaria –emocional y económica– a partir de entonces⁹⁶.

Fuera del terreno académico, algunos escritores chilenos contemporáneos también han escrito sobre Juan Emar dentro del género de la semblanza, por ejemplo, Jorge Edwards, que le dedicó una sección (“Juan Emar: números, cábalas, círculos”) en su volumen *La otra casa; ensayos sobre escritores chilenos* (2006). Al margen de la relación biográfica, Edwards destaca la interpretación del cuento “El pájaro verde”, en la que el personaje del tío José Pedro se identificaría con el propio padre del autor. Por su parte, el escritor Rafael Gumucio realizó una breve semblanza titulada “Juan Emar, el hombre del pijama azul” (2012). Además de datos biográficos y anécdotas, Gumucio interpreta la personalidad y el transcurso vital de Emar como una muerte desde el mismo instante de nacer, lo que provoca un enfrentamiento constante con la realidad y el refugio en uno mismo, del que brota su extravagante escritura.

Dicho esto, a continuación referimos los testimonios de aquellos que convivieron, conocieron y trataron a Juan Emar. En primer lugar, algunos de sus familiares dedicaron varias líneas a describir a su pariente más excéntrico. Cabe destacar por encima de todos los testimonios los capítulos que le dedicó su hermana, M.^a Flora Yáñez, en dos de sus obras: “El hermano”, en *Visiones de infancia* (1947), y “Mi hermano Juan Emar”, en

⁹⁶ Para conocer más datos de la relación entre Juan Emar y Alice de la Martinière remitimos a los textos que anteceden la correspondencia entre ambos publicada: “Introducción” (I-IX) y “Testimonio de Pèpèche” (XI-XVI) en el volumen *Cartas a Pépèche* (2007).

Historia de mi vida (1980). Este último volumen presenta, además, una entrevista de Carlos Droguett a la autora, en la que se la cuestiona sobre el libro de 1947 y en la que también incluyó reflexiones sobre su hermano.

En el primero de los capítulos Yáñez presenta un breve perfil bastante desfavorable de su hermano en su juventud⁹⁷, del que destaca la mención a los cuadernos y libretas que siempre lo acompañaban y que custodiaba celosamente. Más tarde, en el libro de 1980, la hermana de Emar le dedicó otro capítulo (“Mi hermano Juan Emar”) aparte de las numerosas menciones al autor a lo largo del libro. En el apartado dedicado a Emar la escritora vuelve a trazar una semblanza, en este caso más completa, recurriendo a los recuerdos de juventud de su hermano. Así, no solo describe su personalidad, sino que también explica la fría relación entre él y su padre y su comportamiento en el terreno sentimental. Señala asimismo las amistades de su hermano y transcribe las palabras que Pablo Neruda le dedicó en el prólogo a la reedición de *Diez*⁹⁸. Por otra parte, y como ya dijimos, el libro de M.^a Flora Yáñez incluye a modo de cierre una entrevista de Carlos Droguett en la que se trata, entre otras cosas, la difícil relación de Juan Emar con su padre (297), las similitudes entre el autor y Alfonso Echeverría, hijo de la autora y sobrino de Emar (322)⁹⁹, la extraña personalidad de este (322-323), etc. Lo interesante, sobre todo, son los juicios que emite la autora, ya anciana, sobre su hermano y su creación literaria, pues, si bien continúa describiéndolo con dureza, como en el libro anterior, también le otorga el mérito de ser un escritor insólito para su época¹⁰⁰.

Por otra parte, en 1982, el escritor surrealista Braulio Arenas, conocido de Juan Emar, recogió en su libro *Escritos y escritores chilenos*, el trabajo “Juan Emar en el

⁹⁷ Entre otros comentarios, lo califica de ensimismado, distante, apático, tremendamente solitario, extraño, taciturno, agresivo y tétrico.

⁹⁸ M. F. Yáñez, antes de citar a Neruda, indica que dichas palabras corresponden a un prólogo de este a *Umbral*: “Neruda escribe en su hermoso prólogo de ‘Umbral’” (1980: 288). Se trata, sin embargo, de un error, pues este es el prólogo con el que el poeta introduce la edición dirigida por él de *Diez* en 1971.

⁹⁹ Droguett califica sus vidas de “dramática trayectoria de esos dos seres extraños e indispensables en la historia de la literatura chilena de esos años” (Droguett cit. en Yáñez, 1980: 322). M.^a Flora Yáñez, por su parte, los caracteriza como revolucionarios: “Ambos, el hermano y el hijo, eran revolucionarios. Uno, en la palabra como herramienta, en sus temas viejos jovenmente vistos, en su tajante e insolente visión del mundo, el otro, el otro, en su inquietud, en su imaginación profunda hasta la insanía [sic], en su generosidad sin límites” (*ibidem*: 323).

¹⁰⁰ M.^a Flora Yáñez explica:

No se puede decir sólo que era “Altanero y desdenoso” de aquel misterioso Juan Emar, que, hacia la década del 30, firmaba unos relatos asombrosamente insólitos, potentes, precursores, que vacunaron a toda la juventud que, por entonces, se sentía genial sin motivos conocidos. Ese extraño e insoportable hermano era un escritor que hizo pedazos el idioma a través de dos o tres libros relampagueantes y que por eso no fue perdonado y que por eso fue dejado fuera de sus cocinerías por los críticos literarios y de sus boticas por los historiadores de la literatura (1980: 323).

umbral”, que ya había empleado como prólogo a la edición del “Primer pilar” de *Umbral* en 1977. En él, hace un recorrido por la esquiua –según su parecer– biografía del autor. Sobre su producción literaria, Arenas insiste mucho en que esta refleja una faceta oculta hasta entonces de la realidad americana, aunque no fuese intención de Juan Emar ser un escritor nacionalista. El escritor surrealista entiende que Emar escribía para matar el tiempo, como forma de salir de su hastío en el mundo, mientras, no obstante, el tiempo lo iba matando a él. Lo más importante de este general recorrido por la vida y obra del autor es un recuerdo que incluye de una conversación entre ambos sobre *Umbral*, en la que le contó que en la gran obra refundiría sus cuatro obras anteriores junto a otros textos suyos y todo lo que fuese surgiendo en el proceso de redacción¹⁰¹.

En los últimos años, el nieto del autor, Juan Pablo Yáñez, presentó un pequeño artículo sobre su abuelo en la edición de las obras completas de 2011: “Un loco de la escritura”, que ya había publicado años atrás en el periódico *El Mercurio* (1996). Partiendo de un cuento que Emar incluyó en una carta a dos de sus nietos en 1962, el texto aborda diferentes anécdotas y detalles de su personalidad: la introversión, el mutismo y el prácticamente nulo contacto con los que lo rodeaban, recuerdos antiguos de las fiestas que organizaba en sus fundos, su modo parsimonioso de comer, su actitud de mansedumbre en la madurez y, sobre todo, vejez, vinculada a las doctrinas orientales, y, por último, su empeño en no publicar mientras continuase con vida, pese a que su trabajo escrito – *Umbral* y la correspondencia– no dejaba de crecer.

Además, algunos amigos y conocidos del escritor le dedicaron textos de homenaje en los que caracterizaron su enigmática personalidad. Entre ellos, destaca el intelectual Volodia Teitelboim, autor de pequeños apartados protagonizados por Emar: “Un exiliado interior” en el suplemento *J'en ai marre. Un acercamiento virtual* (1997) y “La noche del búho” en su libro *Huidobro. La marcha infinita* (2002). El intelectual describe las actitudes –tan opuestas– de los amigos Juan Emar y Vicente Huidobro en las tertulias y reuniones. Asimismo, explica cómo el primero les presentó sus tres libros y describe su modo de entender la creación artística, incompatible con un contexto retrógrado y anticuado. En 1997 Teitelboim publicó otro texto sobre Emar a raíz de la publicación completa de

¹⁰¹ Este trabajo también contiene algunas informaciones desacertadas, en parte debido al desconocimiento que en ese momento se tenía del autor. Arenas afirma que Emar no era escritor y, en cierto modo, lo forzaron a serlo. Debido a ello sacó a la luz cuatro obras de golpe en 1934, 1935 y 1937. En primer lugar, Emar no publicó ninguna obra en 1934 y, en segundo lugar, Arenas no era conocedor de la vasta producción escrita de Emar que él mismo decidió no publicar. Otras imprecisiones se encuentran en determinados datos biográficos o en lo que respecta a su actividad plástica.

Umbral: “En el umbral de *Umbral*”¹⁰². En él, realiza una poética semblanza del autor usando sus propios recuerdos y caracterizando *Umbral* en su relación para con su autor, al que califica como “la entrada a un mundo personal, a un signo y a una voluntad” (1997b: 217).

También en 1997 el historiador Leopoldo Castedo dejó constancia de su relación con Emar en “Juan Emar y La marquesa. Remembranzas de las Contramemorias” (1997). Castedo detalla cómo era la vida en el fundo La Marquesa, propiedad de la familia de Emar, y cómo pasaba el tiempo con el autor cuando se alojaban allí. También explica brevemente la función de las “Notas de arte” y enumera libros que el autor poseía. En relación al texto de Castedo, cabe destacar la novela que en 1990 publicó su hija, Elena Castedo: *Paradise*. La novela, de fuerte carácter autobiográfico, relata la estancia de una niña, Solita, y su madre en el fundo de un matrimonio amigo de clase acomodada. La narradora en primera persona, Solita, relata sus dificultades para integrarse y adaptarse, así como el excéntrico ambiente del fundo. Todo los datos aportados en la novela, y partiendo de la relación real existente entre el padre de la escritora y Juan Emar, permiten identificar el espacio de la obra con el fundo La Marquesa, propiedad de Juan Emar, y a la excéntrica y acomodada familia con la de Emar en ese momento¹⁰³.

Por último, y para terminar con este apartado, debemos mencionar a los autores Pablo Neruda y José Donoso, que, si bien no escribieron ningún texto íntegramente dedicado a Juan Emar, sí le dedicaron algunas líneas en sus libros. Así, el Nobel lo convirtió en personaje central del apartado “La timidez” en su autobiografía *Confieso que he vivido*. Allí, Neruda declara que fue en la casa del matrimonio Yáñez –el de Emar y Herminia Yáñez– donde por primera vez tuvo contacto con la vanguardia artística europea y descubrió lo que realmente era el lujo. A continuación, explica cómo se rompió el matrimonio entre estos “dos grandes snobs de la época” (2010: 46) y termina con una curiosa anécdota de un encuentro entre el poeta y el padre de Emar, Eliodoro Yáñez, propiciado por Juan Emar¹⁰⁴. En cuanto a José Donoso, este menciona a su familiar en dos de sus obras: *Historia personal del “boom”* (1972) y *La desesperanza* (1986). En el

¹⁰² El mismo trabajo se publicó dos veces: en la revista *Mapocho* y en *Pluma y Píncel*. Las referencias completas se pueden consultar en la bibliografía.

¹⁰³ En la época de La Marquesa, Juan Emar estaba casado con Gabriela Rivadeneira y con ellos vivían sus tres hijas: Clara, Marcela y Pilar. La familia pasaba largas estancias en el fundo, siempre lleno de amistades y visitas, aunque Emar iba y venía entre Santiago y La Marquesa.

¹⁰⁴ El joven Neruda acudió a una entrevista con Eliodoro Yáñez con la intención de que este le consiguiera un viaje a Europa, tal y como le había recomendado Emar. El encuentro, no obstante, resultó un fracaso, pues el poeta pecó de timidez y torpeza en la exposición de sus proyectos y, por otra parte, el senador no mostró ningún interés en ellos.

primero, para indicar que en 1962 intentó que la editorial chilena Zig-Zag reeditara su obra y la del surrealista Braulio Arenas, tarea frustrada por parte del sello editorial por considerarlos “escritores raros, sólo para ‘especialistas’” (1983: 22-23). En *La desesperanza*, y hablando acerca del contexto parisino de comienzos de siglo XX: “don Celedonio [...] era el compañero preferido de Neruda [...] para revolver los caldos de un rutilante París pretérito que protagonizaron junto a Juan Gris, Huidobro y Juan Emar” (1987: 13).

Una vez tratados todos los textos biográficos sobre Juan Emar podemos negar la afirmación con la que comenzábamos este apartado conforme “la ausencia de biografía de Juan Emar es su verdadera biografía” (Brodsky, 1996: XVII). Como hemos visto hay varios trabajos que se han esforzado en trazar el recorrido vital del escritor, así como testimonios coetáneos a este que nos permiten acercarnos a su personalidad. No obstante, creemos que dada la cantidad de estudios y referencias de que disponemos a día de hoy y tomando además como fuente los diarios y la correspondencia inéditos se podría realizar un completo estudio biográfico del autor actualizado y en el que se tuviesen en cuenta todas las fuentes disponibles¹⁰⁵.

1.2.6. Estudios sobre la dimensión espacial y el concepto de viaje en las obras emarianas

Los estudios sobre el espacio y el significado del viaje en los libros de Emar no han constituido una línea de trabajo principal, no obstante, estos temas sí han sido tratado por varios autores en las últimas dos décadas, algunos de ellos nombres destacados dentro de la crítica especializada. En primer lugar, debemos destacar el discurso de Pablo Brodsky, director de la Fundación Juan Emar, en la presentación de la edición completa de *Umbral* en 1996¹⁰⁶: “Habitar *Umbral*”. Este discurso fue publicado un año después en dos publicaciones: en el suplemento monográfico dirigido por él mismo, *J'en ai marre. Un acercamiento virtual*, y en la revista *Mapocho*. El texto, breve dado que se trata de un discurso, analiza *Umbral* desde la tesis de que la obra constituye un espacio en sí misma, concretamente el refugio de su autor, un mundo paralelo que cumple las tres condiciones imprescindibles para ser considerado habitable: 1. Ser o dar la impresión de completo y cerrado –extensísima carta dirigida a Guni Pirque-. 2. Tener el tamaño necesario para que el hombre lo llene con su vida –biografía de Lorenzo Angol > inmensidad de digresiones

¹⁰⁵ Al final de este trabajo y como apéndice I, presentamos una cronología completa de la vida de Emar en la que recogemos toda la información biográfica del autor obtenida del fondo textual manejado.

¹⁰⁶ La presentación de la edición completa de *Umbral* tuvo lugar en la Biblioteca Nacional de Chile el 22 de agosto de 1996.

> biografía del mundo-. 3. Tener una escenografía o ambientación -San Agustín de Tango-.

Tras el discurso de Brodsky, fue en 1998 cuando se inició sólidamente la línea de investigación en torno al espacio y el motivo del viaje en los textos emarianos con la aparición de tres artículos. En primer lugar, destacamos el breve trabajo del veterano investigador Pedro Lastra “San Agustín de Tango: de María Graham a Juan Emar”. En él se plantea la innovadora hipótesis de que Juan Emar tomó el nombre de su ciudad imaginaria, San Agustín de Tango, del *Diario de mi residencia en Chile en 1822*, de la escritora británica María Graham. Graham menciona dicho topónimo, así que Emar podría haberlo descubierto en algún diccionario geográfico de los años veinte. Lastra, no obstante, prefiere creer que la escritora británica fue una lectura del chileno, aunque no constan menciones explícitas en los escritos del autor¹⁰⁷. En segundo lugar, y también sobre la ciudad de *Ayer*, Eduardo Thomas Dublé publicó “El tema del viaje en tres novelas chilenas contemporáneas”, estudio en el que se centra ya no en el espacio físico -la ciudad-, sino en el trayecto a través de ella¹⁰⁸. Analiza el recorrido del yo narrativo, recorrido en el que, por un lado, se evidencia la arbitrariedad y falta de autoridad de las instituciones y, por otro, se descubre el inconsciente y la creación como verdaderas vías de acceso al conocimiento. En tercer lugar, y para terminar con las publicaciones del año 1998, cabe mencionar el artículo de Marcelo González “Juan Emar es la imbecilidad”, centrado en los vuelos espaciales del capitán Angol junto al yo narrativo en *Miltún 1934*. El pasaje se analiza tomando como punto de referencia el motivo del viaje, que se concibe como vía para alcanzar la trascendencia, y los principios constructivos cubistas.

Dos años después, en el 2000, Pablo Catalán dedicó uno de los artículos que componen su trabajo doble para la revista *Mapocho* al tema del viaje: “Dos. El viaje de Lorenzo Angol”. Catalán escoge concretamente al piloto Lorenzo Angol y sus viajes en el “Segundo pilar” de *Umbral* como objeto de su estudio. El viaje, para el personaje aéreo, se entiende como experiencia y como intuición del tiempo, concretamente, del concepto de duración y de ahí resulta el libro de viajes que constituye el segundo volumen de *Umbral*.

Por su parte, Patricio Lizama también participó de esta temática espacial en “El plano de San Agustín de Tango” (2005), en el que analiza la ciudad ficticia inventada por

¹⁰⁷ Lastra justifica esto mediante el dato de que María Graham dedica en su obra un apartado al escritor Vicente Pérez Rosales, autor al que sí menciona Emar tanto en *Miltún 1934* como en *Umbral*.

¹⁰⁸ En este trabajo se analizan dos obras más, además de *Ayer*, *La amortajada* (1938), de María Luisa Bombal, y *La ciudad anterior* (1991), de Gonzalo Contreras.

el autor como una imagen de su empeño por modernizar el campo cultural chileno y como una heterotopía -que opera dentro de una heterocronía- en que se yuxtaponen y contraponen muchos lugares. En el mismo año y en esta misma línea de interpretación de la ciudad imaginaria se sitúa el trabajo -de corte más divulgativo- de Aurelia Steiner “Lo urbano como texto: un acercamiento a *Ayer* de Juan Emar”. La autora particulariza la urbe en función de su mapa y del propio relato de *Ayer* e identifica en varios aspectos San Agustín de Tango con Santiago de Chile, ambas atravesadas por un río que separa dos regiones: la central, donde se ubica el poder, y la norteña, descentrada, marginal y rebelde. Para pasar de una a otra es necesario atravesar ciertos umbrales, en los que se detiene el protagonista de *Ayer* a lo largo de su itinerario.

Por último, señalamos el trabajo de Cecilia Rubio en 2011, en que se ocupa de interpretar los itinerarios urbanos de los yoes emarianos sin focalizar en ninguna obra. En “Ciudad burguesa y trayectos del deseo en la escritura de Juan Emar” la autora ofrece un análisis del yo narrativo, personaje que se inserta en el arquetipo vanguardista del “antihéroe de la antinovela antiburguesa, sujeto que hace de la disconformidad con el mundo de la ciudad moderna un itinerario de exploración y conquista de nuevos sentidos para la vida, que le permitan superar el hastío” (2011: 243). La tesis de Rubio es que el itinerario del yo no solo es un desplazamiento por el espacio urbano, sino también un desplazamiento por el espacio escritural.

En general, observamos que esta línea de investigación ha interesado tanto a los investigadores veteranos del autor, como a los más nuevos. Al tratarse de un campo de trabajo relativamente nuevo los estudios aportan enfoques diferentes y se ocupan de textos del autor distintos, sin caer, por tanto, en la repetición de interpretaciones como ocurre en otras líneas de investigación.

1.2.7. Estudios sobre las fuentes ocultistas y esotéricas de la obra de Juan Emar

Cualquier lector iniciado en Juan Emar es consciente del gusto de este por las doctrinas esotéricas y ocultistas. Estas no solo se aprecian como influencias en sus obras literarias, sino que tanto sus diarios personales como su correspondencia están plagados de menciones y citas a autores y lecturas vinculados a las ciencias ocultas. Una presencia que, conforme Emar camina hacia la vejez, es cada vez más frecuente¹⁰⁹. No es de extrañar, por tanto, que algunos investigadores hayan centrado su trabajo en buscar las lecturas de Emar

¹⁰⁹ Véase Emar, Juan. (Ed. Pablo Brodsky). (1999). *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez (1957-1963)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

y las influencias de estas en sus obras y en su configuración del mundo. Dos son las investigadoras principales que integran esta línea de trabajo: Soledad Traverso y, sobre todo, Cecilia Rubio.

Rubio, de la que ya hemos destacado algunos trabajos en otros subapartados, comenzó a publicar sobre Emar en 1998 y, desde entonces, se ha convertido en una de sus principales investigadoras, sobre todo, por su prolificidad y por haberse ocupado de una parcela de estudio poco trabajada en profundidad hasta su aparición: la vinculación de Juan Emar con las metafísicas ocultistas, línea de investigación que se anunció ya en su primer trabajo sobre el escritor, “Lo cómico-serio en ‘Maldito gato’ de Juan Emar” (1998). Este trabajo lo hemos tratado también en el subapartado correspondiente a la técnica, a propósito del empleo de la parodia¹¹⁰, no obstante, el relato no solo se fundamenta en ella, sino también en una metafísica especulativa. Todo ello genera una estética carnavalizada que, por un lado, “corona y destrona el sistema realista” y, por otro, “lo lleva [al yo] a la renuncia del ser personal para pasar a considerarse un ‘elemento’ de un cosmos ‘otro’” (44). Hemos destacado este trabajo, básicamente, porque es el primero que dedica una parte importante a la temática que estamos tratando, si bien, como ya hemos dicho, combina el análisis con el de la técnica escritural.

En el mismo año que el trabajo anterior, Traverso publicó “Los personajes Martín Quilpué de Juan Emar y Belcebú de Gurdjieff: dos agentes del recuerdo cósmico”, estudio que, pese a enmarcarse dentro de esta línea de investigación, nos ocuparemos de él en el apartado 1.2.9, dedicado a los trabajos comparatistas. Por otra parte, es necesario destacar la monografía de Traverso de 1999 *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*, cuyos dos últimos capítulos estarían a medio camino entre los centrados en los temas ocultistas y esotéricos y los que se ocupan de las cuestiones metafísicas y epistemológicas. No obstante, al tratarse de una monografía, ya nos hemos ocupado de este ensayo en el apartado 1.2.1.

Ya en la década siguiente Cecilia Rubio abordó plenamente esta línea de investigación con su estudio “El motivo de la boda alquímica en ‘El unicornio’ de Juan Emar” (2002) es un complejo estudio en el que se analiza el cuento mencionado en el título a través del motivo de la boda alquímica, pero también según sus vínculos con otras experiencias alquímicas, los bestiarios medievales y la filosofía hinduista. Por otra parte, se compara el relato con las obras de otros autores como Marcel Proust y William

¹¹⁰ En concreto en el apartado 1.2.3.

Shakespeare. Tres años después, Rubio publicó “*Diez* de Juan Emar y la téttrade pitagórica. Iniciación al simbolismo hermético” (2005), estudio que parte de dos tesis: desde el punto de vista constructivo, *Diez* se basa en una matriz pitagórica, concretamente, en una inversión de la téttrade pitagórica; y, en el nivel de la historia, los relatos presentan distintas experimentaciones de vías posibles de acceso a una vivencia espiritual en la que el yo actúa como sujeto iniciático.

En 2008, la misma investigadora publicó dos estudios que continúan la temática aportando nuevos enfoques: “El método iniciático de Rudolf Steiner en *Un año* de Juan Emar” y “La euritmia de Juan Emar: teoría del equilibrio y sistema constructivo”. En el primero de ellos, Rubio aplica el método iniciático propuesto por Rudolf Steiner, método compuesto de tres fases y cuyo objetivo es desarrollar la percepción sensorial, a la obra *Un año* y, en concreto, al pasaje “Septiembre 1º”, si bien se advierten ciertas modificaciones del autor a los pasos formulados por Steiner. Por otra parte, el segundo artículo, parte de escritos tempranos de Emar –*Cavilaciones* y las “Notas de arte”– para proponer que su obra puede vislumbrarse de forma global, pues cuenta con una unidad de sentido basada en una metafísica ocultista “que se refiere a la relación sujeto-mundo como una relación cognoscitiva y constructivo-creativa de acuerdo a una poética eurítmica cuya base es una teoría del equilibrio regida por leyes numérico-geométricas” (2008a: 9).

Por último, debemos volver a la investigadora Soledad Traverso, quien en 2011 sacó a la luz su trabajo “Piotr Demianov Ouspensky y Mario Roso de Luna en la obra de Juan Emar”, en el cual estudia la presencia de los autores Piotr Demiónovich Ouspensky y Mario Roso de Luna en sus textos, sea a través de las menciones a sus nombres o a los de algunas de sus obras, sea por compartir con ellos la creencia en que el artista es un ser clarividente.

Tratados los trabajos de estas dos investigadoras, debemos indicar que, en general, toda la crítica señala la influencia de los autores esoteristas y ocultistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX en la configuración de mundo emariano; no obstante, Traverso y Rubio son las únicas estudiosas que han convertido esta evidencia en línea de investigación principal de sus estudios sobre Juan Emar.

1.2.8. Estudios sobre la visión emariana de la mujer y de la sexualidad

Aunque se trata de una línea de investigación menor dentro de los estudios sobre Emar, es necesario destacar que desde 1992, con el trabajo de Adriana Castillo-Berchenko “Texto e intertexto en ‘Chuchezuma’ de Juan Emar”, hasta la actualidad varias

investigadoras han enfocado el estudio de los textos emarianos desde una perspectiva, si no estrictamente de género, al menos sí centrada en las sujetos femeninos, así como en la presencia de lo sexual en esta. En general, todos los trabajos sobre este asunto comparten una misma tesis: el sujeto femenino en la obra de Juan Emar funciona como posibilitador del conocimiento, como vía para el encuentro con la otredad.

Dicho esto, comenzando por el trabajo inaugural de Castillo-Berchenko, se ocupa del cuento “Chuchezuma”, relato que cuenta con una mínima trama, cortada por múltiples secuencias, digresiones y cambios espaciales envueltos en un halo de misterio y fantasía. Lo único que permanece firme en él es la instancia narradora, identificada con el protagonista y que, por otra parte, encarna al hombre de su tiempo, al propio Juan Emar. El estudio se centra en la figura mítica de Chuchezuma, personaje femenino, responsable de llevar al yo a la cara oculta de la realidad. Este personaje y el cuento, en general, aparecen asociados a la estética surrealista y, en concreto, al personaje de Nadja de André Breton, pues ambas mujeres, aunque de modos diferentes, representan la vivencia de la libertad total y permiten a los otros acceder al absoluto.

Unos años después (1996), la misma autora publicó otro trabajo sobre los personajes femeninos, aunque, en este caso, en un pasaje de *Umbral*: “Armonía en pardo y oro: estudio de un fragmento de *Umbral* de Juan Emar”. El fragmento objeto de estudio se encuentra dentro de la secuencia 27 del “Primer pilar” de *Umbral*, “Pilar” en el que destaca el personaje femenino de Guni Pirque, narrataria de la obra. El fragmento muestra a un yo activo, Onofre Borneo, que contempla a un usted pasivo, Guni Pirque. La descripción de esta contemplación destaca por sus elementos plásticos, sus metonimias y sinestesias, lo que acentúa la intrínseca relación que, para Emar, mantienen la pintura y la literatura. La visión de Guni sume al narrador en sí mismo, en un proceso evocador que acaba con el conocimiento de lo femenino y, en consecuencia, del ser. Así, pese a la pasividad del personaje, Guni es la que le permite al yo masculino el acceso al conocimiento y a la revelación.

Al año siguiente, M.^a Teresa Adriasola se ocupó brevemente de las mujeres de *Diez* en la publicación de carácter más divulgativo “Recortes por encima de Juan Emar. ‘Papusa’, ‘Chuchezuma’, ‘Pibesa’”. El texto está constituido por una serie de notas en las que se reflexiona sobre la influencia de Freud y el psicoanálisis en *Diez*, reflexión que deriva en un breve análisis de las “Tres mujeres” como cuerpos fetichizados.

Un año después, en 1998, Natalia García Céspedes sacó a la luz “Aproximaciones a Chuchezuma de Juan Emar”, trabajo muy destacable dentro de esta línea de investigación.

El texto cuenta con una primera parte de análisis estructural y numerológico de *Diez*, en cuyo centro se sitúa el relato “Chuchezuma”. La autora ve en él una reivindicación de la imaginación y el lenguaje como recursos únicos para acceder a otras dimensiones de la realidad. Así, el que posee el dominio del lenguaje -Chuchezuma- puede crear y vislumbrar cosas nuevas y, por otra parte, ella representa la otredad, elemento indispensable para reconocer el propio ser.

A continuación, destacamos el trabajo de Soledad Traverso “‘Tres mujeres’ en *Diez*, de Juan Emar: lucha entre el instinto y la libertad interior” (2005) porque establece un diálogo con el trabajo de Castillo-Berchenko (1992). Según Traverso, la sección de *Diez* “Tres mujeres” ejerce una doble función: “a nivel de texto los personajes le revelan a Emar-personaje sus reacciones en relación a la problemática de la conexión entre mente y sexo; a nivel extratextual, a través de los cuentos Emar escritor desarrolla la tesis ocultista acerca de la relación mente, sexo y libertad interior” (2005: 174). Esto entroncaría directamente con las teorías ocultistas, en las que la autora no profundiza en este trabajo, y con los principios de la vanguardia.

Por su parte, en 2007 Camila Grob publicó “La mujer esbozada por Juan Emar en ‘Tres mujeres’”, del que no nos parece acertada la estrecha vinculación de la biografía de Emar, concretamente, de las relaciones amorosas fallidas del autor, con los personajes femeninos de los cuentos de *Diez*. Por otra parte, es un trabajo demasiado ambicioso, que reincide en la tesis central de esta línea de investigación, pero a la vez inicia otros temas de análisis en los que no se profundiza ni se llega a conclusiones sólidas.

Por último, un año después, debemos resaltar el artículo de Carolina Andrea Navarrete (2008), porque no solo trabaja un texto diferente a los relatos de *Diez*, sino que el enfoque que se plantea también es novedoso. En cuanto a lo primero, la autora escoge el texto *Una carta*, relato inédito hasta que David Wallace lo editó y publicó en 1998¹¹¹. En cuanto a lo segundo, el artículo no se centra tanto en la interpretación sobre el personaje femenino, sino en la reflexión acerca del cuerpo, el deseo y la experiencia amorosa: “Emar recrea el carácter fantasmático de la experiencia amorosa que vincula con el proceso melancólico que resulta de la pérdida a través de la muerte del objeto de amor, el cual culmina en el fantasma del deseo que encarna” (Navarrete, 2008).

¹¹¹ Previamente, en 1997, lo había incluido como objeto de estudio y edición en su tesis para optar al grado de magíster; no obstante, preferimos mencionar la versión de 1998 porque fue publicada como artículo de investigación en la *Revista chilena de literatura* y el estudio preliminar es más completo que en la versión de 1997.

En definitiva, observamos que si bien la línea de trabajo en torno a la mujer y la sexualidad es bastante nueva con respecto a otras, en los últimos años han surgido interesantes trabajos de varias autoras en torno a estos asuntos, que reivindican a los personajes femeninos de los textos de Juan Emar, comúnmente olvidados en los análisis críticos, a excepción del de Guni Pirque.

1.2.9. Estudios comparatistas

Aunque son muchos los autores en cuyos trabajos han señalado las influencias, vínculos y parecidos entre la obra de Emar y la de otros escritores, no han sido demasiados quienes han dedicado sus trabajos a realizar un verdadero análisis comparatista. De hecho, algunos de los trabajos que incluimos en este apartado no son verdaderamente comparatistas, pues no comparan entre sí a los autores escogidos, sino que aplican un concepto o teoría común a ambos en análisis prácticamente independientes.

Dicho esto, esta línea de trabajo la inauguró también Patricio Lizama en 1997 con el estudio “Juan Emar y Vicente Huidobro: recuerdo y vigencia”. En él, Lizama establece los vínculos que unieron a los dos autores, autores que no solo tuvieron en común un contexto y una parecida propuesta estética inicial¹¹², sino que también compartieron una gran amistad. Lizama se detiene en presentar los círculos familiares y culturales de los autores, en retratar sus perfiles como artistas rupturistas y en analizar la importancia de los viajes en sus trayectorias y la formación alternativa que recibieron, fuera de los círculos académicos. De ahí, surge una extensa reflexión en torno a su dificultad para ser insertados en el campo cultural chileno de la época. Por último, Lizama estudia varios asuntos comunes en sus trayectorias: la vinculación entre el arte y la ciencia en sus obras y la relación entre sus estéticas y la sociedad. Por último, el investigador presenta algunos ejemplos de escritores que años después a Emar y Huidobro intentaron también cambiar el campo artístico de su momento.

Tras el trabajo de Lizama, Soledad Traverso publicó en 1998 “Los personajes Martín Quilpué de Juan Emar y Belcebú de Gurdjieff: dos agentes del recuerdo cósmico”, estudio comparativo entre los personajes de Martín Quilpué en *Miltín 1934* (1935), de Juan

¹¹² Ambos autores participaron de la vanguardia: Huidobro mediante la invención del creacionismo y sus contactos con los vanguardistas europeos; Emar a través de esos mismos círculos sociales y la publicación de las “Notas de arte”, en donde se aprecian sus postulados estéticos de entonces. No obstante, si la carrera de Huidobro evolucionó hacia la política sin abandonar la creación literaria vanguardista, la carrera de Emar tras la publicación de sus obras en los años treinta se finalizó para siempre. La elección de Emar fue la contraria al camino emprendido por Huidobro –de importante presencia social–: reclusión, austeridad y escritura obsesiva.

Emar, y Belcebú de *Relatos de Belcebú a su nieto* (1950), de George Gurdjieff. Para la investigadora, ambos personajes son ángeles caídos que le sirven al individuo rebelde –el yo narrador en el caso de *Milún 1934*– para trascender lo inmediato y temporal, porque está desconforme con la realidad y la condición humana.

En pleno cambio de milenio nos encontramos con una nueva asociación de Emar con Vicente Huidobro en el trabajo de Carlos Ferreiro “La visión paródica de la historia y la literatura en la narrativa chilena de vanguardia” (2000), donde toma como objeto de estudio *Milún 1934*, del primero, y *Mío Cid Campeador* (1929), del segundo. Ambas son deconstrucciones paródicas de la Historia y, concretamente, la de Emar se caracteriza por exhibir una demoledora crítica –que se realiza en gran parte gracias a la parodia– hacia el contexto artístico y cultural chileno de la época, hacia las ideas absolutas de arte y creación, y, en general, hacia la mentalidad burguesa, basada en el conformismo y la endogamia social. Por otra parte, la obra, pese a su aparente caos, muestra una concepción holística del mundo, que se plasma a través del fragmentarismo y que se asocia indiscutiblemente –y como ocurre también con la obra de Huidobro– a los planteamientos de la vanguardia y a la mentalidad del artista moderno.

En el año 2000 también apareció el trabajo de Margarita Schultz “Dos críticos de comienzos del siglo XX”, en el que se compara la labor como críticos de arte de Juan Emar y del crítico brasileño Sérgio Milliet. Al margen de una serie de coincidencias anecdóticas –haber viajado a Europa, haber practicado crítica periodística, poseer producción literaria, etc.–, Schultz analiza las propuestas estéticas de ambos críticos comparando ideas de ambos y, a su vez, comparándolas con las de la “estética académica”. Llega a la conclusión de que, pese a la pertenencia a países distintos y, en parte debido a la singularidad de América, ambos coinciden en las ideas básicas de sus propuestas y en sus enfrentamientos con las estéticas dominantes.

Asimismo, en ese mismo año, apareció la reflexión de Daniela Goñi “Desde Emar, pasando por Cortázar”, breve artículo en el que se comparan unas palabras del yo narrativo en *Milún 1934*, en las que propone una crítica de acuerdo a la emoción personal que provoca una obra, con la obra de Julio Cortázar *Imagen de John Keats* (1996). Aunque no se trata de un artículo importante en cuanto a la profundidad del estudio, lo incluimos para constatar que, con el cambio de milenio, los estudios sobre Emar comienzan a emerger tímidamente.

Un año después, en 2001, José Luis Fernández trabajó poniendo el foco en la recepción de los autores Juan Emar y Francisco Coloane en “Juan Emar y Francisco

Coloane: anomalías historiográficas, (re)visiones y aprontes para nuevas lecturas”. En este trabajo se estudian los casos de estos dos escritores como “casos paradigmáticos de anomalías historiográficas” (Fernández, 2001) debido a un desajuste entre los principios constructivos de sus obras y los marcos conceptuales en los que se movían los círculos críticos.

En 2006, en el monográfico que la revista *Mapocho* dedicó a Juan Emar, encontramos “Fragmentos para *Umbra*”, de Thomas Harris, quien se aproxima a la gran obra desde diferentes enfoques: primero, comparándola con la narrativa de Franz Kafka, ambas refugios escriturales de sus autores. También trata brevemente el desdoblamiento para, luego, ampliar la comparativa de *Umbra* a otras manifestaciones literarias y cinematográficas del siglo XX. De estas relaciones, el autor extrae las cualidades de monumentalidad, heterotopía y antropofagia, presentes en la obra. Finalmente, Harris explica por qué *Umbra* es una novela de la Modernidad: primero, porque el texto se capta en su desarrollo; segundo, y en consecuencia, porque se expande, se disgrega y presenta el fragmentarismo como rasgo clave; y, tercero, porque, en última instancia, constituye una crítica a la vida y al arte que, en el caso de Emar, se realiza a través del humor negro.

Esta línea de trabajos comparatistas no se retomó hasta 2010 cuando apareció el artículo “La narrativa de Juan Emar y la novela *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio: una teoría geométrica del ser en el mundo”, de Cecilia Rubio. En él, la autora pone en relación las obras *Ayer* y *Diez* con *Vida del ahorcado* (1932), del escritor Pablo Palacio. Las tres son “deformaciones”, que comparten no solo sus principios técnicos, estéticos y estructurales propios de la vanguardia, sino también la presencia de una misma problemática en torno a dónde se encuentra el ser y cómo puede plasmarse en una novela. Ambos autores parten, así, de la idea de que el individuo es un punto -para Emar- o línea -para Palacio- que busca el equilibrio dentro de la nada y es la novela, precisamente, un espacio vacío en el que el ser humano se manifiesta como problema existencial.

En ese mismo año, Selena Millares, se ocupó del fenómeno de la *dialogización* en “Juan Emar: la escritura como patria. Entresijos de una poética dialógica”. La autora se detiene en plantear la escritura emariana como un espacio de diálogo con otros escritores, entre ellos, Franz Kafka, en lo que se refiere al absurdo; o William Blake, Arthur Rimbaud o Isidore Ducasse, en cuanto a la inclinación -menos escabrosa y fuertemente humorística- hacia lo feo, lo sádico o el mal, inclinación que relaciona al autor con coetáneos vanguardistas como Macedonio Fernández o Felisberto Hernández. Al año siguiente, en

2011, Millares retomó este trabajo que fue incluido en la edición de las obras completas de Emar en la colección Archivos bajo el mismo título.

Para cerrar las publicaciones del año 2010 destacamos en último lugar el artículo de Marcela Labraña “Paseos con Robert Walser y Juan Emar”, estudio comparativo entre la narrativa de Juan Emar y la de Robert Walser en torno al motivo del paseo. Este constituye una actividad reveladora, gracias a la cual los yoes están abiertos a la contemplación y al descubrimiento de nuevas facetas de la realidad y, en consecuencia, el espacio novelístico constituye espacio de exploración y conocimiento.

Por último, debemos detenernos en el año 2012, en el que salieron a la luz tres trabajos de corte comparatista entre Emar y otros tres excéntricos escritores habitualmente vinculados a las vanguardias: Felisberto Hernández, Rosamel del Valle y Macedonio Fernández. Sobre el primero, escribió Cecilia Rubio en “Las im(possibilidades) de lo fantástico y de la ‘inquietante extrañeza’ en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar”. En este trabajo Rubio rechaza la inclusión de las obras de Felisberto Hernández y Juan Emar dentro del género fantástico y, en su lugar, las inserta en el marco estético de la vanguardia histórica.

En cuanto a la relación de Emar con Rosamel del Valle, Rodrigo González Dinamarca publicó “Trazos, conexiones, constelaciones: *Diez* de Juan Emar y *Brígida o el olvido* de Rosamel del Valle”. En ambas obras se analizan lo que el autor llama “constelaciones”, es decir, conexiones de varios elementos que conforman una figura –o línea, en el caso de la que simboliza el destino–, que permite el acceso a otros planos de realidad.

Por último, Soledad Traverso realizó un estudio de *Umbral*, junto a *Museo de la novela de la Eterna* (1967), de Macedonio Fernández, en “El lector en busca de una novela: Macedonio Fernández y Juan Emar”. La autora pone el foco de atención en el punto de vista del lector y los niveles diegéticos que configuran el relato. Ambos escritores son creadores de textos laberínticos que, en lugar de relatar historias, se buscan a sí mismos constantemente. Ello genera la necesidad de un lector diferente, que es incluido en la propia creación. El cuerpo del trabajo consiste en el desenredo de la composición de ambos textos en cuanto a sus niveles enunciativos, la fractura entre sus límites y la reflexión sobre el rol que desempeña el lector al enfrentarse a textos de este tipo.

Cabe decir que este tipo de trabajos de corte comparatista, aunque son pocos en comparación a otras líneas de trabajo, destacan por su interés al relacionar la obra de Juan Emar con la de otros autores, que no siempre son hispanoamericanos. De esta manera, se

puede ver la obra del autor no como un caso aislado y excepcional en la literatura de la primera mitad del siglo XX, sino como una manifestación que, aunque fue muy moderna para la literatura chilena de su tiempo, encuentra paralelismos en las obras de otros autores, a menudo también, poco estudiados.

2. LOS CUADERNOS DE JUVENTUD (1905-1917)

Como ya se ha mencionado en el estado de la cuestión, en la producción de Juan Emar se pueden distinguir dos facetas: la pública, integrada por los artículos de arte (1923-1927), las tres narraciones y un par de artículos de 1935, y el libro de cuentos *Diez* (1937); y la privada, compuesta por *Umbral* y “los papeles”. Con este sintagma nos referimos a los documentos inéditos en vida de Emar: una inmensa cantidad de cuadernos y hojas de todos los formatos que integran este material y cuyo contenido se adscribe a diferentes géneros (el diario, la carta, la narrativa, el ensayo, etc.). Esta heterogeneidad, su falta de clasificación y orden coherentes¹¹³ y el volumen del material han provocado que los estudiosos, en general, no hayan penetrado en este valioso fondo, con algunas excepciones (Wallace, 1997a y b, 1998; Harris E., Schütte G. y Zegers B., 2006; Brodsky, 1999, 2010; o Lizama, 1998b, 2002).

En general, parece que, hasta la aparición en 1923 de los primeros artículos de arte, Emar no hubiese escrito ni, por supuesto, publicado nada, o al menos, nada que mereciera ser estudiado. Nada más lejos de la realidad: Emar escribía constantemente, hasta tal punto que constituía una necesidad básica en su día a día, y esta necesidad nació prácticamente con él, pues, siendo un niño, la creación de historias ya constituía su afición favorita:

Nací tímido y soñador. [...] Así nunca me ha sucedido de haberme sentido como los otros niños, jugando con los juegos mismos, por ellos solos, sino que siempre mis mayores

¹¹³ Como ya hemos indicado, el fondo bibliográfico del autor está repartido fundamentalmente entre dos lugares: el Archivo del escritor de la Biblioteca Nacional de Chile y la Fundación Juan Emar. En el primer caso, los diferentes cuadernos y folios sueltos están indexados en el catálogo de la Biblioteca Nacional y cada uno cuenta con una sencilla ficha descriptiva, aunque en algún caso la información aportada no es correcta o solo parcialmente. En cuanto a la parte del fondo propiedad de la Fundación Juan Emar, esta se encuentra más desordenada y no toda ella está indexada. Como hemos dicho, la cantidad del material es muy grande y se compone de muchas hojas sueltas y cuadernos -algunos en mal estado-, cualidades que dificultan enormemente la organización del fondo emariano.

goces nacieron de las historias interminables y fantásticas con que rodeaba al menor juguete que tenía. [...] Cuando mis amigos se retiraban quedaba solo todavía envuelto en mis sueños de niño e irremediamente me iba entonces a mi pieza, donde con un lápiz y un papel seguía agrandando e ilustrando mis fantasías.

He sido mártir, desde mi más tierna niñez, por vivir intensamente, en otros mundos, forjados por mi imaginación, he sido mártir de alcanzar esos sueños que nunca traté de llevarlos a la realidad sino que siempre los hice nacer, los desarrollé, y les di fin en el silencio más completo. Y a todos los hechos de mi vida los he rodeado de una poesía que nadie, ni yo mismo, ha podido comprender y que luego me ha dado una desilusión por cada hecho. Así nació: soñador, reconcentrado, encontrando mis goces en todo lo que le proporcionaba la imaginación, y solo sirviéndome de los hechos reales y de los sujetos, que a otros tanto encantan, como base para construir historias inverosímiles (*M[i] v[ida]*, 134-135).

Existe, por tanto, de esta primera época –sobre todo, de la adolescencia y la juventud– un abundante y valioso material que nos permite comprobar cómo desde muy temprano los planes y proyectos que mucho más tarde confluirían en *Umbral* se encontraban ya latentes, esbozados y tratados en estas primeras décadas de vida del autor. Así, todos los textos que trataremos en las próximas páginas tienen en común un afán biográfico, un interés obsesivo en dejar por escrito la mayor cantidad de datos posibles acerca de lo vivido y lo pensado, interés que muchos años después eclosionará con el nacimiento de *Umbral*, gran vertedero de la escritura precedente y de la imaginación desbordante del autor. Esta característica de los textos de juventud fue percibida también por Piña:

Pilo Yáñez había comenzado desde su infancia a escribir diarios de vida, varios y simultáneos, algunos descriptivos de su cotidianidad, otros más analíticos de su entorno y de sus inspiraciones, otros fuertemente literarios, con personajes, nombres propios, diálogos, dramas y desenlaces.

Expresa su intención biográfica en muchos de estos escritos: variaciones sobre el tema de su vida como una totalidad que precisa ser ordenada y relatada para tornarla inteligible, contada a alguien en particular; la necesidad de establecer por escrito un recorrido, en donde sus años conformen un itinerario en busca de un sentido (2011: 647).

En definitiva, en este capítulo queremos presentar un análisis descriptivo de los cuadernos de juventud del autor y los textos que estos contienen, ya que entendemos que tanto el contenido de estos textos, como la estructura de los mismos o el original manejo del soporte textual, entre otros asuntos, constituyen una sorprendente y precoz muestra de lo que, años después, se materializará en las obras de las años treinta y, finalmente, en

Umbral. Por eso, dedicaremos una parte del análisis a establecer si hay correspondencias entre los cuadernos de juventud y *Umbral*, es decir, si algunos fragmentos de estos cuadernos fueron trasladados a la gran obra y de qué forma lo ejecutó el autor, con el fin de demostrar nuestra tesis última de concebir *Umbral* como una gran construcción sostenida sobre gran parte de la producción precedente de Juan Emar.

Dicho esto, entendemos por “cuadernos de juventud” el conjunto de cartapacios que Álvaro Yáñez –quedaban aún algunos años para la adopción de su famoso pseudónimo¹¹⁴– escribió entre 1910 y 1918. 1910 fue el año en que el joven Álvaro, de diecisiete años, escribió su texto “Mi estadía en Lausanne”, ciudad suiza en la vivió durante tres meses en 1909. De esta experiencia conservamos el que la crítica (Brodsky, 1995) considera el primer testimonio escrito del autor: el “Cuaderno n.º 1”. No obstante, conocemos un cuaderno anterior a este año, aunque se trata de un cuaderno escolar de matemáticas, datado de 1905 y redactado en Santiago de Chile, cuando Álvaro Yáñez apenas cuenta con doce años. Contiene, no obstante, apuntes –sobre todo, listados y cuentas– y dibujos posteriores a ese año –todo parece que hasta 1909–. Por otra parte, 1918 es el año que, como ya dijimos, Juan Emar estableció como fin de la primera etapa de su vida y que coincide con el fin de la Primera Guerra Mundial.

En total conocemos –o podemos demostrar– la existencia de doce cuadernos anteriores a 1918, de los cuales poseemos diez. A continuación enumeramos el listado de testimonios conservados, con una breve descripción de su contenido, según los títulos que proporciona el autor. Asimismo, marcamos con asterisco inicial los dos cuadernos de los que no poseemos el manuscrito original e indicamos al final de cada ítem entre corchetes cómo nos referiremos a cada cuaderno a lo largo de nuestro trabajo.

- 1905-1909: “Cuaderno de matemáticas” (1905) + anotaciones y dibujos posteriores (1905-1909). [“Cuaderno escolar y otros”]
- *1910: “Cuaderno n.º 1” (1910). [“Mi estadía en Lausanne”]
- 1911: sin título (1911) + anotaciones posteriores (década de 1940). [“Torcuato y otros”]
- 1912-1917: “Diario I” (1912) + apuntes (1912-) + “Cuaderno n.º 3” (1912-1917) [“Diario de 1912 y otros”]
- *1912: “Viaje a Europa” (1912). [“Viaje a Europa”]

¹¹⁴ Álvaro Yáñez adopta su pseudónimo Juan Emar en 1923, año en que empieza a escribir los artículos de arte firmados con este sobrenombre. Más tarde, a mediados de 1926, ya firma como Juan Emar.

- 1912-1914: “n.º 2” [tachado]. “n.º 1” (1912) + “Cuaderno n.º 1” (1914). [“MV y otros”]
- 1913-1914: “Cuaderno I. Diario” (1913-1914). [“Diario de 1913 y 1914”]
- 1914: sin título (1914). [“Continuaciones”]
- 1915-1916: “Cuaderno IV. Diario” (1915-1916). [“Diario de 1915 y 1916”]
- 1915-1916: “N.º 5” (1915-1916). [“Reflexiones 5”]
- 1916: “N.º 6” (1916). [“Reflexiones 6”]
- 1916-1917: “N.º 7” (1916-1917). [“Reflexiones 7”]

El listado que acabamos de presentar, no obstante, no debe considerarse una relación cerrada, sino que es probable –y lo creemos firmemente en algunos casos, tal y como comentaremos– que falte alguna libreta. Dejando este asunto para más tarde, tal y como se puede intuir observando la lista, el joven Yáñez empleaba sus libretas para distintos fines, de tal forma que en algunos casos se diferencian con claridad partes independientes que pueden encontrar su continuación en otra libreta. Por otra parte, ocurre a veces que, años después de la fecha inicial del cuaderno, el autor reutiliza las páginas en blanco sobrantes para tomar apuntes de otros temas que no tienen que ver con el asunto que contenía el cuaderno originariamente. Asimismo, la complejidad que detectamos en estos testimonios, según lo que acabamos de señalar, se acentúa cuando comprobamos que los textos que contienen estos cuadernos no se desarrollan de manera lineal, sino fragmentaria, de tal forma que el lector debe saltar por las páginas del cuaderno, siguiendo las indicaciones que Emar normalmente coloca en los márgenes de página.

Esta compleja y breve descripción la iremos desarrollando con detalle en las próximas páginas cuando describamos cada uno de los cartapacios que componen el corpus de estudio. Cabe mencionar que algunos de ellos permanecen a día de hoy inéditos. Es el caso del “Cuaderno escolar” o del “Diario de 1912 y planes”. Por otra parte, ocho de los cuadernos restantes han sido transcritos, editados y ordenados en el libro *M[i]l V[ida]. Diarios 1911-1917* (2006), por Thomas Harris E., Daniela Schütte G. y Pedro Pablo Zegers B¹¹⁵. Aunque valoramos el esfuerzo de los editores en ordenar y trabajar el complejo material que estamos tratando, no concordamos con algunas de las decisiones tomadas en la edición. Estas discordancias las iremos exponiendo a medida que vayamos analizando cada libreta. Por otra parte, esta edición excluye el “Diario de 1912 y planes” sin aportar una explicación sobre ello, aun cuando entra dentro del marco temporal que establecen

¹¹⁵ Hemos tratado brevemente este libro en el apartado 1.1.4. del capítulo 1.

los editores¹¹⁶. Por otra parte, los cuadernos “Mi estadía en Lausanne” (1910) y “Viaje a Europa” (1912) ha sido recientemente editados y publicados en el volumen *Diarios de viaje* (1917), tal y como recogimos en capítulo primero de este estudio¹¹⁷.

2.1. “Cuaderno escolar y otros” (1905-1909)

Como ya hemos dicho, este cuaderno carece en principio de interés para nuestro estudio ya que se trata de un cuaderno de colegio, concretamente de matemáticas, en el que Álvaro Yáñez, con apenas doce años de edad, realizaba los apuntes pertinentes¹¹⁸. Antes de ese año no poseemos ningún testimonio escrito del autor y, por lo tanto, los datos que existen anteriores a 1905 proceden de determinados fragmentos *Umbral* en los que Onofre Borneo (~Juan Emar) echa la vista atrás y recupera su infancia, o de testimonios ajenos a la producción del autor. Así, al margen de su nacimiento el 13 de noviembre 1893, conviene destacar como hechos relevantes previos a la fecha de este cuaderno sus estudios en un colegio alemán entre 1902 y 1903; en 1904 el fallecimiento de su hermana Inés Yáñez Bianchi, apodada Jateña, y sus estudios en los Padres Franceses; y, por último, en 1905 el inicio de sus estudios en el Instituto Nacional¹¹⁹.

Volviendo, no obstante, a la libreta que nos ocupa, como la mayoría de las que vamos a tratar, integra el fondo de la Biblioteca Nacional de Chile y, en su catálogo en línea, se puede leer su descripción física: se trata de un cuaderno que consta de 140 páginas –este número es aproximado– con unas medidas de 21 x 16 cm, con “papel de composición, hológrafo a tinta y carbón, con tachaduras y correcciones del autor”¹²⁰. También se indica que está firmado y “en regular estado. Con hojas amarillentas, manchadas por tinta y algunos bordes deteriorados”. Cabe decir asimismo que carece de paginación. En cuanto a su contenido, el catálogo también aporta una breve descripción: “Cuaderno escolar con algunas anotaciones de materia de I a V año, borradores de proyectos y dibujos a tinta y carbón. Se repite la firma del autor en varias páginas”. Dicho

¹¹⁶ El “Diario de 1912 y planes” es un cuaderno bastante complejo que contiene un conjunto heterogéneo de textos de 1912 y posteriores. Entendemos que no fuera incluido debido a su extraña estructura y al hecho de que no parece conectar con el resto de cuadernos, pero creemos que sería pertinente indicar, bien en nota al pie, bien en la introducción, su existencia y comentar brevemente los motivos de su exclusión.

¹¹⁷ Véase el apartado 1.1.4 del capítulo 1.

¹¹⁸ De hecho, no hay ninguna mención o apunte sobre este cuaderno por parte de la crítica.

¹¹⁹ Para consultar más información sobre la vida de Emar anterior a 1905 véase la “Cronología” (apéndice I).

¹²⁰ Esta y las dos citas siguientes proceden de la ficha del ítem siguiente: “001044245”. *Catálogo bibliográfico. Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado en http://www.bncatalogo.cl/F/VGNFKEA5ITHJ6LRSULFG5IIR98GNQPK88PSXJ9G13XCEFJ6LE-04113?func=full-set-set&set_number=074196&set_entry=000030&format=999 (27/10/2016).

esto, nos encargaremos a continuación de describir pormenorizadamente la libreta y de comprobar si realmente carece absolutamente de interés.

El cuaderno se inicia con una especie de portadilla en la que el autor aporta los siguientes datos: “Álvaro Yáñez Bianchi. I^o año A. 1905. Santiago. Matemáticas i [sic] castellano”¹²¹. Esa página, así como la guarda de la cubierta están repletas de ensayos de firmas del autor. A continuación, sigue la portada del cuaderno en la que escribe el título “Cuaderno de matemáticas” y su propio nombre en dos ocasiones. A partir de ahí, como hemos señalado, nos encontramos ante una libreta de colegio, en la que el niño Álvaro Yáñez realiza apuntes teóricos de matemáticas y cuentas.

El cuaderno de matemáticas propiamente dicho se extiende hasta la página 25¹²², pues en la página 26 nos encontramos ante un cambio de sección en el cartapacio: dicha página funciona como una nueva portada en la que se aportan datos relevantes: “Apuntes de don Álvaro Yáñez. 3.II.1906. Vale”. Los apuntes que siguen son muy diferentes a los de las páginas previas, no solo porque corresponden a otro año, sino porque su contenido ya nada tiene que ver con las matemáticas. Se trata de numerosas tablas y listados que contienen nombres –probablemente compañeros de colegio y amigos de Álvaro Yáñez– y, en ocasiones, cifras. Descifrar a qué se refieren esas cifras es una tarea más compleja, ya que la información verbal de algunas cuadrículas son meras iniciales o abreviaturas que no podemos relacionar con nada. En cualquier caso, teniendo en cuenta toda la información de esta parte de la libreta, podríamos hipotetizar que se trata de puntuaciones y *rankings* en juegos y/o deportes, ya que en varias páginas aparece la palabra “Premios”. Otros listados carecen de cifras y son meras enumeraciones de nombres, aunque también los hay de lugares, de animales y de términos que no podemos relacionar. A partir de la página 46, comienzan a aparecer dibujos (barcos de vela y sus partes, casas, individuos, etc.) que se intercalan entre las listas y las tablas. Algunos de los dibujos cuentan con flechas numeradas que señalan las diferentes partes del objeto dibujado, al que sigue la descripción de cada una de las partes señaladas. Cabe destacar de esta parte, por último, una anotación repetida en la página 48: “Ayúdate!”. Podríamos pensar que el pequeño Yáñez se autoaconsejaba a través de su cuaderno; sin embargo, gracias al texto “MV”, que integra el cuaderno “MV y otros” (1912-1914) y que analizaremos más tarde, sabemos que se refiere al libro del escritor escocés Samuel Smiles *Self-Help* (1859), traducido al español como *¡Ayúdate!* Así,

¹²¹ Todas las citas que carezcan de referencia bibliográfica al final de la misma son las que provienen del cuaderno objeto de estudio en cada apartado.

¹²² Aunque hemos dicho que el cuaderno no tiene sus páginas numeradas, hemos decidido paginarlo nosotros según el método común –excluyendo las cubiertas– para manipularlo con una mayor facilidad.

en la entrada del 15 de mayo de 1914 escribe acerca de su vida de preadolescente y a propósito del libro de Smiles:

Así vivía cuando cayó en mis manos el libro *¡Ayúdame!* de Smiles el más puro reflejo del tipo sajón puro, donde se les pide a todos que trabajen sin desmayo y se les asegura que [si] así lo hacen podrán hacer cuanto se les ocurra hacer. [...] Es el paraíso de los tontos. Y yo, alucinado como estaba con esos proyectos sin fin, al leer y estudiar esas páginas creí por un momento que la clave de todo se me había aparecido [...]. Entonces empecé a escribir, a continuación de mis proyectos, las palabras de Smiles interpretándolas por esos deseos locos de producir que se encerraban en mí. [...] **Cuánto mal me hizo ese *¡Ayúdame!*** [negrita nuestra] Fue un estímulo enorme a mi imaginación que siguió creando planes extraordinarios [...]. Y a continuación anotaba, para fortalecerme en tal idea, pequeñas biografías de grandes hombres donde se demostraba (según sistema Smiles) que con trabajo no había regiones prohibidas a ninguna cabeza humana. [...] ¡Y de encontrar algunos ejemplos de tantas promesas divinas me quedaba estupefacto sin comprender cómo los demás no eran grandes personalidades, ya que era ello tan sencillo y ya que por 3 pesos 50 se tenía en las manos la clave para subir a los más altos peldaños del genio y del saber... [...] Una voz, entonces parecía preguntarme: ¿Y qué no vas a querer ser? Y yo me respondía: ¡Todo, todo! [...] ¡Oh hermosa vida de ilusiones! ¡Cuánta melancolía me llena al recordar esos dichosos tiempos en [que] ni una molestia se atrevería a llegar y profanar el santuario de dichas ilusiones! Mi alma soñadora no encontraba barrera para volar a sus sueños; mi timidez me aconsejaba no hacer nada diciéndole así; ¡alto! A toda penalidad, y mi ¹²³ [sic] me admiraba al verme sosegado, siempre tranquilo y leyendo las sabias obras de Smiles. [...] La fecha de comienzo de ese futuro color de rosa se aproximaba ya a pasos agigantados y junto con ello empecé a comprender que si lo de Smiles fuese cierto, el mismo Smiles habría sido un poquito más de lo que fue (*Mi vida*, 147-148)¹²⁴.

Esta extensa cita nos aporta información muy relevante pues, gracias a ella, podemos saber cómo se sentía y comportaba Álvaro Yáñez en el momento de escritura del “Cuaderno escolar y otros” y también cómo se juzga a sí mismo algunos años después – ocho años, concretamente-. Por otra parte, es muy probable que este sea el dato más temprano que poseemos de una lectura de Juan Emar. Además, gracias a este ejemplo comenzamos a atisbar una característica de la escritura emariana fundamental: las referencias, citas y comentarios entre todos sus textos, es decir, el fenómeno de la intertextualidad, que trataremos en el capítulo 4¹²⁵.

¹²³ Emar emplea esta forma en sus textos de juventud como abreviatura de *medio*, es decir, del entorno en el que vive. Esta forma aparecerá en más citas de aquí en adelante.

¹²⁴ Citaremos los textos de juventud de Álvaro Yáñez siempre por la versión editada, salvo que se indique lo contrario o no exista edición del texto. En esos casos recurriremos al manuscrito.

¹²⁵ Concretamente en el apartado 4.4.

Dicho esto, el cuaderno sigue la estructura de la sección que acabamos de comentar hasta la página 62, en la que, junto al boceto de una vaca, escribe en el margen inferior derecho: “Lo Herrera. 1907. AYañezB”. De nuevo, hemos avanzado un año –Álvaro Yáñez es un adolescente de catorce años– y el cuaderno cambia de utilidad; ahora lo que se recoge son apuntes sobre el fundo Lo Herrera, propiedad de la familia. Así, vuelven a aparecer algunas tablas, listados, notas sueltas y esbozos de asuntos relacionados con la propiedad: animales, cuentas, amigos e, incluso, planes. Decimos “incluso” porque la anotación de planes y proyectos será una característica central de los cuadernos posteriores, de ahí que sea relevante empezar a encontrarlos en un cuaderno tan precoz como es el que estamos describiendo. Por ejemplo, en la página 76 escribe: “Salir. -Diario corto (L). -Diario largo (¿H?). -Pensamientos. -(¿Dmgo?¹²⁶”. Es importante señalar que esta sección del cartapacio parece continuar más en el tiempo ya que, aunque en la portada indicaba “Lo Herrera. 1907”, en la página 77 escribe “Lo Herrera-1909”, título al que sigue un listado¹²⁷.

Se termina el asunto de Lo Herrera en la página 84 y sigue a continuación una nueva portada en la 85, portada en la que solo se indica “Álvaro Yáñez Bianchi. Santiago” y a la que siguen algunos bocetos de rostros. Debemos esperar hasta la página 93¹²⁸ para encontrar algo relevante: el cronograma de proyectos de 1909. Este cronograma consta de tres puntos: 1. Programa de estudios, 2. Programa de trabajos fuera del colegio y 3. Programa de diversiones escolares. En este cuaderno, no obstante, solo desarrollará el primer punto, en el que Álvaro Yáñez, empleando el plural mayestático, se compromete a dedicarse con ahínco a sus asignaturas, que trata una por una, estudiando día a día con el objetivo de ser de los primeros de la clase. A partir de la página 95, solo hay páginas en blanco hasta la 112, con la excepción de un par de bocetos de un hombre y un paisaje. Es en la página 113 donde se retoma la escritura, pero ya no hay portada ni datos iniciales que nos den una pista sobre el momento de la escritura. En cualquier caso, la mecánica de esta nueva sección es bastante parecida a la dedicada al fundo familiar, pues se compone de listas de nombres, árboles, etc., cifras, bocetos, cuentas de gastos, páginas en blanco,

¹²⁶ Si las letras que percibimos son correctas podría ser una abreviatura de “domingo” y que la cita entera fueran planes para realizar ese día.

¹²⁷ De todas formas, en el margen superior, escrito a lápiz pone “Oh!” y el listado está tachado a lápiz, como si fuera un descarte. Estas notas hechas a lápiz son muy típicas del Juan Emar maduro, que releía sus textos de juventud y tomaba y descartaba partes de ellos para *Umbral*; no obstante, sobre si es una nota a lápiz de 1909 o muy posterior solo podemos aventurar hipótesis.

¹²⁸ Entre las páginas numeradas por nosotros como noventa y noventa y uno se aprecia la rotura de varias páginas.

planos... En general, nada que parezca relevante para lo que nos ocupa, aunque hay alguna anotación curiosa como la de la página 135 que dice: “¿Por qué? Porque [sic] no quiero que sepas, que me voi [sic]... en ti”.

En definitiva, del “Cuaderno escolar y otros” solo es “escolar” una quinta parte escasa del total. El resto son apuntes y notas de años posteriores que se sintetizan en: listados de nombres y palabras relacionadas con sus amistades y el fundo familiar, dibujos variados, cuentas y cifras; informaciones que, en general, no son relevantes para la investigación ni entroncan con los cuadernos posteriores que veremos a continuación. No obstante, en este temprano cartapacio sí se empieza a ver una característica de la escritura y la personalidad de Juan Emar que eclosionará un poco más tarde y se mantendrá a lo largo de toda su vida: la obsesión por la planificación del futuro, que refleja en la escritura de proyectos, planes y cronogramas que, normalmente, no llega a cumplir dada la ambición de estos y la poca voluntad de su creador.

2.2. “Mi estadía en Lausanne” (1910)

Como ya mencionamos en la introducción a este capítulo carecemos del cuaderno original de 1910 que contiene el diario del autor sobre su estancia en Lausanne en 1909. No obstante, sabemos que integró el fondo de la Fundación Juan Emar, ya que sobre él escribió brevemente Carlos Piña:

Uno de los primeros escritos que le conocemos lo titula “Mi estadía en Lausanne”. En él, Pilo Yáñez hace un relato de su estadía de tres meses en esa ciudad, a partir del 19 de septiembre de 1909. Casi todo el relato está centrado en una excursión al campo. Este texto fue escrito en la segunda quincena de noviembre de 1910, basado en apuntes previos. Lleva una dedicatoria: “a mi *Martita querida, como prueba del cariño que le tengo*” (Marta Gaete¹²⁹), con fecha 28 de noviembre de 1910 (2009: 421).

Evidentemente, dado que no hemos podido consultar dicho cuaderno, tampoco hemos podido realizar una descripción formal ni de su contenido tan minuciosa como la del cuaderno anterior; no obstante, sí averiguamos parte del contenido del texto gracias a otros del autor. El texto clave para conocer qué estaba viviendo Álvaro Yáñez en 1909 es el texto “MV”, sigla del sintagma “Mi vida”¹³⁰. Este texto, del que nos ocuparemos en

¹²⁹ Se refiere a Marta Gaete Rojas (¿? - ¿Santiago de Chile, 1989?), hermana de Jorge Gaete Rojas (¿?), primos segundos y amigos de infancia de Álvaro Yáñez. Ella será un amorío en la adolescencia del escritor que lo marcará profundamente, tal y como se podrá advertir en los cuadernos que vamos a analizar.

¹³⁰ En *Umbral* también hay algunas menciones al año 1909. Véase el “Tercer pilar”, página 1552.

profundidad en otro apartado posterior, se inicia en el cuaderno “MV y otros” (1912-1914) y consiste en una autobiografía del autor, autobiografía que se detiene inesperadamente en 1909. Según “MV”, Emar y su familia salieron de Chile en el buque Orcoma el 10 de mayo de 1909 hacia Buenos Aires, ciudad de la zarparon el 9 de julio en el trasatlántico Avon, en el que llegaron a París el 31 de julio. Poco después la familia viajó a Suiza y en septiembre de 1909 Álvaro Yáñez –que en ese momento aún no había cumplido los dieciséis años– ingresó en un colegio de Lausanne para, durante tres meses, perfeccionar su francés (*Mi/ vida*, 166)¹³¹. En “MV” Emar parece realizar, sino una transcripción, una paráfrasis o reconstrucción de sus notas de 1909 o de su diario sobre la experiencia de 1910, pues aporta muchos detalles sobre el lugar y, sobre todo, sobre su estado de ánimo estando allí:

¡Lausanne! Él me lo dará todo, cuando esté solo todo vendrá, todo lo podré y ahora, víspera de la realización de mi más alto ideal, no hagas nada, reposa y goza pensando en el porvenir sonriente que te aguarda! [...] Llegó por fin el día de la partida de mi papá y hermana. El 23 tomaron el tren de París. Había llegado el momento de proceder, de bajar esos sueños de las nubes y construirlos solitariamente en la tierra. Pensando así, vi alejarse el tren en que iban ellos y saludé un pañuelo que se agitaba en una ventanilla. Y quedé solo en el andén de la estación. Un malestar empezó a invadirme; una ligera impresión de tristeza me tomó. Luego me sentí francamente triste. Me puse entonces a vagar por las calles de Lausanne y así llegué hasta el parque Monthenon. [...] ¿Dónde están esos goces que había entrevisto? Y pensaba que en la pensión donde iba a estar todo el mundo me era extraño y que el colegio a donde iría estaría lleno de muchachos antipáticos y comprendía, lleno de una angustia indescriptible, que entre el sueño y la realidad había un abismo infranqueable (*Mi/ vida*, 167-168).

Pero, no solo el texto “MV” aporta pormenorizadas informaciones y datos del pasado que suponen la existencia de escritos sobre la estancia suiza de Álvaro Yáñez, sino que también encontramos menciones explícitas a la escritura de un diario, de modo que, aunque no supiésemos de la existencia del cuaderno de 1910 que recogía la vivencia del autor en 1909, podríamos confirmar la existencia de algún diario o texto coetáneo sobre la misma. Citamos a continuación el principal ejemplo:

¡Oh, ya estaba solo, era preciso olvidar las alegrías pasadas y era preciso ponerse a trabajar! ¿Trabajar? Vi mis maletas abandonadas en un rincón, quise abrirlas para sacar mis

¹³¹ Alejandro Canseco-Jerez en su “Cronología” (2011) establece que la estancia en Lausanne fue en 1912 y toma como fuente el libro de M.^a Flora Yáñez, hermana de Juan Emar, *Historia de mi vida* (1980) (498). No obstante, existe el cuaderno autógrafo de Álvaro Yáñez de 1910 que recoge la experiencia y poseemos otros testimonios posteriores del autor que sitúan el hecho en 1909. Véase la cronología para leer más información.

cuadernos y libretas de apuntes, mas fue tan grande la impresión de aislamiento que me evocaron que me imaginé desterrado en una región solitaria y que esas maletas era todo lo que me dejaban para pasar mis días de destierro. [...] En la noche volví a encerrarme en mi pieza. Haciendo un esfuerzo de energía **saqué mi diario de mi maleta y anoté** [negrita nuestra] el primer día de esa vida soñada que me haría alcanzar los ideales adorados desde la infancia, lo anoté con frases de desesperación, de indignación contra la suerte, contra el universo entero y contra ese dios magnánimo que pavoneándose de su bondad hacia tantos desgraciados en la tierra...¹³² (*Mi vida*, 169-170).

En cualquier caso, tal y como indica Piña en la cita anterior, parece claro que Pilo Yáñez tomó sus apuntes y escritos de 1909 y los refundió y transformó unos meses después en el texto “Mi estadía en Lausanne” (1910). Además del testimonio de Piña, poseemos como prueba el texto “Torcuato”, redactado en 1911. En un fragmento de este texto el narrador está describiendo el comportamiento del protagonista, Torcuato, que, pese al nombre ficticio y a su condición de personaje, se identifica con el propio Álvaro Yáñez. En un momento del texto el narrador explica que una de las lecturas preferidas del joven eran sus memorias de Lausanne, escritas ocho meses después de la estancia:

Otras veces se iba al escritorio y para distraer esos pensamientos que lo acongojaban, se ponía a revisar libretas y papeles de otros tiempos, y sobre todo aquellos escritos durante su viaje por Europa. En medio de todos esos innumerables recuerdos, le parecía estar aún en esa Europa querida, donde pasó días inolvidables y que ahora le parecían sueños solamente. Lo que con más gusto leía, eran **sus memorias de Lausanne, que aunque escritas ocho meses después** [negrita nuestra], reflejaban claramente lo que fueron esos tres meses en que vivió lejos de su familia y en una ciudad nueva para él. Pero desgraciadamente nunca la[s]¹³³ concluyó y cuando empezaba a leerlas tenía que interrumpirlas en lo mejor de su estadía. Muchas veces pensó continuarlas, pero todo eso era ya para él un sueño solamente (*Mi vida*, 36).

Cabe decir que a finales 2017 cuando la investigación ya estaba en su etapa final se publicó el libro *Diarios de viaje* de Juan Emar. Como señalamos en la “Introducción” de este trabajo, en este volumen se editan textos del primer viaje a Europa del autor, entre otros viajes. Uno de esos textos es precisamente el diario “Mi estadía en Lausanne”, que

¹³² No dejamos en suspense la cita a propósito, sino que el texto se corta en este punto y bajo los puntos suspensivos Emar escribe “pg” y dibuja una flecha; no obstante no escribió el número de página al que habría que acudir para seguir leyendo “MV”. Por otra parte, en ninguno de los cuadernos de que disponemos se encuentra la continuación de este texto. Trataremos a fondo esta cuestión al ocuparnos del cuaderno “Continuación de MV”.

¹³³ En el original el artículo está en plural, así que debe de ser una errata de la edición.

los editores califican como “un diario de viaje en el que fueron registradas distintas etapas, escrito a mano, luego mecanografiado por Yáñez” (2017: 26). Los editores del texto, que sí parten de los originales, confirman lo que habíamos concluido del estudio de las otras fuentes que citaban o trataban “Mi estadía en Lausanne”: Álvaro Yáñez realizó unos apuntes en el momento de la estancia en suiza (1909) –los caracterizan de fragmentarios y con gran cantidad de borrones y tachados (*ibidem*)– y, después, una versión mejorada en forma de diario, escrita ocho meses después de la experiencia –concretamente el 28 de noviembre de 1910–. El texto que transcriben los editores es el del diario de 1910, si bien añaden al final un fragmento de los apuntes de 1909 que Álvaro Yáñez no incluyó en la versión mejorada. En cuanto al contenido de “Mi estadía en Lausanne”, al que, gracias a este volumen, ya hemos podido acceder de forma directa, el diario recoge las impresiones de un jovencísimo Álvaro Yáñez, que permaneció en la ciudad suiza durante tres meses, al principio alojado en una pensión y, después, en el propio colegio. El diario resulta interesante para conocer las impresiones de Yáñez sobre las personas que lo rodean y sobre sí mismo, así como por el relato que hace de una excursión de varios días al campo. El adolescente santiaguino inicia la experiencia con muchas ganas, ilusión y proyectos, pero pronto se siente solo, marginado y angustiado, si bien ese estado mejora cuando se traslada a vivir al colegio. En cualquier caso, “Mi estadía en Lausanne” es un diario convencional con algunas reflexiones de interés, si bien lo más interesante es el proceso de reescritura que realiza el autor de sus apuntes de entonces, proceso que será fundamental en toda la producción textual del autor, como iremos comprobando. Por otra parte, habiendo carecido del texto durante prácticamente toda la investigación, pudimos conocer la existencia y parte de su contenido a través de otros textos posteriores. Esto es así debido a las relaciones intertextuales que se establecen entre sus textos, que en el caso de Emar resultan fundamentales en su escritura. Así, aunque no dispongamos de un texto sí podemos generar una idea general sobre él y, a veces, incluso, leer fragmentos gracias a la gran red intertextual que constituye la producción emariana.

2.3. “Torcuato y otros” (1911)

Con el título “Torcuato y otros” nos referimos a un cuaderno iniciado en 1911 que hemos denominado así ya que el texto principal que contiene es una historia protagonizada por un joven llamado Torcuato a la que siguen otros textos sin relación. Esta libreta también pertenece a la Biblioteca Nacional de Chile en cuyo catálogo aportan algunos datos físicos sobre ella: se compone de 127 páginas, posee unas dimensiones de 20,5 x 16,5 cm y se

trata de un “cuaderno [de] tapa blanda color burdeo[s] con rayas doradas y blancas. Papel de composición, holografo a tinta y carbón, con correcciones del autor. En buen estado”¹³⁴. En cuanto a su contenido, el catálogo aporta la siguiente información: “Diario de vida que narra algunos hechos de su vida amorosa”¹³⁵, hechos que localiza en Santiago de Chile, en 1911. No estamos del todo de acuerdo con esta localización ni con la descripción del contenido que aporta el catálogo de la Biblioteca Nacional de Chile, desacuerdo que iremos justificando a lo largo de nuestra exposición.

Por otra parte, conviene señalar que este cartapacio es el que abre la edición de los cuadernos de juventud del autor publicada en 2006; no obstante, esta edición no transcribe el cuaderno al completo, sino solamente la parte escrita en 1911, lo que ellos denominan “[Diario de Torcuato]”¹³⁶. En general, el nombre de esta parte del cuaderno ha ido variando entre “Torcuato” o “Diario de Torcuato”, si bien el propio Emar prefería referirse a su texto de la primera manera, tal y como escribe, por ejemplo, el 6 de abril de 1931: “Pb.¹³⁷ leyendo “Torcuato”” (“Diario 1928-1931”, 255). Por su parte, la crítica –excluyendo la introducción a la edición de 2006– no ha dedicado líneas a este texto, exceptuando la tesis de magíster de David Wallace de 1997 “Proposiciones para una lectura de cuatro textos de Juan Emar”, trabajo en el que transcribe y edita cuatro textos inéditos hasta entonces, uno de los cuales es “Torcuato”¹³⁸, y que citaremos en varias ocasiones a lo largo de este subapartado.

Dicho esto, nuestro cuaderno se inicia con una portadilla cuya única información es el nombre del autor: “Álvaro Yáñez Bianchi”. No hay menciones al lugar y la fecha de redacción ni a un título para el cuaderno o para el texto que sigue en las páginas siguientes¹³⁹. Pasando la portadilla, en la siguiente página impar nos encontramos con una dedicatoria a una mujer a la que llama Martita, redactada el 17 de mayo de 1911:

¹³⁴ La cita se corresponde con la ficha del ítem siguiente: “001044134”. *Catálogo bibliográfico. Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado en http://www.bncatalogo.cl/F/RPVTHKDY7FFB74S7YBLRUHQSKPP6IX7Q6AIFNFRT7YQ6VETGSG-21083?func=full-set-set&set_number=000709&set_entry=000002&format=999 (31/10/2016).

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Como hemos sugerido, este cartapacio contiene otros textos además del “Diario de Torcuato” que no integran la edición de 2006 probablemente porque parecen textos muy posteriores al periodo de juventud. No obstante, creemos que sería importante indicar en el libro la existencia de otra parte en el cuaderno y la causa de su exclusión.

¹³⁷ “Pb” es una abreviatura del apodo “Pibesa”, con el que Emar nombraba a su segunda esposa, Gabriela Rivadeneira.

¹³⁸ Véase nota 14 del capítulo 1.

¹³⁹ Los cuadernos emarianos contienen muchas veces dos títulos: por una parte, uno que va referido al contenido del texto (“Diario. Año de 1913”, por ejemplo); y, por otra, otro que caracteriza el cuaderno dentro de la serie que lo contiene (“Cuaderno n.º 1”, por ejemplo). Es posible que aparezcan ambos o solo uno de

Mayo 17 de 1911.

Martita:

Tuve la intención de escribir, tal y como lo he hecho, con esta parte de mi vida, toda mi vida íntegra, desde el día de mi nacimiento hasta el día de hoy. Pero luego vi que era ésta [sic] una obra superior a mis fuerzas y que me quitaría un tiempo muy grande que debería dedicar a mis estudios.

Me nació tal idea, cuando tú, Martita, me dijiste: “Ya no te quiero”. Fue entonces que quise demostrarte que, aunque tú no me quisieras, yo te tenía aún toda confianza y en ti tenía todo mi cariño y amor. Para eso quise escribir la historia íntegra de mi vida y dártela después. Mas no encontraba cómo principiar, ni cómo seguir, ni concluir.

Cierto día que estuve enfermo en cama decidí ponerme a escribir y no pudiendo tomar el hilo en su extremo, lo tomé donde primero cayó, quedando como el principio de mi vida el 25 de enero de 1911, día en que llegué a Lo Herrera y te di el diario que había hecho durante la permanencia en el campo.

Recibe, pues, estas cuatro páginas, cuyo único mérito es el de haber sido escritas con toda sinceridad y cuyo único fin es el de demostrarte que ¡ni tus desprecios ni tu falta de cariño pueden borrar un amor tan intenso, puro y eterno!

Pilo (*Mi vida*, 23).

Esta dedicatoria de apenas dos páginas aporta información muy relevante: En primer lugar, la fecha de inicio de escritura del cuaderno -17 de mayo de 1911-, aunque no el lugar. En segundo lugar, gracias a la dedicatoria sabemos quién es el que escribe: Pilo, apelativo cariñoso con que los familiares de Emar lo nombraban; y a quién va dirigida la escritura del mismo: a Marta Gaete, amistad y amorío juvenil del autor, a quien ya había dirigido el texto “Mi estadía en Lausanne”, como señala Piña (2009: 421). En tercer lugar, este paratexto nos indica qué contiene el texto y qué pretende Pilo con él: escribir la historia de su vida para demostrarle a Marta su amor pese al rechazo de ella. Por último, nos avisa desde el comienzo de la fecha en que iniciará el relato de su vida, viendo que remontarse a su origen es un plan demasiado ambicioso. La escogida será el 25 de enero de 1911, data que aleatoriamente marca como principio de su vida y en la que Pilo había entregado su diario a Marta.

Hasta este punto todo parece normal: el texto se inicia con una dedicatoria de mayo de 1911 en la que se nos indica que la historia narrada ocurrió en enero y febrero del mismo año. Pero, entre la dedicatoria y la historia aparece un nuevo paratexto, concretamente, un comentario fechado el 2 de noviembre de 1911, en el que “se registra

ellos, pero, en el caso del “Diario de Torcuato”, no consta ninguno. Ese es el motivo por el que los editores de la Biblioteca Nacional encierran el título entre corchetes.

el fin de la relación entre Pilo y Martita. Con ello, aparece la conciencia de la inutilidad del gesto escritural del inicio” (Wallace, 1997b):

Noviembre 2 de 1911.

Hoy, sin tener qué hacer y queriendo recordar esos tiempos pasados para siempre, he vuelto a abrir este cuaderno que dormía en un olvido profundo. ¡Con qué placer tan intenso me trasladé a la época de mis amores; con qué alegría volví a ver nuestras antiguas conversaciones; con qué ternura tan melancólica compadecí a ese “yo” que tanto ha sufrido!

En estas cuantas páginas que escribí, víctima de un amor sin esperanzas e inspirado por esa, que en ese entonces quería, logré, no sé cómo, retratar perfectamente lo que fueron esos días para mí y las ideas abrumadoras que atravesaban por mi mente.

Todo está muy bien, pero... ya no quiero a nadie, ya no sufro, ya no tengo a quién darle este cuaderno, y la dedicatoria que lo acompaña ya no es para esa Martita sino para la que alguna vez sepa quererme eternamente.

Solo bastaron menos de seis meses para borrar para siempre, ¡sí, para siempre!, ese amor que yo creí inmenso, puro y eterno.

¡Que nadie te reciba, cuadernito, que ya no existe ni un solo ser querido!

¡Duerme en paz!

Pilo (*ibidem*, 23-24)

Este comentario es un ejemplo claro de metatextualidad pues el propio autor, Pilo, unos meses después de haberlo escrito relee su cuaderno y se arrepiente de sus amores con Marta hasta tal punto que decide que lo mejor es que ella ya no reciba el cuaderno. A este comentario ya sí sigue propiamente la historia protagonizada por Torcuato que, como se había señalado en la dedicatoria, comienza el 25 de enero de 1911: “El 25 de enero volvieron Torcuato y Camilo a la Hacienda Lo Herrera, pues Torcuato debía empezar a estudiar los exámenes que daría en marzo” (*Mi vida*, 24). Antes de pasar a “Torcuato” propiamente surge al lector la misma cuestión que enuncia Wallace en su tesis:

¿qué razón tendría Álvaro Yáñez para dejar cuatro páginas en blanco antes de To[r]cuato y que luego utilizaría para incluir los textos biográficos previos (17/5/1911 - 2/11/1911)? Es decir, estas dos fechas, están colocadas antes que irrumpa el discurso del narrador, que, por su parte, datará la diégesis en los últimos días de enero del mismo año (1911).

El conflicto no es tal si tenemos solo en cuenta la dedicatoria. Al fin y al cabo sería absolutamente normal que Emar escribiese su dedicatoria el 17 de mayo de 1911 y a continuación iniciase una trama que se remonta unos meses atrás. El problema es el comentario intercalado entre ambos, pues ¿qué sentido tendría dejar ese par de páginas en

blanco que posteriormente a la escritura de la dedicatoria y el texto Emar ocuparía con un comentario en el que niega el propósito enunciado en el primer paratexto? Podría tratarse todo de un juego literario y que las fechas empleadas en los tres textos –dedicatoria, comentario y narración– hubiesen sido escogidas por Emar azarosamente o, al menos, sin correspondencia con la realidad de los hechos. El conflicto se acrecienta, además, si tenemos en cuenta los nombres de los actores de estos textos: por un lado, en los paratextos, Marta Gaete y Pilo Yáñez, nombres que se corresponden con dos personas reales y que, por tanto, otorgan al texto –junto a la presencia de las fechas– los rasgos de verosimilitud y, en cierto modo, de autobiografía y veracidad; pero, por otro lado, en el texto, los actores no son los esperados Pilo y Marta, sino Torcuato y Ofelia, personajes ficticios creados por Emar para protagonizar una trama amorosa localizada en enero y febrero de 1911.

Si tuviéramos en cuenta exclusivamente la trama de Torcuato y Ofelia podríamos creer que nos encontramos ante una historia de ficción amorosa ajena a cualquier vínculo biográfico con su autor. Sin embargo, los paratextos empujan al lector a creer que efectivamente el texto que va a leer a continuación es la historia de amor fracasado entre Álvaro Yáñez y Marta Gaete. El fenómeno de enmascaramiento en diversos *alter ego* es un fenómeno principal en el proceso creativo emariano¹⁴⁰. No nos debería llamar la atención, por tanto, que Emar se proyecte en otros mediante diversos mecanismos: a veces, a través de la creación de pseudónimos que encubren su nombre real y que emplea en su día a día para firmar sus textos personales y públicos; otras veces convirtiéndose en el narrador autodiegético u homodiegético de sus textos¹⁴¹. Lo que resulta inusual, sin embargo, en el texto “Torcuato” es esa combinación de mecanismos: el empleo de su apodo familiar real, Pilo, y la proyección en un personaje ficticio, Torcuato.

Por otra parte, es habitual, junto a los desdoblamientos, que el texto se desparrame en múltiples niveles narrativos y a través del empleo simultáneo de diversos géneros, tipos de texto o, incluso, de otros lenguajes artísticos. Ambos mecanismos –desdoblamiento e “hibridación discursiva”, que es el sintagma que emplea Wallace (1997b)– permiten apreciar cómo para Emar las fórmulas literarias tradicionales no permiten contener lo que él quiere transmitir. De ahí, que los textos emarianos –y esto ya lo apreciamos en “Torcauto” en un nivel principiante– den una impresión de desbordamiento, de exceso,

¹⁴⁰ Trataremos el desdoblamiento en el apartado 4.1. del capítulo 4.

¹⁴¹ Tratamos en profundidad el asunto del narrador en el apartado 4.1 del capítulo 4.

de ansia del autor por contener, por limitar formalmente la materia que se quiere trasladar al lector¹⁴². Así, concordamos con Wallace cuando afirma que

De esta manera, los dos textos biográficos (dedicatoria y comentario) que anteceden al relato nos informan sobre el pretexto que da origen a Torcuato. En efecto, hay una suerte de reconstrucción de memoria biográfica a partir de un desengaño amoroso. Esta reconstrucción supone una hibridación discursiva que afecta al relato de la historia de Torcuato y Ofelia. La inclusión de un narrador omnisciente con un discurso propio, el discurso de los personajes, cartas, fragmentos de un diario de vida y de un diario de viaje, un poema e intertextos (explícitos e implícitos), están al servicio del relato para representar la imposibilidad de aprehender la materia en un solo tipo discursivo. Es decir, hay una temprana conciencia por parte del autor del fracaso de las formas unitarias de narración, ya que la hibridación discursiva será una característica fundamental y determinante de su obra (1997b).

El mismo investigador localiza la experiencia biográfica en que se basa la trama en el cuaderno “Viaje a Europa” (1912), cuaderno que no poseemos y que trataremos en otro apartado. En el fragmento que trata la relación con Marta el joven Yáñez aporta varias fechas importantes: finales de 1910 es el periodo en que Álvaro Yáñez se enamora de la joven –el 28 de noviembre de 1910 ya le dedica “Mi estadía en Lausanne”–; diciembre de 1911 es el mes de una gran pelea entre los dos; en marzo de 1912 retoman el contacto; en abril de 1912 retoman la relación sentimental; y, por último, el 4 de mayo se despiden pues el autor emprende su segundo viaje a Europa acompañado de su madre. Wallace señala que no se corresponden las fechas de la pelea en “Torcuato” con las de la pelea que recoge el fragmento del “Viaje a Europa”; no obstante, y una vez vistos ambos textos, creemos que no tiene por qué tratarse de un error o de un juego literario, ya que el autor podría haber tratado dos momentos de crisis distintos: una pelea recogida en “Torcuato”, cuyo culmen es el comentario –paratexto– de principios de noviembre; y otra en el mes de diciembre y que es la que se resume en el “Viaje a Europa”. Además, sabemos que Emar escribió un diario relacionado con Marta –probablemente, perdido– en los últimos tres meses de 1911 en el que podría haber recogido ambas peleas. Así, lo dice el propio Emar en su “Diario de 1913 y 1914” el 12 de mayo de 1913 cuando afirma: “Después de un rato de música, llamo afuera a la Tití¹⁴³ y entramos luego al Salón. Le muestro mi diario de oct. a dic. de

¹⁴² Muestra clara de este fenómeno son los títulos de muchas obras emarianas, que implican el concepto de límite, sea temporal en las obras *Ayer*, *Milán 1934* y *Un año*; sea físico espacial en *Umbral*; por señalar un par de ejemplos.

¹⁴³ Tití es el apodo familiar de Alicia Yáñez Portaluppi, hija de Luis Fidel Yáñez Ponce de León y Herminia Portaluppi Villegas, padres asimismo de Herminia Yáñez Portaluppi, la que sería primera esposa de Juan Emar. Ambas, Tití y Mina, eran, pues, hermanas y primas de Emar y fueron amoríos juveniles del autor. De

1911 y la carta a Marta” (*M[i] v[ida]*, 56). Finalmente, otro argumento más que permite afirmar que no se trata de un despiste del autor sobre las fechas o de un juego propio de la ficción literaria es el hecho de que las peleas entre Álvaro Yáñez y Marta Gaete eran bastante frecuentes, tal y como apuntan los escritos del autor, ya que, aparte de la relatada en “Torcuato” o de la que se recoge en el “Viaje a Europa”, en la primera parte del “Diario de 1912 y otros”¹⁴⁴ Yáñez da cuenta de una nueva discusión y ruptura con la joven el 1 de enero de 1912.

Dicho esto, nos centramos ya en el texto “Torcuato” propiamente. Álvaro Yáñez comienza a paginar su cuaderno en la hoja en que se da inicio a la narración –recordamos que el tiempo de la historia es el 25 de enero–, a la cual otorga la condición de página primera. A partir de ahí, la trama de “Torcuato” ocupa un total de setenta y un páginas en las cuales se combinan diferentes tipos de texto dentro del mismo hilo argumental: la narración en tercera persona de un narrador omnisciente, que es el que presenta y narra los hechos, pero también transcribe y comenta los otros textos que se incluyen en el relato; las entradas del diario de Torcuato, concretamente de los días 25 de enero, 1 de febrero y 2 de febrero –hay también una cita aun diario antiguo del protagonista, concretamente del 31 de enero de 1910–; las cartas que Torcuato envía a Ofelia (dos del 27 de enero y una del 30 de enero) y a su amigo Ruperto (el 28 de enero); y una cita a la rima XVII de Gustavo Adolfo Bécquer.

“Torcuato” es bastante excepcional dentro de la producción de Juan Emar. El texto se basa en una experiencia autobiográfica –los paratextos son claros al respecto– y los protagonistas se identifican con el autor y un amor real, pero este se configura cual diario ficcional de una entidad ficcional que es el personaje de Torcuato. Por otra parte, “Torcuato” cuenta con un narrador omnisciente en tercera persona cuya actividad no se reduce a relatar los acontecimientos de esta trama amorosa, sino que recurre a otros materiales para enriquecer la historia –las cartas, los diarios, etc.–, comenta los hechos, conoce completamente la personalidad y los estados de ánimo de los personajes y, tal es su cercanía, que por momentos pareciera que el discurso del narrador se fusiona con el del protagonista a través del estilo indirecto libre: “Y así siempre seguiría todo, porque al fin ¡¿qué es una vida, qué son los sufrimientos?! ¡Nada, nada!... pero... ¿qué es la razón para

hecho, según el testimonio de la hija del escritor, este escogió casarse con Mina “porque vivía más cerca” (Yáñez, cit. en Brodsky, 1996: XVIII). Alicia Yáñez Portaluppi fue la madre del también escritor chileno José Donoso.

¹⁴⁴ Aunque lo trataremos en el apartado siguiente, la primera parte del “Diario de 1912 y otros” es un diario que recoge el periodo comprendido entre el 4 y el 21 de enero de 1912 con una entrada suelta del 26 de febrero del mismo año. El hilo conductor de este diario es, de nuevo, la joven Marta Gaete.

un loco?... ¡menos que nada!” (*Mi vida*, 45). De modo que se produce un proceso de enmascaramiento sucesivo, fenómeno característico de la escritura emariana. No lo es, en cambio, la presencia de ese narrador en tercera persona que funciona como juez y filtro entre los testimonios de los personajes y el lector. Esta estrategia narrativa solo la volveremos a encontrar en *Amor* (1923-1925) y, después de ella, Emar la abandonará en favor del empleo de un narrador en primera persona que tiende a la autodiégesis.

Como ya hemos dicho, “Torcuato” se desarrolla en setenta y un páginas ocupadas por diferentes tipos de textos. Emar marca estos cambios en el manuscrito a través de diversos mecanismos. Por ejemplo, emplea las comillas para las entradas del diario de Torcuato y las cartas, pues funcionan en el texto como citas del narrador. Asimismo, acostumbra a marcar el fin de estos textos citados mediante una raya simple o doble al cierre del texto y justamente antes de que comience otra vez el relato del narrador. En el caso de la cita a Bécquer, esta está claramente marcada como texto aparte entre la carta del 27 de enero de Torcuato a Ofelia y la narración mediante grandes espacios en blanco al principio y al final junto a dos rayas horizontales que la enmarcan. Interesante es también la página 30, que se abre con la palabra “Diario” y a la que siguen las entradas del 1 y 2 de febrero. Podría deberse a que dichas entradas sean citas a diarios reales de Álvaro Yáñez. Sin embargo, “Torcuato” es un texto inconcluso y, así, en la página 71 Emar escribe el último párrafo del texto, párrafo truncado, que deja al lector en un estado de suspensión y a la espera de la continuación de un texto que no llegará. Citamos el final de “Torcuato”:

Oh! Sueños de loco. En su delirio creía que en el momento de dar fin a su vida, iba a estar recordando trozos de una novela. Pero, en fin, su deseo lo cumplía en su fantasía, horas más tarde, cuando los imaginarios amigos... (*Mi vida*, 46).

Los puntos suspensivos son un añadido por parte de los editores del texto para marcar que “Torcuato” es un texto inconcluso; no obstante, el texto manuscrito se finaliza tras la palabra “amigos” sin añadir ningún signo de puntuación o marca. Por otra parte, esta palabra última coincide con el final del renglón y de la página, pero no con el fin del cuaderno, de modo que no podemos saber por qué Emar abandonó tan bruscamente la redacción del texto. Es frecuente, y lo veremos al ocuparnos de otros cuadernos, que Emar corte sus textos en medio de una oración o sintagma y, para leer la continuación, debamos saltar a otra parte de la libreta o, incluso, a otra libreta. Pero, en estos casos acostumbra a escribir unos puntos suspensivos o alguna marca que indique adónde debe acudir el lector para seguir con la lectura. El caso de “Torcuato” es, pues, bastante raro dado el drástico

corte al que se somete el lector, quien, debido a la ausencia de marcas, pasaría la página en busca de la continuación de la oración y, en su lugar, hallaría la página en blanco. Pudo haber ocurrido algo en la vida personal de Álvaro Yáñez que le impidiera continuar la historia –una enfermedad, por ejemplo– o bien algo que lo impulsase a detener de inmediato la escritura –un nuevo desengaño con Marta, por ejemplo–. En cualquier caso, esto no dejan de ser conjeturas difíciles de demostrar.

Una vez terminado el texto “Torcuato” nos encontramos con dos páginas en blanco y, a continuación, comienza de nuevo la escritura, que se mantiene hasta el final del cuaderno, aunque ya sin paginación¹⁴⁵. Quien escribe no es ya Álvaro Yáñez, sino Juan Emar y esto lo sabemos porque los textos y notas que llenan las páginas restantes del cuaderno se corresponden *grosso modo* con los apartados 19, 20, 21, 22, 23 y 25 del “Primer pilar” de *Umbral*¹⁴⁶. Hay prácticamente una correspondencia total entre lo anotado en esta libreta y las secciones definitivas de *Umbral*, si bien los apartados 19 y 25 no están completos en el cuaderno¹⁴⁷. Además, a veces se producen alteraciones: algún párrafo contemplado en la libreta que en *Umbral* no aparece y viceversa, notas y tachones que matizan y corrigen el texto recogido en el cartapacio, alteraciones del orden, etc. Por otra parte, y viendo la secuencia de secciones copiadas en la libreta, observamos que falta el número 24. Esto se debe a que el apartado 24 del “Primer pilar” se corresponde con el relato “El pájaro verde”, publicado en *Diez* en 1937 con algunas modificaciones relevantes. Dicho esto, describiremos a continuación y de manera sucesiva las páginas que siguen a “Torcuato”.

Como hemos dicho, tras el fin de “Torcuato” y dos páginas en blanco nos encontramos en la página 74 con unas notas en oblicuo de difícil lectura –desde que termina “Torcuato” el resto del cuaderno está escrito con lápiz y el texto está en ocasiones demasiado claro– y unos esbozos acompañados de algunas palabras y oraciones: “Dios-Palacio”, “Demonio-Infierno”, “Más abajo a R”, “Ahora que, según los moralistas, Dios era Demonio y Demonio Dios”, etc. También aquí, y esto se mantendrá en las páginas siguientes, aparecen marcas realizadas con un lápiz rojo que parecen posteriores a la

¹⁴⁵ Continuaremos, no obstante, la paginación establecida por el autor en “Torcuato” para poder referirnos con claridad a las páginas del cuaderno.

¹⁴⁶ Dichos apartados se localizan entre las páginas 89 y 152 del “Primer pilar” de *Umbral*, aunque debemos excluir la secuencia entre las páginas 119 y 126 correspondientes con el apartado 24, que no se transcribe en la libreta.

¹⁴⁷ El apartado 19 ocupa en *Umbral* las páginas 89-99. Sin embargo, la parte recogida en el cartapacio que estamos tratando es a partir de la página 90, concretamente, el párrafo que comienza así: “Ahora es de día, pleno día. Día permanente sin esperanzas de sombra”. En cuanto al apartado 25 (pp. 126-152), en la libreta solo aparece el comienzo (pp. 126-127) hasta la oración “Y me ocurría la molesta cosa”.

escritura del texto, marcas que, en general, parecen notas para que el propio escritor sepa qué quiere, qué no y qué cambios llevará a cabo al trasladar los fragmentos a *Umbral*. Finalizada esta página, comienzan propiamente las secuencias que encuentran correspondencia en la monumental obra:

La primera, la que se corresponde con la 19 con algunas variantes¹⁴⁸ (pp. 74-117), cuenta con la singularidad de que, en general, está escrita solo en las páginas impares del cuaderno -de la 75 en adelante-, quedando blancas las pares que, en algún caso, el autor emplea para escribir notas -a veces también escribe fragmentos que deben incorporarse al texto de las páginas impares-. Una de estas notas (p. 80) se corresponde con un fragmento de una carta real de Juan Emar a Carmen Cuevas del 10 de octubre de 1941¹⁴⁹, lo que nos da una pista sobre el momento de la escritura y nos indica que Emar no solo realizaba ensayos y copias de sus textos literarios, sino también de los personales. No sabemos, no obstante, por qué copia ese fragmento dentro de esta secuencia de borradores de *Umbral*, pues ese fragmento epistolar no se incluye en la gran obra. Por otra parte, la página 90 destaca por encima del resto debido a la gran cantidad de notas caóticas y superpuestas que presenta -hechas con lápiz normal o con el rojo-, todas ellas referentes a *Umbral*. Esto no quiere decir que solo las páginas pares sean las dedicadas a los apuntes, de hecho, muchas de las páginas impares, contienen notas, en algunos casos muy importantes, como por ejemplo la página 91, donde aparece lo siguiente: “5.ST.41: ¡VV!”, apunte de una fecha que parece indicarnos el momento de la redacción de estos borradores de *Umbral*. El cierre de la sección 19 se produce de una forma curiosa: el lector debe leer una página impar (p. 117) -las impares, como hemos dicho, contienen el grueso del relato-, pero el texto no termina ahí, sino que la continuación y el fin del apartado se encuentra en la página anterior, la par (p. 116). Este mecanismo, como veremos, es habitual en los siguientes apartados.

El apartado 20 (pp. 118-132) complica todavía más si cabe el sistema de lectura que acabamos de exponer¹⁵⁰. De nuevo, parece que para seguir el texto es necesario leer solo las páginas impares, no obstante, pronto se fractura este método. A modo de síntesis, apuntamos la clave de lectura para seguir esta sección en el cuaderno: p. 119, p. 121, p. 120, p. 123, p. 125, p. 124, p. 127, p. 129, p. 128, p. 131, p. 130, p. 126 y, por último, p.

¹⁴⁸ Hay algunos fragmentos que presentan modificaciones, sin variar el significado fundamental. En otras ocasiones hay algún fragmento que aparece en *Umbral* y que no consta en el cuaderno y viceversa.

¹⁴⁹ Véase *Cartas a Gumi Pirque*, 70-71.

¹⁵⁰ Tanto la sección 20 como las siguientes presentan el mismo tipo de variantes que hemos apuntado en la nota 148 sobre la sección 19.

132. La página 132 es importante porque, de nuevo, nos encontramos ante una anotación marginal hecha con lápiz rojo que indica “18.ST.41: ¡V. V. V!”, es decir, el mismo mes y el mismo año que en la nota roja del apartado 19, lo que constituye un argumento más para pensar que la escritura de estos textos es del año 1941. Por otra parte, viendo la guía de lectura, observamos que nos encontramos ante un verdadero juego para el lector de idas y venidas a través del cuaderno. No obstante, lo curioso es que este cuaderno y, concretamente, esta parte del mismo no fueron concebidos para ser leídos por nadie más que por el propio Juan Emar, pues se trata de un borrador de su propia obra. Por lo tanto, Emar no solamente emplea mecanismos que desbordan la configuración normal de un texto en sus creaciones artísticas, sino que, como vemos, este planteamiento suyo sobre la imposibilidad de ajustar la realidad –lo que quiere decir– a los férreos corsés que impone la narración lo plasma igualmente en sus textos personales, sean cartas o diarios, sean borradores, como es el caso que estamos analizando. Por otra parte, no debemos olvidar el afán lúdico de este tipo de mecanismos que recuerdan a la obra magna de Julio Cortázar, *Rayuela* (1963). Emar disfrutaba mucho leyendo sus cuadernos antiguos y recientes, de hecho, empleaba mucho tiempo en hacer estas lecturas, de modo que no es extraño que crease para sí mismo juegos en sus propios textos.

La sección 21 (pp. 133-147) funciona de un modo muy parecido a la que acabamos de tratar. Para seguir la lectura deberíamos leer las páginas de la siguiente manera: p. 133, p. 135, p. 134, p. 137, p. 136, p. 139, p. 138, p. 141, p. 140, p. 142, p. 143, p. 145, p. 144, p. 147 y, por último, p. 146. Lo mismo ocurre en el apartado 22 (pp. 146-172) que, incluso, empalma con el final del 21 en la misma página. De hecho, la lectura de este apartado es todavía más complicada al principio, pues no solo hay que avanzar y retroceder páginas para seguir el texto, sino que ahora dentro de la misma página hay partes diferentes de la secuencia del texto. No obstante, el resto de la sección es completamente lineal. Su secuencia de lectura es la que sigue: p. 146, p. 148 (primer párrafo), p. 150 (últimos tres párrafos), p. 151, p. 153 (hay que intercalar una oración suelta de la p. 152), p. 149 (último párrafo), p. 150 (primer párrafo), p. 148 (dos últimos párrafos), p. 149 (primer párrafo), p. 154, p. 155, p. 156, p. 157, p. 158, p. 159, p. 160 (presenta un párrafo tachado y su corrección se encuentra en p. 161), p. 161, p. 162, p. 163, p. 164, p. 165, p. 166, p. 167, p. 168, p. 169, p. 170, p. 171 y p. 172 (hasta que se marca el cambio de apartado).

El apartado 23 se caracteriza por su brevedad –en la edición de *Umbral* ocupa apenas media página–, así que su lectura en el cuaderno no es difícil. Emar la escribe de forma completa en las páginas 172 y 173 del cuaderno. La página 173 la cierra con el

número 24 que marca el inicio de dicha sección, si bien, como ya hemos apuntado, esta se corresponde con el cuento “El pájaro verde”, de ahí que no la transcriba en el cuaderno y solamente marque su necesaria intercalación. En la página siguiente (p. 174) da comienzo, pues, al último apartado transcrito en este cuaderno, el 25 (pp. 174-175), aunque de forma muy incompleta. Este apartado ocupa aproximadamente en la edición de *Umbral* veintisiete páginas, de las cuales no llega a copiarse en el cuaderno una página completa. Por otra parte, la lectura de este pequeño fragmento de la sección es completamente lineal.

Hasta aquí las transcripciones de *Umbral* en este cartapacio. No sabemos por qué Emar detuvo el borrador del apartado 25 en este punto, si bien parece que se le terminaron las ideas o las ganas para seguirlo en ese momento. Hay una nota en el margen inferior de la última página (p. 175) que, aunque resulta ilegible, parece una indicación para sí mismo sobre la continuación. Dicho esto, en el cuaderno quedan las seis páginas finales, páginas que el autor llena con listados de nombres seguidos de un número de página relacionados con *Umbral*: personajes, escritores citados, pintores mencionados, etc.

Una vez terminada la descripción del cuaderno “Torcuato y otros” podemos establecer con claridad dos partes muy diferenciadas en él: de un lado, el texto “Torcuato”, redactado en 1911; y, de otro, algunos borradores de apartados del “Primer pilar” de *Umbral* que, por las fechas que el autor anota marginalmente, parecen ser de 1941. Como ya hemos dicho, no existe ninguna relación entre una parte del cuaderno y otro. Parece sencillamente que Emar tomó un cuaderno antiguo al que le habían sobrado muchas páginas en blanco para hacer los borradores de una parte del “Primer pilar”. Esta aleatoriedad, unida a la distancia temporal entre ambos textos -treinta años- no impide, sin embargo, percibir una serie de fenómenos recurrentes que aparecen en la escritura temprana de Emar y se mantienen en la madurez y hasta la vejez: por ejemplo, la inconclusión del texto, cualidad que para Emar no es imprescindible. También tienen en común la concepción de la lectura y la escritura como juego: el texto emariano siempre supone un reto que el lector debe afrontar si quiere acceder a su universo. Así, la hibridez discursiva de “Torcuato” y el juego de fechas y *alter ego* no deja de ser una manifestación de la amplia perspectiva con que Emar entiende la narración. Lo mismo ocurre en sus borradores de *Umbral*: por su condición de borradores se caracterizan por su provisionalidad, lo que implica tachones, cambios, llamadas, alteraciones de orden, etc.; no obstante, el juego de lectura entre las páginas que establece el autor es una decisión consciente que toma Emar en calidad de autor del texto. Da igual que sea un borrador concebido para ser leído solo por él mismo o que sea un texto literario pensado o no para

ser publicado; todos son escritura, creación, y Emar tiene una única manera de entenderla, sea el texto que sea.

2.4. “Diario de 1912 y otros” (1912-1917)

El “Diario de 1912 y otros” es un cuaderno bastante peculiar dentro de los cuadernos juveniles del autor, sobre todo, debido al hecho de que pertenece al fondo de la Biblioteca Nacional y, sin embargo, no fue incluido en la edición de los textos de juventud del autor de 2006, aun cuando pertenece al periodo delimitado por los editores (1911-1917). Dado que no se aporta ninguna explicación al respecto ni tan siquiera se menciona este cartapacio, creemos que esta omisión quizá se deba a la complejidad del cuaderno, que comienza como un diario al uso para evolucionar hacia un conjunto de apuntes y notas caóticos de difícil interpretación. En cualquier caso, carece de sentido no haber incluido al menos la primera parte de esta libreta –el diario propiamente– en la edición.

Dicho esto, comenzaremos con una breve descripción del cuaderno. Para ello recurrimos de nuevo al catálogo de la Biblioteca Nacional de Chile, donde nos aportan la siguiente información: el cuaderno consta de ciento sesenta páginas con unas medidas de 20,5 x 16 cm y es un “Cuaderno de tapa color negro imitación cuero. Papel de composición, hológrafo a tinta y carbón, con correcciones del autor. En buen estado”¹⁵¹. Asimismo, aportan una brevísima descripción de su contenido y la localización de la escritura: “Diario de vida que narra algunos hechos de su vida, impresiones y proyectos futuros. Con dibujos a lápiz grafito. Santiago y Lo Herrera, Chile, 1912”¹⁵². En general, concordamos con la escueta información que aporta la base de datos de la Biblioteca Nacional, información que iremos completando a lo largo de nuestra exposición.

Esta libreta posee una portada en la que ya se nos indica el año de escritura, su autor y la posición que ocupa el diario en la serie de cuadernos del autor: “Año de 1912. Diario I. Álvaro Yáñez Bianchi”. Concretamente, el diario ocupará ochenta y seis páginas, que el propio autor numera, y que recogen el periodo comprendido entre los días 4 y 21 de enero de 1912. Es cierto, no obstante, que al final del diario, aparece un título –“Viaje a Valdivia”– y las fechas de una entrada –“Enero 22 a Febrero 8”–, pero esta queda

¹⁵¹ La cita se corresponde con la ficha del ítem siguiente: “001044218”. *Catálogo bibliográfico. Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado en http://www.bncatalogo.cl/F/5MUHLC32X4VE5E8LUAQD76QH97BVG34G9IDGIKFDXID4NAJQJ-03283?func=full-set-set&set_number=035832&set_entry=000001&format=999 (09/11/2016).

¹⁵² *Ibidem*.

reducida únicamente al título, pues la escritura del diario se detiene en este punto para no ser retomada.

Como vemos, el periodo recogido en el diario es muy breve, aunque las entradas que lo componen –doce, sin contar la que solo es anunciada al final del diario– son bastante extensas debido a que algunas se alejan del mero relato diarístico para acabar convirtiéndose en análisis y reflexiones más o menos profundos sobre personas o asuntos de la vida de Álvaro Yáñez. Pese a la variedad de los temas tratados en las entradas existe un hilo conductor del diario: Marta Gaete. De nuevo, la joven ocupa una posición central en un texto de juventud del autor ya que, en este caso, el asunto constante de este diario son los sentimientos del joven Yáñez tras una fuerte discusión con la muchacha el 1 de enero. Así, Álvaro Yáñez ocupa su diario relatando cómo llena sus días sin Marta, cómo se siente tras la ruptura con ella, qué estrategias emplea para no pensar en la joven, etc. En todas las entradas hay alguna referencia a la historia de amor y a su protagonista, si bien, como ya se ha dicho, el diario también trata otros temas relevantes: por ejemplo, cuestiones relacionadas con el fundo Lo Herrera, donde la familia Yáñez disfruta de sus días de ocio en compañía de amigos y conocidos. Álvaro Yáñez realiza una amplia descripción de las casas y elementos que componen la propiedad de su familia, explica qué personas habitan allí durante esa temporada y dónde se alojan, opina sobre la administración del fundo y sugiere cambios, etc. Los análisis de las personas que integran su círculo –concretamente, de su situación social y su personalidad– también ocupan muchas páginas del diario, tanto los análisis de amigos como los de trabajadores del fundo o familiares. Destaca, sobre este punto, la extensa reflexión que escribe acerca del huaso¹⁵³ en la entrada del 14 de enero (pp. 63-75). Otro tema importante tratado es el del paisaje que rodea el fundo familiar, al que Yáñez dedica muchas páginas destacando la tranquilidad que le infunde, su belleza, etc.

Evidentemente, dado que se trata de un diario íntimo el yo tiene una importancia capital: todo lo que dice y comenta pasa por el filtro de su percepción, todos los asuntos son tratados desde el punto de vista del yo y, en general, la mayor parte de los hechos ocurridos o de las emociones experimentadas son protagonizados por el yo. Aparte de esto, que no deja de ser una característica propia del diario personal, hay que destacar que en el caso de Juan Emar es todavía más acentuado y esto se percibe en todos sus textos diarísticos: hay una obsesión recurrente por contrastar todo lo que les ocurre a los demás

¹⁵³ “Campesino de Chile” [“huaso”. *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=Jlk2fOS> (23/06/2017)].

con lo que le ocurre a sí mismo. Pareciera que su interés por analizar todo lo que lo rodea con tanta profundidad fuese para, a través del conocimiento de lo otro, conocerse a sí mismo mejor. Ponemos a continuación algunos ejemplos extraídos de este diario que reflejan la obstinación del yo en comprenderse:

Verdaderamente no se [sic] lo que se pasa en mi i [sic] no puedo comprenderme. [...] ¿Cómo [sic] llegar a conocerme? ¿Habrá alguna vida que me tenga siempre como ahora, léjos [sic] de ella? ¿O estaré destinado a no poder olvidarla nunca por completo? ¿Que [sic] lucha atroz es la que tiene que emprender la razon [sic] para lograr dominar al corazón [sic], que trata de llevarme a mi desgracia! (15-16).

Y yo entonces pensé que en esa direccion [sic] estaba ella. [...] fue [sic] una impresion [sic] de algunos minutos no mas [sic], pero fué [sic] una impresion [sic] intensa que apenas [sic] se extinguió [sic] con los gritos de los chiquillos, las carreras i [sic] la bulla, me hizo pensar en lo que ahora siento por Marta. ¡Sentimientos raros! Nada de pena por la pelea; mas [sic] bien alegría [sic]. Nada de celos, pasión [sic] que tanto me atormentó en otros tiempos. Una especie de melancolía. Todavía no poder creer lo que ha pasado. Un poco de cariño, mezclado con mucho odio. Algo incomprensible, en una palabra (27-28).

Todos los que me conocen a fondo, yo mismo que tanto me he examinado, me consideran i [sic] me considero bueno, como poco talvez, pero ¡ay! cuando somos engañados con el amor, cuando durante largo tiempo hemos sido victimas [sic] de una coqueta que queremos con el alma entera, que tomamos por una persona divina i [sic] que de un golpe nos traiciona de la manera mas [sic] baja; toda bondad a ese respecto nos aleja, nos hacemos malos, deseamos que sobre ella caigan todas las miserias posibles, i [sic] nace en nuestros corazones ese sentimiento inesplicable [sic] i [sic] en apariencias paradojal, de desearle mal, ruina, pesar, sufrimientos i [sic] dolor, a la que aún queremos, a nuestro único amor en la tierra! (40-41).

Esta parte del cuaderno no presenta ninguna marca de una posterior incorporación a *Umbral*, no obstante, en las páginas 4062-4064 del “Dintel” hemos localizado una especie de resumen del contenido del diario. La parte del “Diario de 1912 y otros” seleccionada se traslada también en calidad de diario, no obstante, no es enunciado por el *alter ego* de Juan Emar, Onofre Borneo, narrador y personaje de la obra, sino que nuestro escritor recontextualiza su texto y esta vez lo coloca como diario del personaje de Artemio Yungay. Yungay, Borneo y Clorilda se encuentran juntos conversando y el primero decide leerle a su esposa un fragmento de su diario de 1912 en el que padecía por los amores de Paulonia. Paulonia sería el correlato en el diario original de Marta Gaete, mientras que Artemio Yungay se corresponde con el propio Álvaro Yáñez.

Volviendo al “Diario de 1912 y otros”, una vez interrumpido el discurso del diario en la página 86, con ese anuncio del relato sobre el viaje a Valdivia, que no se comienza, nos encontramos en la página siguiente con varios bocetos hechos a lápiz que representan unos círculos concéntricos y unos cuadriláteros con varias anotaciones de colores. Esta página, que tanto por el empleo del lápiz como por la caligrafía, es posterior a la escritura del diario de 1912 continúa, sin embargo, la paginación que Emar había marcado para el diario –localizada en las esquinas superiores–. No obstante, desplaza la ubicación del número de página de la esquina al centro del margen superior, ya que las esquinas las reserva a partir de la página 88 para iniciar otra paginación simultánea que solo se mantendrá hasta la 97. A modo de síntesis, las páginas 88-97 –según los números de página centrales– son, además, las páginas 1bis-10bis¹⁵⁴ –según la numeración de las esquinas–. Esta segunda numeración de páginas se detiene en la página 97 y desde ahí y hasta la página 109 se mantiene la paginación original, paginación que en las últimas páginas –97-109– aparece duplicada tanto en la esquina como en el centro del margen superior.

Dicho esto, vamos a describir el corte del cuaderno desde el fin del diario de 1912 hasta la página 109, última página que mantiene la numeración original. Como ya hemos dicho, la primera página contiene unos bocetos que parecen posteriores a 1912, no obstante, al pasarla nos encontramos ante una anotación en el margen superior –con caligrafía propia de la juventud del autor y realizada con pluma– que dice lo siguiente: “Paris [sic], Julio 4/912”. No hay entrada de diario propiamente de este día, sino que parece que el escritor transcribe una entrada pasada del 26 de febrero de 1912, continuación bastante próxima del diario de 1912 interrumpido abruptamente. En esta entrada, el yo, Álvaro Yáñez, sigue plasmando su sufrimiento por la ruptura con su amor –por la fechas sigue siendo Marta Gaete– y se lamenta de que esta ya tiene un nuevo novio. Al final del texto hay una nota entre paréntesis que dice lo siguiente: “(Pensamientos que me aflijieron [sic] la noche del 26 de febrero de 1912)” (88). Este apunte, sumado a la fecha inicial que abre la página –4 de julio de 1912–, plantea dos hipótesis: bien, el día 4 de julio Yáñez transcribió una entrada suya del 26 de febrero; bien, la entrada del 26 de febrero ya estaba escrita en el cuaderno y, posteriormente, la recordó, anotó la fecha del recuerdo –el 4 de julio– y añadió el comentario explicativo del final.

¹⁵⁴ Marcamos estas páginas como *bis* ya que en la primera parte del “Diario de 1912 y otros” ya hay unas páginas con esa numeración. Emplearemos este sistema siempre que Emar inicie una nueva paginación dentro de un mismo cuaderno.

Es muy importante, además, otra nota que aparece en esta página 88: una especie de *C* o espiral sobre el último párrafo junto a un número¹⁵⁵ -2501- realizados con lápiz rojo y que indican que ese fragmento se empleará para *Umbral*, en la página 2501 del manuscrito. Efectivamente, encontramos el fragmento con alguna variante en la edición del “Tercer pilar”, concretamente en la página 1907. Es Onofre Borneo, *alter ego* literario del autor quien lo enuncia, tomando el fragmento como un texto que había escrito en su cuaderno hace años, fruto del desengaño amoroso con Huinchita Pin (~ Marta Gaete):

En lo que escribí pensando en la ingrata de Huinchita Pin. Hace años de esto. ¡Qué mocosa terrible, Juan Emar! Huinchita... Sí, esa Huinchita... Llegué a mi casa desesperado. Vivía yo en Santiago en aquel momento. Vivía en la calle Esmeralda. N° 644. No lo olvidaré nunca. Porque cuando se está desesperado... Bueno, me fui a mi mesa, tomé mi cuaderno y en él escribí (*Umbral*, 1907).

A este párrafo sigue la transcripción del pequeño fragmento del “Diario de 1912 y otros”. Cabe decir, asimismo, que, como se aprecia en la cita, Onofre Borneo está conversando con Juan Emar, hecho que al lector puede resultar confuso ya que ambos sujetos se identifican con el autor. Efectivamente, en algunas partes de *Umbral* Onofre Borneo, que es el narrador y escritor de las historias que se relatan en la obra, conversa con una especie de *alter ego* y complementario suyo Juan Emar. Este último es quien encarna la faceta intelectual del autor, la preocupada por conseguir aspiraciones elevadas y trabajar en la escritura y el conocimiento, mientras Onofre Borneo representaría el ocio, los vicios y la apatía¹⁵⁶.

Dicho esto, regresamos al cuaderno que estamos analizando: “Diario de 1912 y otros”. Tras el fin de la entrada de febrero de 1912 que hemos comentado no hay continuación del diario. La página siguiente -89- es un borrador de una dedicatoria que el autor quiere hacer para Isoletta Cristinni, una joven a la que conocerá durante el viaje con su madre entre América y Europa (mayo de 1912). Como veremos más adelante, Isoletta Cristinni será la persona a quien dedicará el texto “MV”, sigla del título “Mi vida”, que escribe a partir del 28 de diciembre de 1913 en el cuaderno “MV y otros”¹⁵⁷. Es bastante curioso que Emar comience su texto dedicado a Isoletta tan tarde -en los últimos días de

¹⁵⁵ La *C* o espiral de color rojo, normalmente junto a un número, son marcas muy recurrentes en los textos anteriores a *Umbral* que señalan que los fragmentos marcados se usarán en *Umbral*. El número, por otra parte, indica la página del manuscrito en que aparece el fragmento.

¹⁵⁶ Tratamos este desdoblamiento también en el apartado 4.1. del capítulo 4.

¹⁵⁷ Solo hemos indicado cuándo y dónde comienza la escritura de “MV”, si bien esta continúa en 1914 y sigue en otro cuaderno.

1913- cuando a la joven la conoce a mediados de 1912 y, de hecho, en la página del cuaderno donde realiza los borradores de la dedicatoria aparece el año “1912”. En cualquier caso, sabemos que, tras la separación al final del viaje, ambos mantuvieron un contacto epistolar, así que pudo haber escrito la dedicatoria en el año en que se conocieron y haberse decidido a escribir el texto a finales del año siguiente. En todo caso, Yáñez escribe en esta página cinco dedicatorias de las que elige quedarse con la última, la más breve y la que finalmente trasladará al texto “MV”: “Al inolvidable recuerdo de Isoletta Cristinni”.

De nuevo esta parte del cuaderno carece de continuación y, así, al pasar la página nos encontramos con una página en blanco (p. 90) ocupada solo por dos elementos: En primer lugar, una oración, que parece un consejo para sí mismo: “¡No desmayes jamas [sic] en los que son tus ideales! Estudia, lucha i [sic] sufre pero triunfa!”. Y, en segundo lugar, un esquema de llaves con varias abreviaturas que parece indescifrable. Finalizada esta página, las siguientes –escritas con lápiz– presentan una serie de textos en general breves, separados por rayas horizontales, que deambulan entre la reflexión filosófica (pp. 91-98), la anotación y el desarrollo de proyectos y objetivos (pp. 94-98), y el resumen (pp. 99-105) de algunas páginas del libro de Rudolf Steiner *Les hiérarchies spirituelles et leur reflet dans le monde physique* (1909). Las últimas tres páginas de la sección que estamos tratando (pp. 107-109) las destacamos porque, si esta parte del cuaderno se caracteriza por la ausencia de datación, en este punto sí hay un par de marcas que nos indican en qué momento nos encontramos: “Marzo 5/913” (p. 107) y “Noviembre 26/13” (p. 108). Gracias a ellas, sabemos que es en marzo de 1913 cuando el joven Álvaro –que ese año cumplirá los veinte años de edad– descubre las enseñanzas de Buda y proyecta adquirir un fundo pequeño donde aplicar sus ideas de gestión, entre otros datos que aporta la página. Asimismo, es en noviembre de ese mismo año cuando continúa sus reflexiones acerca de la voluntad humana tomando como referencia el libro del historiador Henry Thomas Buckle *Historia de la civilización en Inglaterra* (1857-1861), autor y obra que le influyeron mucho en esta época y a los que dedicará varias páginas en el cuaderno “Diario de 1913 y 1914”.

Dicho esto, y para terminar con esta sección del cuaderno, debemos destacar algunas páginas que presentan las marcas características que realiza Juan Emar para señalar fragmentos que decide trasladar a *Umbral*. Como ya hemos dicho, estas marcas son fijas, es decir, funcionan como un código para el autor: una *C* o espiral en color rojo acompañada normalmente de un número que indica la página del manuscrito de *Umbral* a la que se debe incorporar el fragmento. Las marcas también se encuentran en las páginas que estamos comentando, concretamente señalando un pequeño texto de la página 96,

otro de la 97 y las páginas 91-92 y 108-109 del cuaderno. En los dos primeros casos, Emar no indica el número de página y no hemos localizado en *Umbral* tales textos. Es posible que decidiera finalmente no trasladarlos. Los otros dos casos sí se localizan con relativa facilidad, de hecho, el primero de ellos –el de las páginas 91-92– se inserta en el mismo apartado del “Tercer pilar” de *Umbral* en que ya había aparecido otro fragmento que comentamos antes del “Diario de 1912 y otros”. Así, Onofre Borneo y Juan Emar siguen discutiendo y una de las intervenciones de este último constituye la reflexión que aparece en las páginas 91 y 92 del cuaderno de juventud y que en *Umbral* se localiza en la página 1910. Por su parte, el contenido de las páginas 108 y 109 del cartapacio se traslada de forma muy sintetizada a la página 2161 del “Tercer pilar” como una reflexión que le confiesa el personaje de Eusebio Palena a Florencio Naltagua mientras se encuentran en una reunión de amigos, reunión en la que también están Onofre Borneo y Lorenzo Angol.

Volviendo al cartapacio que nos ocupa, una vez finalizada la página 109, arranca en la libreta una nueva sección que el autor comienza tras el título “-CDNO N° 3.” y en la disponemos de la localización de la escritura: “Viña del Mar, Diciembre 1913”. En esta parte, Yáñez abandona las paginaciones anteriores y comienza una nueva, pues el asunto del cuaderno cambia. A partir de aquí nos encontramos ante el programa de actividades a realizar en 1914, programa muy detallado, que abarca las páginas entre la 1bis y 19bis. A partir de la página 21bis comienza el programa de 1915 y a partir de la 28bis el de 1916. Por último, en las páginas finales del cuaderno nos encontramos con planes relacionados con el año 1917. Todo ello nos hace pensar no tanto que Álvaro Yáñez desde finales de 1913 proyectase todas esas ideas sobre los años venideros, sino que en realidad este cuaderno acompañó al autor durante esos años para ir anotando en él los esquemas, los planes y los propósitos, antes de llevarlos a cabo en sus otros cuadernos. En cuanto al tipo de contenidos que recogen estas páginas, hay que decir que tratan de varios asuntos, en general, relacionados con la formación y la creación artísticas: lecturas que quiere realizar (“L[e]ct[uras]”), proyectos de textos que escribir (“M[is]t[rabajos]”), proyectos de telas que pintar (“M[i]A[arte]”), estudios sobre objetos y ambientes (“Est[udio]”), planificación del orden y la estructura de sus cuadernos, consejos y frases motivadoras para sí mismo, dibujos esquemáticos que sintetizan ideas, etc. Todo ello, acompañado del lugar de realización de estos planes (Santiago o Lo Herrera), de la fecha de realización (el mes, normalmente) y de algunas especificaciones más que reflejan el extremado carácter organizador y sistemático de nuestro autor.

En esta sección de planes y proyectos que acabamos de comentar se incrusta, entre las páginas 34bis-41bis¹⁵⁸, una serie de dibujos y planos hechos con lápiz de habitaciones, casas y fincas de las que señala el mobiliario, las estancias, la organización e, incluso, la ubicación con respecto a la cordillera de Los Andes, lo que sugiere que Yáñez proyecta esas edificaciones en la ciudad de Santiago. A partir de la página 32bis el autor cambia los bocetos de casas y fundos por los de una torre que, según sus notas, ya no parece proyectada en Santiago, sino en la costa, pues se marca la dirección del mar con respecto a la fortificación. Emar realiza muchos esbozos de esta edificación señalando sus estancias y dibujando distintos modelos. En las últimas páginas (pp. 38bis-41bis), el autor combina dibujos de la torre y las casas acompañados de planes que realizar. No sabemos cuándo realizó Emar estos dibujos. Teniendo en cuenta que son una continuación de los planes de 1916 y que no hay ningún título o señal de inicio o fin de sección podríamos pensar que son dibujos de 1916, ya que lo que sigue a estos bocetos son proyectos de septiembre de 1917. No obstante, sí se produce un cambio de instrumento para la escritura –de la pluma al lápiz– y sabemos que el Emar adulto muestra una clara preferencia por el lapicero para escribir y dibujar. Por otra parte, los esbozos de casas son frecuentes desde prácticamente la niñez o adolescencia del autor, si bien la aparición de la torre nos lleva directamente a pensar en *Umbral*, pues la torre es el hogar de Lorenzo Angol, personaje principal de *Umbral*, y un espacio simbólico en la obra. En definitiva, no podemos precisar la datación de estos dibujos, pero no sería extraño que Emar emplease páginas blancas de su cuaderno de la década de 1910 para proyectar sus ideas de la torre de *Umbral*. Al fin y al cabo, ya hemos visto que el autor toma fragmentos de este cuaderno para trasladarlos a la monumental obra.

Por último, y para finalizar con este cuaderno, las últimas páginas de este cuentan con unos dibujitos, que configuran un tablero de juego, y con unos listados de abreviaturas que parecen corresponderse con personas del círculo del autor. En definitiva, vemos en este cuaderno una muestra clara de la complejidad que caracteriza el proceso escritural de Juan Emar: al soporte escritural –la libreta– se le dan usos diferentes en función del momento en la vida del autor. Así, parece que nos encontramos ante un diario que, posteriormente, evoluciona hacia la reflexión filosófica, para después servir de

¹⁵⁸ Hay un problema con la paginación de estas páginas que pudiera deberse a un error del autor. Así, tras la página 39 no sigue la página 40, sino otra página 30 y comienza una numeración desde ahí. Las últimas páginas del cuaderno carecen de paginación, de modo que hemos decidido continuarla desde la última numerada, la 39. Dicho esto, los números de página que anotamos son siempre los que emplea Emar en sus páginas, se rompa o no el orden lógico.

detalladísima agenda o *planning* y de cuaderno de bocetos. Y, a todo ello hay que sumarle las marcas propias de la escritura de *Umbral* –de 1940 en adelante–, marcas con las que señala fragmentos de la década original en que comienza este cuaderno –años 10–.

En conclusión, encontramos en el “Diario de 1912 y otros” –cuaderno no pensado para ser visto por nadie más que por el propio autor– un gran ejemplo de rasgos esenciales de la creación emariana: intertextualidad, hibridación discursiva, combinación de instrumentos de escritura, inserción de otras artes –el dibujo–, etc. Estos rasgos son clave en las obras literarias de Juan Emar y, sin embargo, aquí hemos encontrado una nueva prueba de la falta de distinción que Emar establece entre la obra pública y la privada: ambas son creación y todos los elementos –textos y otras manifestaciones– que la componen contribuyen a la creación del único *texto* en que consiste la escritura de Emar y que encuentra su versión más acabada en *Umbral*.

2.5. “Viaje a Europa” (1912)

Con el “Viaje a Europa” (1912) ocurre lo mismo que con “Mi estadía en Lausanne” (1910): conocemos la existencia de ambos cuadernos, pero no hemos tenido acceso de primera mano a ellos. Además, creemos que el primero también forma parte del fondo de la Fundación Juan Emar dado que no está contemplado en los materiales de que dispone la Biblioteca Nacional. No obstante, del diario sobre Lausanne sí hay muchas referencias en otros textos del autor, mientras que de este cuaderno no. La clave para confirmar su existencia se encuentra, como ya indicamos en el apartado 2.2, en la tesis de magíster de David Wallace, en la cual el investigador, hablando sobre el texto “Torcuato”, cita este cuaderno como fuente principal del texto: “La relación de Álvaro Yáñez –Pilo– con Marta Gaete –Martita– aparece documentada en un diario que lleva como título Viaje a Europa” (Wallace, 1997b). El mismo investigador, además, describe brevemente el cuaderno y localiza el fragmento sobre la relación sentimental de los jóvenes también en *Umbral*:

Anotado entre líneas, y con letra de distinto tamaño, aparece la siguiente inscripción: “¡Acuérdate! ¿Escribiste esto con franqueza? ¡Mentiroso!”. Este comentario es de vital importancia, ya que revela la lectura que hace el propio autor de sus diarios muchos años después. No es aventurado plantear que la lectura es muy posterior a la escritura de este fragmento, pues la idea de reconstrucción de una memoria biográfica por parte de Emar es una constante en sus escritos; particularmente, en *Umbral*. En efecto, todo un capítulo de esta obra reproduce una parte del fragmento citado, con pequeñas modificaciones, pero referido esta vez a otro personaje: Teodoro Yumbel. Por otra parte, Martita será Albania Codahue. Cfr. el texto mecanografiado original, pp. 4481-4488 (*ibidem*).

Efectivamente, el fragmento del diario –la entrada del 4 de mayo de 1912– aparece con leves modificaciones en el “Dintel” de *Umbral*, concretamente en las páginas 3457-3460 de la versión editada en 1996, fragmento que el propio Wallace transcribe en su tesis. En él resume su convulsa relación con Marta Gaete, que ya recogimos en el apartado 2.3, y que inicia así:

Hoi¹⁵⁹ por hoi, mi situacion es la siguiente: Con que haga un resúmen de lo que ha corrido ya de este año se comprenderá bien i mas todavía, que los cuatro meses pasados, retratan los 18 años que he vivido: Desde fines de 1910 quiero a Marta Gaete (Emar, cit. en Wallace, 1997b).

Álvaro Yáñez dedica mucho espacio a describir sus estados de ánimo y las emociones surgidas a raíz de la relación con la joven y finalmente narra el día de la separación de ella con motivo de su viaje a Europa en mayo de 1912, narración de tono dramático y *naïf*. Es importante destacar que, tal y como señala Wallace, Emar añadió a este diario de 1912 tres notas marginales escritas años después, en las que juzga sus palabras de juventud. La primera de ellas se la añade a los enunciados “Pues bien, mi situacion puedo espresarla en pocas palabras: Tristeza con la separacion; vuelta de las enerjías con la vuelta de mi único amor” (*ibidem*), de los que comenta: “¡Acuérdate! ¿Escribiste esto con franqueza? ¡Mentiroso!” (*ibidem*). Después, del enunciado “I entonces cuando pensé que me iría léjos, mui léjos, dejando por tanto tiempo a mi Martita querida i a todo lo que se quiere” (*ibidem*), Emar opina “¡Sin mentir! ¿Te acuerdas que deseaste solo poner *a mi Martita querida* i por escrúpulos agregaste disimuladamente *i a todo lo que se quiere*? ¡No mientas! ¿No sientes ya una pequeña duda?” (*ibidem*). Por último, del final de esta entrada – “¡Adios mi Martita linda! ¡Adios único amorsito mío! ¡Adios, adios!” (*ibidem*)– Emar opina “¡Patético mentiroso! La verdad no te bastaba” (*ibidem*). Los tres son juicios hechos con posterioridad a la relación con Marta Gaete. El autor lee entonces su cuaderno de 1912 y se siente avergonzado de su comportamiento para con ella. De nuevo, observamos que es constante el proceso de revisión de lo ya escrito.

El trabajo de Wallace nos aporta alguna información relevante más que recoge el “Viaje a Europa”, por ejemplo, sobre cómo concibe el joven Álvaro sus propios diarios y en qué se diferencia el que está escribiendo –el “Viaje a Europa–:

¹⁵⁹ Wallace es fiel en la transcripción a la escritura emariana aun cuando en ocasiones cae en faltas de ortografía, errores de concordancia, etc.

Ahora, dos palabras sobre mis diarios: Todos lo que hasta ahora he hecho han sido demasiado detallados i con forma literaria¹⁶⁰. Naturalmente son así mas bonitos, pero quitan un tiempo enorme i uno se queda atras. Durante este viaje, tendré menos tiempo aún de escribir tranquilamente. De ahí que este diario lo haré mui reducido, anotando solo lo mui importante, como ser los progresos que hay en la modificacion de mi carácter, las observaciones que valgan la pena, las impresiones verdaderas; corto: hacer resumido lo que yo sienta i no descripciones de lo que vea i encuentre (*ibidem*).

Asimismo, la cita de *Umbral* que transcribe Wallace en su tesis está incompleta ya que el investigador copia solo la parte referida a la relación entre Álvaro Yáñez y Marta Gaete. Antes de tratar ese episodio, Teodoro Yumbel -personaje que protagoniza los hechos citados- se describe a sí mismo y la vida que lleva. Como no poseemos el cuaderno original, no podemos contrastar ambas versiones para saber qué cambios realizó el autor para adaptarlo a *Umbral*. En cualquier caso, el trozo que no transcribe Wallace y que consta en *Umbral* es una descripción de la personalidad de Álvaro Yáñez -Teodoro Yumbel en *Umbral*-, de la que citamos la parte más ilustrativa:

Soy de carácter triste; por tanto las alegrías son contadas en mi existencia. Soy demasiado soñador; consecuencia: he vivido siempre en las nubes y al bajar a tierra he sufrido fuertes decepciones. Mi temperamento es muy frío ante las vulgaridades y superficialidades de la vida, lo que me hace mirarlo todo con suma filosofía; pero es apasionado ante cosas más serias y trascendentales y de ahí que llegue a sufrir en el alboroto de mis pasiones y que adore con el alma entera lo poco que me ha impresionado: la música y el amor.

[...] He amado y aún amo con pasión; toda mi vida, todos mis pensamientos, todas mis obras, todo mi ser, se han consumido y reducido en un solo punto, en una sola imagen: ¡ella!¹⁶¹

En resumen puedo decir: mi vida es en apariencias el tipo de la vida tranquila y de paz y yo el tipo del indiferente en cuya alma pasan sin dejar huellas los sucesos de esa vida. Pero debo agregar: mi vida es y ha sido en realidad un continuo luchar, un continuo soñar y sufrir, un continuo tormento que todos ignoran y que se esconde tras la indiferencia o tras las carcajadas locas. Y yo... un tonto que no ha sabido comprender su medio y las verdades del mundo, que siempre corriendo tras de un ideal imaginario ha encontrado sólo desilusiones, lágrimas y engaños (*Umbral*, 3457-3458).

¹⁶⁰ Esta afirmación podría justificar la elección del género del diario ficcional, como es “Torcuato”, para dar forma a su diario sobre la historia de amor con Marta Gaete.

¹⁶¹ Se refiere a Marta Gaete.

Por otra parte, y como ya señalamos a propósito de “Mi estadía en Lausanne”, en 2017 se publicó *Diarios de viaje*, libro en el que se transcribe una parte –la referida propiamente al viaje– del diario “Viaje a Europa”. Así, indican que

los registros que se tienen de este viaje corresponden a un diario escrito en cuadernillos sueltos de los hoteles Columbia de París, Du Grand Conde de Chantilly y The Cockburn Hotel en Edimburgo. El periodo de las anotaciones va desde comienzos de junio hasta fines de agosto de 1912. No se tiene fecha exacta del regreso (*Diarios de viaje*, 83).

Por lo tanto, las entradas del “Viaje a Europa” transcritas en *Diario de viaje* son continuación de la entrada de mayo que Wallace transcribe en su tesis. Dado que no poseemos los manuscritos, no podemos comprobar si entre la entrada del 4 de mayo sobre los amores con Marta y la despedida de ella, y la primera que se recoge en el libro –del 10 de junio– existen otras entradas del diario. En cualquier caso, la parte de la estancia en Europa es un diario de viaje convencional, en el que Álvaro Yáñez anota sus impresiones sobre los lugares que visita y sus estados de ánimo y sensaciones allí. Durante este viaje Emar realiza estancias en París y otras localidades de Francia, así como en Londres y en Edimburgo. Este diario también es importante porque recoge los primeros contactos de Emar con la pintura.

De nuevo, gracias a diferentes testimonios hemos podido reconstruir un cuaderno al que no hemos tenido acceso de forma directa. Teniendo en cuenta todos los fragmentos recopilados, el “Viaje a Europa” sería propiamente un diario de viaje, con anotaciones simples sobre sus ideas y progresos durante ese periodo, teniendo muy presente el recuerdo de sus amores –Marta Gaete e Isoletta Martinis–.

2.6. “MV y otros” (1912-1914)

“MV y otros” es el título con el que hemos denominado un cuaderno de entre 1912 y 1914 en el que Álvaro Yáñez dio inicio a la mayoría de los textos compilados en *Mi/Vida. Diarios (1911-1917)* (2006), a excepción de “Torcuato” y el “Diario de 1913 y 1914”, que se hallan en otros cuadernos. “MV y otros” es, pues, un cuaderno fundamental porque en él el autor da forma a parte de sus planes y proyectos anunciados en el “Diario de 1912 y otros” (1912-1917), concretamente, a su propósito de realizar una autobiografía (“MV”), a su plan de recoger por escrito sus ideas sobre los más variados temas (“Ideas”), a su intención de elaborar un diario ficcional de un personaje (“Diario de un Solitario”) o

a su idea de anotar sus análisis profundos de la realidad (“Obs. Maup.”)¹⁶². Todos estos textos se hallan alternativamente en este cuaderno y, a lo largo de nuestra exposición, se explicará cómo se estructura el cartapacio y qué otros textos, aparte de los mencionados, se incluyen en él.

Como en los cuadernos que ya hemos analizado, comenzamos realizando una descripción física de la libreta objeto de estudio. En este caso, integra el Archivo del escritor de la Biblioteca Nacional de Chile y, por tanto, tomamos como referencia la descripción que aporta el catálogo en línea de la misma. Se trata de un cuaderno compuesto de 223 páginas, con unas medidas de 22 x 17 cm y con los siguientes rasgos físicos: “Cuaderno con tapas duras color café. Papel de composición, hológrafo a tinta, con correcciones del autor. En regular estado, algunas hojas amarillentas y con bordes deteriorados”¹⁶³. En cuanto a su contenido y la localización de la escritura, el catálogo aporta la siguiente información: “Cuaderno que contiene ideas sobre la enseñanza, la lectura, la ciencia, la voluntad, el genio, el, arte y otros. [...] París, Francia, entre 1912 y 1914”¹⁶⁴. Concordamos con la descripción física que aporta el Catálogo, si bien la descripción del contenido, así como la localización espacial de la escritura, son bastante desacertadas pues, en primer lugar, el resumen de contenido se restringe a sintetizar solo el texto “Ideas” y, en segundo lugar, solo es en 1912 cuando el escritor pasa unos meses en Francia; a finales de año regresa a Chile y los años siguientes del cuaderno (1913 y 1914) transcurren íntegramente en su país de origen.

Dicho esto, vamos a describir con más exactitud el cuaderno en cuestión. En primer lugar, es llamativo que Álvaro Yáñez escriba en la cubierta de sus cuadernos, de hecho, este es el único cartapacio que presenta alguna marca: en el centro de la cubierta aparece “nº 1” y en la esquina superior izquierda y tachado “n.º 2”. Por otra parte, la portada se dedica únicamente a la escritura del nombre del autor (“Álvaro Yáñez Bianchi”) y a la localización (“París [sic], 1912”). Probablemente quienes catalogaron este cuaderno para la Biblioteca Nacional de Chile solo se basaron en los datos de la portada sin tener en

¹⁶² Estos cuatro textos constituyen *grosso modo* los apartados III (“M[i] V[ida]”, pp. 129-227), IV (“Diario de un solitario”, pp. 229-241), V (“Ideas”, pp. 243-335) y VI (“Obs. Maup.”, pp. 337-343) de *M[i] V[ida]. Diarios (1911-1917)* (2006). El apartado I, como ya dijimos, se corresponde con “Torcuato”, que los editores titulan “[Diario de Torcuato]” (pp. 21-46) y el apartado II con el “Diario de 1913 y 1914”, titulado en el volumen “Diario. Año de 1913” (pp. 47-128).

¹⁶³ La cita se corresponde con la ficha del ítem siguiente: “001044194”. *Catálogo bibliográfico. Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado en http://www.bncatalogo.cl/F/ANXMHNDHCP9E1LPB8KE5VFCH86IG884DLLLLV7BY61LQJPPIXY-12795?func=full-set-set&set_number=026890&set_entry=000002&format=999 (22/11/2016).

¹⁶⁴ *Ibidem*.

cuenta que, como ya hemos visto, Emar acostumbra a emplear un mismo cuaderno en distintos momentos de su vida, estando, por tanto, en diferentes lugares y con propósitos diversos. Pasada la portada comienza propiamente la escritura y el inicio de la paginación¹⁶⁵. Habrá que esperar, sin embargo hasta la página 21 de la libreta para hallar el comienzo de alguno de los textos recogidos en *M[i] V[ida]. Diarios (1911-1917)* (2006), concretamente, el inicio de “Ideas”.

¿Qué contienen, entonces, las primeras páginas de “MV y otros”? Textos variados, en general, no creación literaria, sino, enumeración y desarrollo de planes y resúmenes de obras, fundamentalmente. Tiene, pues, sentido que esta parte del cuaderno fuera excluida de la edición de los textos de juventud de 2006, aunque creemos que sería necesaria alguna referencia a su existencia y a los motivos que han llevado a los editores a su descarte. Dicho esto, el cuaderno se inicia con una sección (pp. 1-3) titulada “Temas”¹⁶⁶ que consta de cuatro puntos: primero, una entrada de diario del 26 de febrero de 1912 en la que reflexiona sobre el espíritu y la materia; segundo, la enunciación de una historia sobre un triángulo amoroso; tercero, otra entrada de diario del 9 de marzo de 1912 de difícil interpretación; y, cuarto, una nota extraña en que parece darse a sí mismo unas indicaciones sobre relaciones a establecer entre algunas partes de sus cuadernos. Sigue a esta enumeración el desarrollo del segundo punto, la historia de amor entre una joven –de nuevo, todo apunta a que se trata de Marta Gaete– y el yo. A modo de síntesis, el breve texto relata una reconciliación entre los dos jóvenes y cómo, un tiempo después, el protagonista se encuentra en el teatro con la muchacha acompañada de otro joven, que resulta ser su novio. El yo se lamenta entonces de haber pecado de inocente.

El relato se corta en mitad de la página 3, página en la que Yáñez anota temas que quiere desarrollar en el texto “MV”, que aún no ha comenzado. Anotamos a continuación un fragmento a modo de ejemplo de estas indicaciones:

En algo¹⁶⁷: Caracterizar el tipo de chiq[illo] chileno amigo, hueco, social, envuelto i [sic] aplastado por medio, frívolo i [sic] miope.

MV. –Mis deseos de gloria i [sic] vida interior esos deseos, las diferentes manifestaciones en que han aparecido, sus evoluciones, alejamientos, vueltas, etc. Lo que y ha hecho el medio (P) A esto subordinar amor Marta i [sic] en este poner sus evoluciones i [sic]

¹⁶⁵ Conviene señalar que Juan Emar en todos sus cuadernos marcó siempre el cambio de año, en este caso, de 1913 a 1914. Normalmente, al iniciar un nuevo año suele comenzar una nueva paginación, como es el caso.

¹⁶⁶ Hay una nota debajo de “Temas”: “C’est ma vie. Las 2 oposiciones”.

¹⁶⁷ Una anotación marginal señala “En MV”.

Sueños, cambios, dolores, fin. -Talvez como fin pones, despues [sic] de tantas cavilaciones, proyectos, i [sic] aspiraciones, mi estúpido destino, mi vida obligada (3).

En la página 4 nos encontramos con apartados relacionados con “M[i] t[trabajo]”, en concreto habla de cuestiones de estilo y de cómo expresar determinados aspectos -los sonidos, el silencio, etc.- con palabras. Se exige a sí mismo la elección de un estilo sencillo, natural, que demuestre imaginación y observación. De hecho, apunta algunos ejemplos a modo de ensayo. Importante es la siguiente nota: “que M[i]t[trabajo] no sea solo MV. Pensar en + escrituras i cuentos”. El autor cumplirá este propósito pues, como veremos, no solo comienza en este cuaderno “MV”, sino otros tres textos (“Ideas”, “Diario de un Solitario” y “Obs. Maup”).

Para seguir leyendo esta planificación que establece en “Mt”, una vez terminada la página, debemos saltar a la página 13 del cuaderno, tal y como indica la flecha y la nota marginal que se sitúa al final de la página 4. Este recurso es la clave para entender la estructura del cuaderno y seguir su lectura. Así, cuando indicamos que los textos de esta libreta se van alternando nos referimos a que para leer sus continuaciones hay que ir saltando a través del cuaderno siguiendo las indicaciones que aporta el propio autor. De nuevo, un cuaderno personal, concebido para no ser leído más que por él mismo, presenta un verdadero juego para con la lectura, con el que le otorga no solo importancia al texto, a la escritura, sino que el soporte -el cuaderno- se convierte en un objeto literario que el lector debe manipular. Así, efectivamente, si vamos a la página 13 vemos que se retoma el asunto de la página 4 -hay una flecha y una nota en el margen que lo marcan-.

Los apuntes sobre temas y la organización de “MV” que había realizado en la página 3 son retomados en las páginas 5-7 donde Yáñez establece unos apartados iniciales para su obra (“Infancia”, “1^{os} tiempos, 1^{os} sueños”, “Clara”, “1^{er} viaje (bajo punto vista desarrollo interior)” y “Marta”), da indicaciones sobre la perspectiva, la atmósfera, el estilo, etc. que debe adoptar el texto, explica cómo debe trasladar a la escritura determinados aspectos (los recuerdos, el futuro, etc.), esboza otros temas a tratar (el tiempo, Isoletta, etc.) y también planifica el final de “MV”: “Estudio profundo, mío. Estudio 2.^o profundo, medio. Demostrar la lucha interior, la ignorancia exterior [sic]” (p. 7). Además, aporta algún ejemplo de relato tal y como lo desea para “MV” (p. 6), ejemplo que, además, presenta las marcas propias de ser un fragmento trasladado a *Umbral*. Así, escrito en color rojo aparecen la *C*o espiral y el número 4069 y, efectivamente, nos encontramos el fragmento en el “Dintel” (p. 3133). Un texto que en “MV y otros” constituye un ejemplo o borrador de cómo escribir, en *Umbral* se inserta como cita. El contexto en *Umbral* es el siguiente:

Onofre Borneo le está contando a Colomba cómo se siente cansado y se cuestiona acerca de su sufrimiento y su trabajo. Ella le pide que le lea cuadernos del pasado y Onofre escoge un cuaderno de 1912 –se corresponde con la primera parte de “MV y otros”–, del que toma la cita de la página 6. El recurso de la cita a textos antiguos de Onofre Borneo es muy frecuente sobre todo en el “Dintel” de *Umbral*. Por otra parte, Borneo decide también citar un cuaderno suyo de 1914, año del que poseemos los cuadernos “MV y otros” –buena parte de él se escribe en ese año– y “Continuaciones”. Sin embargo, las citas que aparecen en *Umbral* no pertenecen a ninguno de ellos. Podría ser que pertenecieran a un cuaderno perdido o bien a las últimas páginas de la libreta “Continuaciones”, páginas que no se han conservado¹⁶⁸.

Volviendo al cuaderno, aunque no hay señas marginales que indiquen una continuación de los ensayos e indicaciones para “MV” en otra parte del cuaderno, sí se retoman estos asuntos en las páginas 9-12 que, a su vez, derivan a la 17. En estas nos encontramos ante una relación de temas a tratar y aspectos que destacar mucho más detallada y desarrollada que en la sección anterior y que efectivamente encontrarán su espacio en “MV”. Y, de hecho, si pasamos a la página 17 la oración que había quedado truncada en la página 12 encuentra su continuación y la enunciación de temas a tratar en “MV” continúa.

Aparte de los apuntes sobre “MV”, Yáñez también realiza apuntes sobre otros de sus textos. Por ejemplo, en la página 8 empieza a diseñar “Obs. Maup.”. En esta página anota en el margen “OM”, sigla del título que confiere a uno de los textos que iniciará en este cuaderno, que a su vez consiste en una abreviatura: “Obs. Maup.”. Los editores de este texto entienden la abreviatura manuscrita del autor como “Obs. Manp.”, pero no consiguen descifrarla¹⁶⁹. Creemos que se trata de un error de comprensión de la caligrafía y que lo que los editores entienden como una *n* se trata en realidad de una *u*, de modo que en lugar de “Manp.” pondría “Maup.”. Sosteniendo esta idea, nuestra interpretación es que se trata de la abreviatura de “Observación Maupassant”. El escritor francés Guy de Maupassant fue una lectura muy temprana de nuestro escritor¹⁷⁰, lectura que mantuvo a lo largo de su vida y a la que dedicó algunas reflexiones. Teniendo en cuenta que Maupassant

¹⁶⁸ Explicaremos con más detalle la falta de las páginas del cuaderno “Continuaciones” en el apartado dedicado a ese cartapacio (2.8.). Por otra parte, las hipótesis sobre cuadernos perdidos las sintetizamos en la recapitulación final de este capítulo (2.13.).

¹⁶⁹ Al contrario de lo que ocurre con la sigla “MV” o con la abreviatura “Est. Pers.”, que los editores desarrollan para que el lector, si no lo ha descifrado por sí mismo, pueda entender a qué se refieren, en el caso de “Obs. Manp.” no aportan ninguna explicación sobre su significado.

¹⁷⁰ Recogemos las lecturas del autor en el “Glosario de artistas mencionados” (apéndice II).

tiene la objetividad como principio estético y que para lograrla es imprescindible la observación minuciosa, parece muy posible que con el título “Obs. Maup.”, el joven Yáñez quisiera nombrar aquel texto o textos que consistían en análisis meticolosos de diversos asuntos al estilo de Guy de Maupassant. De hecho, en la página 8, donde encontramos la primera mención a este texto, Yáñez comienza así: “Poner en práctica observ. a lo Maup.”. A partir de aquí, el autor explica cómo debe llevar a cabo dichas observaciones y retoma este asunto unas páginas después, concretamente, en la 18, página ocupada por solo un párrafo redactado en francés y español en que habla de su sufrimiento como tema a analizar en el texto.

Dicho esto, ya solo nos queda otro tipo de texto por tratar de estas páginas iniciales: los resúmenes de obras. En este caso, Yáñez dedica las páginas 14-16 a hacer unas síntesis y comentarios de diferentes pasajes de *Resurrección* (1899), novela de León Tolstói, anotaciones que continúa y finaliza en las páginas 19-20.

Llegamos así a la página 21, página en la que, como hemos dicho, comienzan propiamente las creaciones tan planificadas por el autor, según lo que hemos visto en las páginas iniciales y en el “Diario de 1912 y otros”. La primera que empieza Yáñez es “Ideas”, texto que se compone de otros textos, en general, breves, en los que el autor expresa sus opiniones y desarrolla reflexiones sobre temas muy diversos. “Ideas”, junto a “MV”, es el texto más extenso de los que hemos denominados “textos de juventud”. En total, se compone en este cuaderno de tres reflexiones de 1913 y de treinta y ocho cavilaciones de 1914 que enumeramos en el listado siguiente:

[1913]

- “Edgardo A. Poe” (pp. 21-22).
- “El Porvenir” (p. 23).
- “Sobre religión en general” (pp. 23-24).

Año de 1914. Cuaderno N° 1

- “Importancia de Historia y Geografía” (pp. 1bis¹⁷¹-5 bis).
- “Algunas ideas sobre Religión” (pp. 6 bis-8 bis).
- “Ideas sobre nación joven [sic]” (pp. 9 bis-11 bis).

- “Ideas sobre Moda. 5.II.914” (pp. 19 bis-20 bis).
- “Ideas sobre la Guerra. 14.II.914” (pp. 20bis-27bis).

¹⁷¹ Esta página no solo es la 1bis, es decir, aquella en que da inicio a una nueva paginación, sino que también es la 63, es decir, la última de la primera paginación. El cambio entre una y otra se marca con el comienzo del año 1914.

- “Ideas sobre el Color. 14.II.914” (pp. 27bis-29bis).
- “Lo Eterno y lo Pasajero. 16.II.914” (pp. 29bis-31bis).
- “Ideas sobre la Moral. 16.II.914” (pp. 31bis-33bis).
- “Ideas sobre Fuerza impulsiva. 17.II.914” (p. 34bis).

- “Locuras. 20.II.914” (pp. 50bis-52bis).

- “Ideas sobre el Amor. 1º.IV.914” (pp. 55bis-57bis).
- “Ideas sobre el Genio. 1º.IV.914” (pp. 57bis-58bis).
- “Ideas sobre la Dicha. 1º.IV.914” (p. 59bis).
- “El suelo para todos. 4.IV.914” (pp. 59bis-61bis).
- “Ideas sobre la Voluntad. 4.IV.914” (pp. 61bis-63bis).
- “Ideas sobre la Conciencia. 6.IV.914” (pp. 63bis-66bis).
- “Otras ideas sobre la Conciencia. 6.IV.914” (pp. 67bis-68bis).
- “Ideas sobre otra Civilización. 6.IV.914 (p. 68bis).
- “Ideas sobre la Creación del Mundo. 6.IV.914” (pp. 69bis-71bis).

- “Ideas sobre la Lectura. 24.IV.914” (pp. 102bis-103bis).
- “Ideas sobre la Enseñanza. 24.IV.914” (pp. 103bis-106bis).
- “Ideas sobre la Felicidad. 5.V.914” (pp. 106bis-108bis).

- “Ideas. 8.V.914” (p. 112bis).

- “Ideas. 15.V.914” (p. 122bis).

- “Ideas sobre el Arte. 26.V.914” (pp. 130bis-133bis).
- “Ideas sobre las Ciencias. 27.V.914” (pp. 133bis-135bis).
- “Ideas sobre el Arte. 27.V.914” (pp. 135bis-136bis).

- “Región Superior. 23.VI.914” (pp. 138bis-139bis).
- “R.S. 23.VI.914” (pp. 139bis-140bis).
- “R.S. 23.VI.914” (pp. 141bis-145bis).
- “R.S. 23.VI.914” (p. 145bis).
- “R.S. 23.VI.914” (p. 146bis).
- “R.S. 25.VI.914” (p. 146bis-147bis).
- “Carácter. 27.VI.914” (p. 147bis).
- “R.S. 27.VI.914” (pp. 147bis-148bis).
- “Amor. 30.VI.914” (pp. 148bis-151bis).
- “Amor. 30.VI.914” (p. 152bis).
- “Amor. 30.VI.914” (p. 153bis).

Con las líneas horizontales hemos querido marcar los diferentes bloques en que se estructura “Ideas”. Así, la raya separa dos secciones de “Ideas” entre las que se incrustan secciones de otros textos. Yáñez señala el final de una parte de “Ideas” -y de todos los textos que inicia en este cuaderno- mediante una nota marginal al final de la sección en la que indica a qué página se debe saltar para continuar con la lectura. Asimismo, conviene apuntar que “Ideas” continúa en el cuaderno “Continuaciones” (1914) y, según los editores, también en las libretas “Reflexiones 6” (1916) y “Reflexiones 7” (1916-1917). Esta decisión de los editores nos presenta algunas dudas que expondremos en los apartados correspondientes a esas libretas.

En cuanto al contenido de “Ideas”, la heterogeneidad constituye una de sus características principales. Harris E., Schütte G. y Zegers B. describen el texto como “un *corpus* de pensamiento en formación [...]. Ideas que el joven Álvaro Yáñez va ensayando sobre temas diversos, [...] a veces muy intuitivamente, otras de manera más ilustrada y elaborada” (*Mi/ Vida*, 15-16). Hay que tener en cuenta que, cuando el autor escribe estas “Ideas”, solo cuenta con veinte años, de ahí que algunas de ellas parezcan reflexiones poco profundas o escritas improvisadamente. No obstante, otras de ellas, como señalan los editores, son más profundas y, de hecho, algunas las traslada con variantes a *Umbral*. Tal es el caso de “Locuras. 20.II.914”, marcada con la característica espiral roja, al igual que “Ideas sobre la Conciencia. 6.IV.914”, “Otras ideas sobre la conciencia. 6.IV.914” e “Ideas. 8.IV.914”.

“Locuras. 20.II.914” se encuentra en el “Tercer pilar” (p. 1696-1698), aunque en el cuaderno no presenta ninguna indicación de la página a la que se trasladó. En el nuevo contexto -el de *Umbral*- Onofre Borneo se encuentra charlando con Teodosia Huelén sobre las células. Ella es quien saca el tema en la conversación y, en los argumentos que expone, incluye la “Idea” de 1914. No obstante, en este caso no se produce una transcripción literal, sino que se recogen las ideas principales y algunos enunciados y se amplía la reflexión ajustándola al nuevo contexto. La siguiente “Idea” marcada por Emar es “Ideas sobre la Conciencia. 6.IV.914”, que aparece en el “Tercer pilar” (p. 2137). Es Lorenzo Angol quien enuncia estas ideas. Este parte del recuerdo de su familia para realizar una reflexión sobre la moral, la conciencia y la hipocresía para la que se vale del texto de 1914. En cambio, no se ha localizado “Otras ideas sobre la conciencia. 6.IV.914” en *Umbral*, texto que está marcado como los demás, aunque carece de la indicación de la página del manuscrito lo que dificulta la búsqueda e, incluso, la carencia de la página puede significar que finalmente Emar no trasladó tal fragmento. Por último, “Ideas. 8.IV.914”

posee marca de página (3461) y en efecto se ubica en la edición en el “Cuarto pilar” (p. 2655), si bien solo se toma un pequeño párrafo del cuaderno original. En el nuevo contexto Onofre Borneo y Lorenzo Angol escuchan el discurso de Florencio Naltagua, discurso que Onofre transcribe y en el que se abordan temas como la soledad, las contradicciones del ser humano, el mundo interior del hombre, etc. Este ejemplo sirve para ver que, en ocasiones, Emar no recupera textos completos, sino solo frases o pequeños párrafos lo que da cuenta de su compleja labor de análisis de sus textos pasados y de la estudiada construcción de *Umbral*.

Dejando de lado las incorporaciones de algunas “Ideas” a *Umbral*, como veremos también al analizar el “Diario de 1913 y 1914”, en esta sección del cuaderno “MV y otros” se dan dos casos de intertextualidad entre ambos cuadernos. En “Importancia de Historia y Geografía” (pp. 1bis-5bis), bajo el título, se indica “Ver Diario pag. 182”; y en “Algunas ideas sobre Religión” (pp. 6bis-8bis) aparece del mismo modo “Ver Diario pag. 180”. Efectivamente, si nos vamos al diario de ese período, que es el que contiene el cuaderno “Diario de 1913 y 1914”, y a las páginas indicadas, encontramos lo siguiente: “En la comida discusión sobre conocimientos. Mis ideas sobre utilidad e influencia de la historia y geografía, ver cdno N° 2, pag. 63” (p. 182 del manuscrito; p. 120 de la edición). Y, de igual modo en la página 180 del diario hallamos la siguiente afirmación: “En la noche discusión sobre religión. Mis ideas sobre religión: ver cuaderno N° 2, pag. 68” (p. 180 del manuscrito; p. 119 de la edición). Esto nos permite concluir que ambos cuadernos fueron escritos simultáneamente si no de manera completa -no poseemos fechas de la primera parte de “MV y otros”-, sí de manera parcial dadas las correspondencias que se establecen entre ambos. Por eso, es muy importante no considerar los cuadernos objeto de estudio como simples diarios que se van sucediendo en el periodo escogido. El corpus es mucho más complejo y el autor destina sus libretas para diferentes usos: diario de vida, escritos de reflexión filosófica, borradores, etc.; de ahí que algunos de ellos sean coetáneos y complementarios.

Finalizada la descripción de “Ideas”, la siguiente sección comienza en la página 25. No se trata de uno de los textos que hemos señalado en la introducción al análisis de este cuaderno, sino que, de nuevo, nos encontramos ante el resumen y comentario de una obra ajena. En este caso, la escogida es *Historia de la civilización en Inglaterra* (1857-1861), del historiador inglés Henry Thomas Buckle, obra y autor a los que ya se había referido Yáñez al comienzo del cuaderno. Esta síntesis de la obra de Buckle es bastante extensa y se

desarrolla entre las páginas 25-29, 32-40 y 45-63¹⁷². Como en la mayoría de los textos que contiene este cuaderno, unas notas marginales nos indican a qué página ir para seguir leyendo. Si bien, debemos comentar una anomalía en la paginación de esta parte del cuaderno, pues al llegar a la página 38 –en pleno resumen de la obra Buckle–, Yáñez enumera la siguiente como página 29 y las sucesivas siguen la enumeración desde ahí.

Por otra parte, hay textos que se interponen entre los comentarios sobre el libro de historia. En primer lugar, los proyectos de 1914 (pp. 30-31¹⁷³), anotados en el cuaderno en diciembre de 1913 en Viña del Mar. El objetivo central que apunta al comienzo es “Escribir en c[ua]d[er]nos, haciendo pasar [ilegible] a 2º orden” (p. 30). Creemos que se refiere a dejar la pintura de lado en favor de la escritura, pese a que no conseguimos distinguir bien la abreviatura. A partir de aquí, establece diferentes cuadernos en los que trabajar el próximo año: El cuaderno 1 se dedicará a “a) Críticas esposiciones [sic]. b) Ideas propias sobre arte o artistas, etc. c) Ideas relacionadas con arte prop[ias] de discus[iones] o convers[aciones] etc. d) Notas libros de arte” (p. 30). El cuaderno 2 se destinará a los siguientes objetivos: “a) Notas libros cualquier otra clase – arte. b) Obs[ervación] Maup[assant] c) M[i] V[ida]. d) Ideas de discus[iones] o convers[aciones] de cualquier tema – A[rte]. e) Ideas prop[ias] cualq[ui]er tema – A[rte]” (p. 30-31) y añade una matización al final de la enumeración: “de d y e, lo que sea + a prop[ósito] y + al alcance de demás o nó [sic], alargarlo y hacer especie conferencia. De éstas: 4 en 1914” (p. 31). Por su parte, sobre el cuaderno 3 indica: “No será para fil[osofía] prop[ia] o iamente]. Esta a N° 2. a) P[lan]es parciales [ilegible]. b) P[lan]es pequeños, (Piezas, [ilegible], p[lan]es lect[uras], Escursiones L[o] H[errera], etc.)” (p. 31). Por último, planea otro cuaderno: un borrador, y da una indicación que no conseguimos entender.

Al final de la sección, se marcan unas directrices finales:

Cdno N° 1: Crít[ica] de todas las esp[osiciones] 1914.

Toda idea b y e que valga la pena.

Notas libros valgan pena con conserv[ar?].

Cdno N° 2: Conserv[ar] notas releyéndolas.

Si[e]mpr[e] Obs[ervación] Maup[assant].

Todas ideas valgan para prop[ias] o ajenas.

Hacer y concluir M[i] V[ida].

Cdno N° 3: P[lan]es por meses. Cump[ir] pié [sic] de letra.

¹⁷² Esta es la última sección del año 1913. A partir, pues, de la página 63, el autor inicia una nueva paginación.

¹⁷³ Nos referimos a las segundas páginas numeradas como 30 y 31, debido a la anomalía que comentamos en el párrafo anterior.

Borr[ador]: Avanzar (p. 31).

En definitiva, establece que en el año 1914 va a escribir un cuaderno sobre cuestiones de arte, otro sobre otros temas y que contenga sus textos “literarios”, otro para los planes a cumplir y un borrador. Es posible encontrar materializados algunos de estos objetivos, así, por ejemplo, el cuaderno 3, destinado al anuncio y desarrollo de proyectos, nos lo encontramos dentro del “Diario de 1912 y otros”¹⁷⁴ a partir de la página 109, página en la que efectivamente encontramos el título “-CDNO N° 3.”, la misma localización de la escritura (“Viña del Mar, Diciembre 1913”) y, en las páginas siguientes, el programa de actividades muy detallado a realizar en 1914. Por otra parte, el cuaderno 2 sería el destinado a temas diversos y a la escritura de “MV” y “Obs. Maup.”, asuntos que aparecen en el propio cuaderno que estamos analizando, “MV y otros”. Podría, entonces ser el cuaderno actual el cuaderno 2, de hecho, el autor había marcado la cubierta de la libreta como “N° 2”, aunque luego lo había tachado, en favor de “N° 1”. ¿Entonces el cuaderno “MV y otros” es el n.º 1 o es el n.º 2? Podríamos creer que es el 2, dado que se cumplen los objetivos pensados para el cuaderno 2 y, en principio, lo marca en la cubierta como 2. Por otra parte, podríamos creer que nos encontramos ante el cuaderno 1, pues en la cubierta aparece también “N° 1” y, al marcar el inicio del nuevo año apunta: “AÑO DE 1914. CUADERNO N° 1”. Además, en este también hay ideas sobre arte, tema sobre el que versaría el cuaderno 1. En cualquier caso, y pese a las marcas conforme se trata del n.º 1, la libreta “MV y otros” aborda todos los temas que planea para el cuaderno n.º 2. Entonces, surgen dos hipótesis: bien, que pese a las marcas de n.º 1, otro cuaderno del que carecemos fuese el destinado a esos propósitos; bien, que los fines pensados para los cuadernos 1 y 2 fuesen fusionados en el cuaderno que estamos estudiando.

El asunto se complica todavía más si tenemos en cuenta que en *Umbral* (“Dintel”, pp. 3133-3138) Onofre Borneo -narrador y *alter ego* del autor- hace referencia y cita un cuaderno de 1914 que no parece “MV y otros” pues esas citas no encuentran correspondencia allí. Además, y aunque lo trataremos más adelante, tampoco se corresponden con el cuaderno “Continuaciones”, también de 1914 y que constituye la continuación inmediata de “MV y otros”. Dando por cierta la información de *Umbral*, existiría, pues, otro cuaderno de 1914. Podría tratarse, entonces, del cuaderno n.º 1, aquel que debiera estar destinado a la escritura de ideas sobre arte y críticas de exposiciones, pero

¹⁷⁴ Parece claro que con el término *cuaderno* el autor no siempre se refiere al objeto físico del cuaderno, sino a partes internas, en relación con el contenido y la estructura de este, que delimita como un bloque unificado.

tampoco lo creemos pues los fragmentos que transcribe en *Umbral* no tratan sobre arte, sino sobre la educación, el dinero, el pensamiento y la acción o la insignificancia del ser humano.

Otra hipótesis es que este cuaderno al que alude Onofre Borneo en *Umbral* fuese otro cuaderno aparte de los que Álvaro Yáñez planificó, pero nos parece extraño conociendo su obsesión por definir detalladamente sus proyectos. Además, antes de una de las citas recogidas en *Umbral* dice Onofre Borneo: “Bien, seguiré. Lo que viene tiene un título: IDEAS. Seguiré con ellas” (*Umbral*, 3136); es decir, algunos de los textos de ese cuaderno pertenecen al texto “Ideas”, iniciado en “MV y otros” y seguido en “Continuaciones”. Aunque no descartamos que se pudiese tratar de un cuaderno aparte, creemos que estas citas podrían proceder de las páginas finales de la libreta “Continuaciones”, libreta que tiene su parte final arrancada. Para defender esta hipótesis nos apoyamos en la mención al título “Ideas” de la cita de *Umbral*, en la coherencia de contenidos que se establecen entre las citas y el cuaderno “Continuaciones” y en el hecho de que Yáñez no recoge en su planificación ningún otro cuaderno para recoger sus propias reflexiones al margen de los ya tratados. Además, en *Umbral*, Onofre se refiere a este cartapacio como “el cuaderno de 1914”, excluyendo así la existencia de más cuadernos de 1914, y el único cuaderno plenamente escrito en 1914 es “Continuaciones”.

Dicho esto, volvemos a poner el foco en “MV y otros”. Recordamos que la programación de 1914 que hemos comentado se incrusta entre los resúmenes del libro de historia de Henry Thomas Buckle. Hay, además, otro texto insertado: el comienzo de “MV” (pp. 41-44), realizado el 28 de diciembre de 1913 y dedicado “Al inolvidable recuerdo de Isoletta Cristinni”¹⁷⁵. Como ya señalamos, junto a “Ideas”, es el texto más largo de los iniciados en el periodo estudiado. En esta libreta se le da inicio en los últimos días de 1913, pero encuentra sus continuaciones en 1914, concretamente, en las siguientes secuencias:

- Pp. 12bis-19bis.

- Pp. 34bis-49bis.

- Pp. 53bis-55bis¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Recordamos que en la libreta “Diario de 1912 y otros” (p. 89) Álvaro Yáñez había ensayado esta dedicatoria.

¹⁷⁶ Estas tres primeras secuencias carecen de título o datación.

- “21.IV.914” (pp. 92¹⁷⁷-98).

- “5.V.914” (pp. 108-112). [Secuencia para intercalar en la p. 97]
- “22.V.914” (pp. 112-122).
- “19.V.914” (pp. 122-124).

- “7.VII.914” (pp. 153-160)¹⁷⁸.

Es el propio autor del texto quien nos explica en la primera secuencia de “MV” (pp. 41-44) cuál es el propósito de este, sobre qué tratará y qué dificultades se le han presentado para llevarlo a cabo:

Desde hace mucho tiempo he estado con deseos de escribir mi vida y para ello he llegado a acumular muchos datos que habrían podido servirme, pero no siempre he dejado en reposo a mis deseos pues no he encontrado el medio de cómo hacerlo. [...] Y todo esto no era nada en comparación al sinnúmero de pensamientos que me asaltaban y que no podía definir, al sinnúmero de recuerdos que apenas vislumbrados se escapaban. Total, me decía, voy a hacer un simple relato de hechos que nunca me interesarán y no podré hacer lo que se escapa siempre, una exposición clara y razonada de lo que ha producido los hechos. Desde un principio, ignoro la causa, solo pensé en escribir la forma literaria, como quien escribiera una novela poética, y con esto, agregué una dificultad más a mi deseo. [...] Quiero escribir mi vida. ¿Para qué? Primeramente para darme el placer de leerla y releerla una vez concluida, placer que aumentará con los años, y enseguida para ver si soy capaz de darme cuenta, y de formular las causas que me han hecho obrar de tal o cual forma, es decir, si soy capaz de averiguar el porqué de cuanto he hecho. [...] Quiero estudiarme como un médico lo haría con un enfermo y toda la exquisita poesía que siempre rodea nuestro pasado, la dejaré sólo [sic] en mí mismo y llevaré al papel nada más que el fruto del raciocinio frío, sin pasiones (*Mi/ Vida*, 131).

Por otra parte, en esta primera entrada de “MV” el yo explica cómo va a estructurar el relato de su vida, en función de su personalidad y de los acontecimientos más destacados de su vida:

Para facilitarme me dividiré mi vida en varios periodos y estos serán los siguientes: mi carácter, mis características en la niñez, tanto pueda servirme de mi mala memoria, para ver si mi temperamento de hoy día tenía ayer sus raíces en el temperamento de ese niño exento de ideas y solo con las que él mismo se formaba. II) Un primer despertar a la vida con mis primeras aspiraciones que definieron mi carácter, aspiraciones de niño que pronto fracasaron y me dieron el primer dolor; III) Un primer amor que tanto influyó en mi modo de ser y que

¹⁷⁷ De aquí en adelante los números de página carecen de la anotación “bis” porque la primera paginación termina en la 63 y, por tanto, solo es necesario marcar como “bis” aquellas de la nueva paginación que coinciden con las de la anterior, esto es, entre las páginas 1 y 63.

¹⁷⁸ Sobre el significado de las rayas horizontales, léase el párrafo tras el listado en la página 152.

es uno de los manantiales inagotables de recuerdos perdidos. El viaje a Europa de 1909 y 1910 que abrió ante mi vista miles de horizontes nuevos y miles de nuevas aspiraciones vagas todavía que nuevamente se derrumbaron en el IV periodo, o sea a la vuelta de Chile cuando sentí que todo lo que se formula y se cree grande en un 1/2 [sic] ambiente lo es completamente distinto en otro 1/2 [sic]. V) Mi segundo y mayor amor, el que fue un tormento mientras existió, que me llenó el alma de pasiones atormentadas sacándome de mi antiguo modo de ser para tenerme siempre en el aire sin saber qué pensar y a dónde ir, y por último, el VI periodo mi segundo viaje a E[uropa] el olvido de ese amor, la calma que me vuelve, una aspiración ahora clara y firme que se alberga en mí, el formamiento [sic] de mi carácter definitivo y el comienzo de la marcha por el nuevo camino que le dio a mi vida (*M[i] v[ida]*, 131-132).

Estos fragmentos introductorios a “MV” son fundamentales ya que el propio autor nos aporta las claves de lectura del texto. Funciona como una verdadera declaración de intenciones y constituye una excepción dentro del corpus que estamos estudiando, pues, a excepción de “MV”, ningún otro texto cuenta con una explicación inicial tan detallada y extensa. Sobre esta primera parte, han hablado también los encargados de la edición del texto:

El texto de M[i] V[ida] [...] comienza con una expresa y ya clara afirmación de sus intenciones discursivas, de sus cruces, intercambios, inclusiones y exclusiones genéricas y textuales, de escribir un texto, llamémoslo diario, donde el sujeto pone en orden un trayecto de vida y un proyecto de escritura, a modo de una vasta introspección de características casi entomológicas en relación a sí mismo, donde no se excluyen, por el carácter mismo del proyecto, las digresiones y elucubraciones, la [sic] cavilaciones sobre un sinnúmero de temas y el desarrollo de ‘ideas’ fuera del cuerpo de M[i] V[ida], pero íntima y orgánicamente ligados a él, dado que serían como un substrato donde se erigiría gran parte del edificio vital (Harris E., Schütte G. y Zegers B., en *M[i] V[ida]*, 13-14).

Aunque, en general, concordamos con las palabras citadas, no lo hacemos con la categorización del texto como “diario de vida”, ya que “MV” no es un diario, sino una autobiografía¹⁷⁹. Creemos muy importante esta diferencia, pues la memoria adquiere una importancia capital a la hora de escribir una autobiografía, ya que los hechos que se relatan pertenecen a un pasado relativamente lejano y, por tanto, son contemplados desde la óptica del presente, a diferencia del diario, que recoge la vivencia inmediata. Por otra parte,

¹⁷⁹ Según el diccionario de Real Academia Española, un diario es, en su segunda y tercera acepción, respectivamente, el “Relato de lo que ha sucedido día por día” y el “Libro o cuaderno donde se lleva un diario” [“diario”. *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=DfZ8RL8> (24/11/2016)], a diferencia de la autobiografía, que es la “Vida de una persona escrita por ella misma” [“autobiografía”. *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=4R6lwKL> (24/11/2016)].

aunque el texto “MV” cae en ocasiones en digresiones, todas las desviaciones guardan relación con el asunto central, pese a lo que indican los editores en la cita. Sus afirmaciones acerca de esas “ideas”, “elucubraciones”, etc. se refieren a textos de otros cuadernos (“Diario de 1915 y 1916”, “Reflexiones 5” y “Reflexiones 6”), que ellos consideran continuaciones de “MV”, consideración que no compartimos y que trataremos cuando lleguemos a los apartados correspondientes.

En el cuaderno “MV y otros” el intento de autobiografía de Álvaro Yáñez llega hasta su historia de amor adolescente con Clara Pastor¹⁸⁰ en 1909. Tras la declaración de intenciones inicial, Yáñez realiza una reflexión sobre el transcurso de la vida, la voluntad, la influencia del medio en el ser humano, etc. para dar paso al relato de su vida, que comienza con una caracterización de su personalidad, sintetizada en la siguiente descripción:

Nací tímido y soñador. Siempre temblé ante una prueba de carácter; siempre pasé mis días muy lejos de la realidad que desde chico se me antojó antipática. [...] Y siempre, en el fondo, ha sido lo mismo: sueños y sueños que apenas llegaba a formular claramente y que solo tomaban tal o cual aspecto según las circunstancias que los hacían nacer (*Mi vida*, 134).

A la extensa descripción de su personalidad, sigue la caracterización del medio en que le tocó desarrollarse: su país -Chile, una “nación joven”, como él mismo lo denomina¹⁸¹- y su familia, ambos caracterizados por la moderación, el utilitarismo y la importancia de salvar las apariencias a ojos de los demás; actitudes que de ninguna manera concordaban con las del joven Álvaro Yáñez. Como indica el autor:

Nací con un carácter incapaz de rebelarse ante las exigencias más pequeñas de $\frac{1}{2}$ (sic.), y al mismo tiempo lleno de una pasión inextinguible que ardía en el fondo de mi alma y ese carácter tuvo que ceder y desarrollarse en una nación joven que necesariamente tenía como único fin las cosas prácticas y en una familia hija de la nación, una familia equilibrada, amante de las inteligencias tranquilas y de las vidas laboriosas, de una labor como la de todos. ¿Cuáles son los efectos de un temperamento así en un $\frac{1}{2}$ (sic.) completamente opuesto? El relato de mi vida lo demostrará (*Mi vida*, 139).

¹⁸⁰ Clara Pastor Mayer (¿?- Curanipe, 1971) y su hermana Marta eran hijas del español José Pastor Rodríguez y la chilena Valentina Mayer Puyol. Clara será el primer amor de Álvaro Yáñez.

¹⁸¹ Al asunto de la “nación joven” Yáñez dedica en “Ideas” “Ideas sobre nación joven [sic]” (pp. 9bis-11bis del manuscrito; pp. 250-251 de la edición).

Yáñez abandona estos temas en este punto¹⁸² e inicia en las secuencias siguientes la narración sobre su vida comenzando por el primer periodo, la infancia, en la que tuvo un papel muy destacado su tío Avo¹⁸³, cuya muerte le causó una honda depresión que lo encerró más en sí mismo. Asimismo, destaca la relación con su hermana pequeña Inés – de muerte prematura–, con sus primos segundos Jorge y Marta Gaete¹⁸⁴ y su sufrimiento al ingresar en el parvulario y en el colegio¹⁸⁵.

La segunda etapa de su vida la inicia a mediados o finales de 1908¹⁸⁶, es decir, cuando Álvaro Yáñez es un adolescente de quince años que estudia en el Instituto Nacional. Es entonces cuando surge en él la idea de cambiar de vida: “no recuerdo cómo ni de qué modo, empecé poco a poco a pensar, a soñar más bien en la posibilidad de llevar otra vida o de siquiera adornar en algo la que llevaba” (*M[i] v[ida]*, 144). Se marca en este periodo objetivos intelectuales: leer, estudiar, meditar, escribir un diario, sacar fotografías, guardar recuerdos, hacer inventarios, etc. Comienza así a llenar cuadernos con proyectos –que nunca llega a completar– que se multiplican conforme pasan los días y en cuyo desarrollo le otorga una importancia capital a su futuro viaje a Europa. El apartado segundo de su vida lo finaliza con la reflexión sobre el libro del autor escocés Samuel Smiles *¡Ayúdate!*, del que ya hemos hablado en el apartado 2.1.

“MV” termina en este cuaderno al inicio del tercer periodo en la vida de Álvaro Yáñez, protagonizado por su primer amor, Clara Pastor. En esta última secuencia¹⁸⁷, el autor narra la llegada de esta y su hermana al fundo Lo Herrera y describe su enamoramiento de la joven que ejemplifica relatando una experiencia en un cerro junto a ella, la hermana de esta y su propia hermana, Flora Yáñez. Esta anécdota que, en un principio, podría parecernos naíf debió de marcar al joven Álvaro Yáñez hasta tal punto que fue recuperada en dos ocasiones por el autor, siendo ya Juan Emar. Así, el fragmento

¹⁸² Los asuntos que acabamos de enunciar se desarrollan en la segunda (pp. 12bis-19bis) y tercera (pp. 34bis-49bis) secuencias del texto. La primera de ellas, posee las marcas características conforme el fragmento será trasladado a *Umbral*, junto a la nota “A2VV”, pero no se ha localizado el fragmento en la obra.

¹⁸³ Se refiere al hermano de su madre Álvaro Bianchi Tupper (Santiago de Chile, 1855 – Buenos Aires, 1907), teniente de la Marina, que participó en la Guerra del Pacífico. Fue también autor de varios libros: *El gramor. Estudio sobre la adopción de una nueva unidad monetaria* (1899) o *La Guerra Civil de Chile en 1891* (1892), este último escrito junto a Eduardo Lamas G. En sus últimos años, según indica su sobrino en “MV”, abandonó la Marina y se dedicó a viajar pese al rechazo de su familia y amigos hasta su muerte en Buenos Aires.

¹⁸⁴ Véase nota 129.

¹⁸⁵ El primer periodo de su vida lo trata en las secuencias cuarta y quinta, así como en la intercalación redactada el 05/05/1914 (pp. 53bis-55bis, pp. 92-98 y pp. 108-112, respectivamente, del manuscrito).

¹⁸⁶ Este periodo se trata en las secuencias que ocupan las páginas del cuaderno 112-122 y 122-127. Esta última es la dedicada propiamente al libro de Samuel Smiles *Self-Help* (1859), que Emar leyó en su versión en español.

¹⁸⁷ Se trata de la secuencia “7.VII.914” (pp. 153-160).

fue retomado para el texto *Amor* (1923-1925) -pp. 43-45-, en este caso, ya no como recuerdo real del escritor, sino como transcripción del narrador de un documento escrito por el protagonista de la obra, Juan. En este nuevo contexto Emar cambia los nombres de los lugares, elimina a la hermana de la joven y cambia los antropónimos: Álvaro Yáñez es Juan, Clara Pastor es María y Flora Yáñez es Rosa. Mucho tiempo después, el episodio será insertado en el “Primer pilar” de *Umbral*, concretamente en la secuencia 52 (p. 534). Esta vez nos encontramos ante el relato de Teodoro Yumbel, protagonista del recuerdo, al narrador de la obra, Onofre Borneo, *alter ego* de Juan Emar. Hay algunas modificaciones sin relevancia y algunas elisiones, pero lo más importante es que Emar modifica de nuevo los topónimos y conserva la reducción a tres personajes, esta vez, Teodoro Yumbel, Calucha y una amiga de esta. Es curioso que, pese a la ficcionalización de este episodio en *Amor* y en *Umbral*, en la segunda obra, para referirse a la joven emplea el apodo “Calucha”, apodo real de la joven tal y como la nombra Álvaro Yáñez en “MV”: “Al despertar era ella, Calucha, como yo le decía, mi primer pensamiento” (*Mi/ vida*, 154).

Este es un ejemplo muy relevante del proceso de intertextualidad que configura la escritura de Emar: los textos se reciclan, se modifican, se mantienen, se refunden, etc., haciendo de la obra emariana una obra endogámica, que fundamentalmente se relaciona consigo misma¹⁸⁸. Por otra parte, este ejemplo nos demuestra otra de las características centrales de su escritura: la ausencia de distinción entre la vida y la obra. Esta idea, que Emar convirtió en máxima de su trayectoria, se percibe en el trato que recibe el pasaje objeto de estudio, basado en una vivencia real, que se plasma en la literatura como acontecimiento narrado en una autobiografía (“MV”), como testimonio transcrito de un personaje de ficción (*Amor*) o como episodio relatado por un personaje de ficción al narrador de la obra (*Umbral*). Lo mismo ocurre con los topónimos y antropónimos: reales (incluidos los apodos), literarios y, a veces, combinados.

Una vez finalizado el estudio de “MV” en este cuaderno, nos quedan otros dos textos por tratar que Álvaro Yáñez comienza en este cuaderno: “Diario de un Solitario” y “Obs. Maup.”. El primero de ellos continúa en otro de los cuadernos de la serie, junto a “MV” e “Ideas” -en “Continuaciones”-; sin embargo, el texto “Obs. Maup.” encuentra en el cuaderno “MV y otros” su inicio y su fin.

¹⁸⁸ Con ello no queremos decir que la obra de Juan Emar carezca de fuentes, de hecho, el escritor se caracterizó siempre por su amplia cultura en diversas disciplinas y por la multiplicidad de referencias que pueblan sus obras. No obstante, la fuente y el referente principal de sus textos son siempre sus propios textos. Profundizaremos en esta cuestión en el capítulo 4.

El “Diario de un Solitario” se compone en esta libreta de únicamente tres secuencias encabezadas por tres fechas de escritura: “6.IV.914” (pp. 71-81), “17.IV.914” (pp. 89-92) y “22.IV.914” (pp. 99-102). Como indica el título del texto, se trata de un diario, pero esta vez no de un diario del autor, sino del diario de un personaje cuyo nombre desconocemos y que nuestro autor va a copiar. Así lo enuncia antes de comenzar la transcripción en un párrafo inicial que, a la manera del de “MV” –aunque muchísimo más breve– funciona como declaración de intenciones acerca del texto que va a seguir:

6.IV.914

Voy a copiar a continuación un diario de un desconocido que presenta, al menos para mí, un gran interés, el de explicarnos, de hacernos comprender, más bien, uno de esos casos de locura que tan fríamente calificamos de incomprensibles y que, como se verá por este triste relato, obedecen a ciertas causas, es decir, no son un simple trastorno mental, sino la mente común de todo hombre dirigida hacia otros puntos que el de todos (*M[i] v[ida]*, 231).

A partir de aquí aparecen en el cuaderno las tres secuencias que constituyen el texto –en esta libreta–, cada una de ellas compuesta por varias entradas de diario encabezadas por una fecha en la que no se especifica el año. Así, las tres fechas principales que dan comienzo a cada secuencia se corresponden con el momento de transcripción por parte del yo, mientras que dentro de cada una se suceden las entradas datadas escritas por el solitario. Dicho esto, la primera secuencia, realizada el “6.IV.914” (pp. 71-81), recoge las entradas de los siguientes días: 4 de mayo, 15 de mayo, 10 de junio, 28 de agosto, 3 de septiembre, 30 de septiembre, 25 de diciembre, el 12 de marzo, 21 de marzo, 10 de junio y 17 de agosto. Más tarde, el “17.IV.914” (pp. 89-92) el autor o, más bien, el copista sigue la entrada de la secuencia anterior –del 17 de agosto– y transcribe las del 20 de agosto, 11 de septiembre y 12 de septiembre. Por último, el “22.IV.914” (pp. 99-102) copia la continuación de la última entrada de la secuencia anterior –del 12 de septiembre– y, al final de esta, hay una nota que nos dirige a la página 176 para seguir leyendo, página que, como veremos, se encuentra en la libreta “Continuaciones”.

Este diario ficcional no dista mucho de “Torcuato” pues ambos son fundamentalmente diarios de personajes de ficción: Torcuato y el solitario. No obstante, la hibridación discursiva es un elemento clave de “Torcuato” que no se da en el “Diario de un Solitario”. El “Diario de un Solitario” es un diario plenamente en el cual solo hay un texto que se sale del género: el texto introductorio que citamos anteriormente. En cambio, como ya vimos al analizar “Torcuato”, este no solo está constituido por las entradas del diario del protagonista, sino también por el relato del narrador o las cartas de Torcuato a

su amigo y a Ofelia. Por otra parte, los paratextos que introducen “Torcuato” establecen una correlación entre los personajes Torcuato y Ofelia con las personas reales Pilo Yáñez –el autor– y Marta Gaete. No ocurre así en el “Diario de un Solitario”. No hay ninguna señal que nos indique quién es el solitario, de hecho, aunque por algunos rasgos de su personalidad –sentimiento de marginalidad, rechazo a los que lo rodean, sentimiento de superioridad, necesidad de soledad, aspiraciones intelectuales, etc.– podríamos relacionarlo con el propio autor, otros de sus rasgos –padres fallecidos, casa al borde del río, mención a nombres o iniciales de amigos, etc.– no concuerdan con los de Álvaro Yáñez. En cualquier caso, sí parece que aunque el solitario es un personaje de ficción, el autor estampó muchas de sus aspiraciones, actitudes y sentimientos en la creación de este personaje, pues solo hace falta echar una ojeada a los diarios y reflexiones del Yáñez de esos años para encontrar la misma manera de entender la vida, su contexto, a los demás y a sí mismo.

Los editores del texto remarcan en la introducción el carácter ficcional del “Diario de un Solitario” y lo caracterizan como “si no uno de los primeros, el primer cuento con voluntad literaria de Álvaro Yáñez B.” (Harris E., Schütte G. y Zegers B., en *M[i] V[ida]*, 17).). No concordamos exactamente con esto, pues creemos que “Torcuato” antecede al “Diario de un Solitario” como cuento literario, ya que, en el primero, pese a sus vínculos referenciales con el autor, hay una clara intención literaria que, si bien es cierto que puede calificarse de naíf o inmadura, apunta rasgos que eclosionarán en la escritura adulta del escritor: la mezcla de géneros, la no necesaria conclusión, la combinación de voces y niveles diegéticos, la presencia de referencias literarias, etc.

Dicho esto, solo nos queda por analizar en este cuaderno el texto “Obs. Maup.”, texto muy breve que solo se compone de tres secuencias y que encuentra su inicio y su fin en este mismo cuaderno. “Obs. Maup”, que, como ya dijimos, es abreviatura de “Observación Maupassant”, es caracterizado por los editores como

una breve sección de textos introspectivos como una suerte de reflexiones que realiza el autor indagando en sí mismo, un tanto abisalmente, como en otra dimensión de las posibilidades de autoconocimiento y necesidad de trabajarse a sí mismo tanto en la vida como en la escritura” (Harris E., Schütte G. y Zegers B., en *M[i] V[ida]*, 18).

Estas son las únicas palabras que le dedican a este pequeño texto compuesto de tres observaciones minuciosas. La primera observación es titulada “Obs[ervación]. Maup[aussant]. N° 1. En Lo Herrera. 15.IV.914” (pp. 82-89) y en ella el objeto observado

es la pareja formada por S. Lohrens¹⁸⁹ y la hermana del autor, Flora Yáñez. Ambos jóvenes, entre los que se da una relación de amistad y coqueteo, representan a ojos de Álvaro Yáñez la frivolidad, la hipocresía, la superficialidad y la apariencia de posesión de una cultura que no es más que el conocimiento de nombres, biografías y datos disponibles en cualquier libro. El joven Álvaro denuncia la falta de profundidad de sus conocimientos y, sobre todo, el conformismo y la ingenuidad que los caracteriza pues creen que con esos conocimientos ya son personas de amplia cultura.

La segunda observación es mucho más interesante pues el objeto observado es él mismo desde el distanciamiento, es decir, el autor se desdobra, de forma que uno –el narrador– es el que observa y otro –Pilo Yáñez– el observado. Este desdoblamiento entre el que ve y el que es visto es el asunto fundamental de su artículo de 1935 “Frente a los objetos”¹⁹⁰ y, en general, constituye uno de los principios elementales que configuran la escritura y la concepción del mundo emariana. Es importante, pues, que ya se presente de forma tan precoz en 1914, cuando el autor solo cuenta con veinte años de edad. Esta segunda observación lleva por título “Obs[ervación]. Maup[assant]. N^o 2. Est[udio]. Pers[onal]. P[ilo]. Y[áñez]. 26.V. 914” (pp. 127-130). Es muy importante la caracterización que el propio autor aporta de sí mismo como un ser ajeno a sí a quien no logra comprender:

Pero no comprendo esos seres severos y graves que tienen dos pares de ojos: uno para juzgar a los demás y otro para ellos sin fijarse que si ellos se miraran con los reservados para los demás resultarían ellos iguales a los demás. ¡Pero no! Se creen perfectos porque los ojos que han hecho para verse los han hecho para que ellos resulten perfectos. P[ilo] es uno. Su característica mayor es la doble conciencia, apretada, severa, hasta testaruda para con los otros; amplia, grande, inmensamente elástica para él (*M[i] vida*, 342).

Esto es lo más interesante de la observación, ya que luego el yo cambia de tema y caracteriza a Pilo, o sea, a sí mismo, en su relación con las jóvenes y, en concreto, con su novia y la familia de esta.

Por último, llegamos a la tercera y última observación, titulada “O[bservación] Maup[assant] N^o 2. -‘Un día’. -3.VI.914” (pp. 136-138) y dedicada a reflexionar sobre la boda de un primo, las fiestas en general y el comportamiento suyo y de su novia en tales eventos, comportamiento de esta normalmente malo y por el que acaban peleándose. Finalizada esta reflexión, “Obs. Maup.” ya no encuentra continuación en ninguna otra parte

¹⁸⁹ No hemos podido averiguar ningún dato sobre S. Lohrens.

¹⁹⁰ Tratamos este artículo tanto en el apartado 1.1.3 del capítulo 1 como en el apartado 4.1. del capítulo 4.

ni de este cuaderno ni de ningún otro de los que disponemos. Podría ser, pues, que Álvaro Yáñez cancelase este proyecto para dedicarse con más ahínco a “MV” o a “Ideas”¹⁹¹.

Una vez tratados todos los textos que componen el cuaderno “MV y otros” ya podemos caracterizarlo en su conjunto. Nos encontramos, pues, ante un extenso cuaderno que contiene diferentes textos que se van desarrollando de forma alternativa a lo largo de sus páginas e, incluso, algunos de ellos continúan en otros cuadernos. Es el propio autor quien mediante notas marginales señala adónde debe dirigirse el lector para leer los textos de forma lineal. Por otra parte, se combinan dos tipos de textos en esta libreta: por un lado, la anotación y el desarrollo de planes y proyectos, con ensayos, resúmenes de obras relevantes para él e indicaciones para sí mismo; y, por otro, los textos puramente ideados, es decir, la puesta en práctica de esos proyectos. Algunos de estos textos finalizan en el propio cuaderno caracterizándose por su brevedad (“Obs. Maup.”), mientras que otros ocupan más páginas y saltan a otras libretas (“MV”, “Ideas” o el “Diario de un Solitario”). En definitiva, un cuaderno que a primera vista podría parecer un verdadero caos, observado con detalle presenta una serie de pistas y claves que permiten seguir la lectura y entender su funcionamiento. Para terminar, en el siguiente listado enumeramos la serie de textos que estructura este cartapacio:

Paris [sic], 1912. [1913]¹⁹²

- Temas (pp. 1-3).
- Borradores “MV” (p. 3).
- Proyectos “Mt” (p. 4).
- Borradores “MV” (pp. 5-7).
- Indicaciones para “Obs. Maup.” (p. 8).
- Borradores “MV” (pp. 9-12).
- Proyectos “Mt” (p. 13).
- Resúmenes y comentarios de *Resurrección*, de León Tolstói (pp. 14-16).
- Borradores “MV” (p. 17).
- Indicaciones para “Obs. Maup.” (p. 18).

¹⁹¹ Como se ha visto, no se han tratado el asunto de las incorporaciones de fragmentos de “Obs. Maup.” o el “Diario de un Solitario” a *Umbral*. Esto es debido a que ningún fragmento de estos textos presenta marcas de inserción para la gran obra y, por tanto, entendemos que no fueron considerados para integrar *Umbral*.

¹⁹² No podemos establecer qué textos del cuaderno son de 1912 y cuáles de 1913, ya que no hay ninguna marca temporal hasta el comienzo de “MV” el 28 de diciembre de 1913. En cualquier caso, la portadilla del cuaderno indica el año 1912, pero sabemos que no es hasta los últimos meses de 1913 cuando Álvaro Yáñez lee a Tolstói o a Buckle.

- Resúmenes y comentarios de *Resurrección*, de León Tolstói (pp. 19-20).
- Ideas. Edgardo A. Poe (pp. 21-22).
- Ideas. El porvenir (p. 23).
- Ideas. Sobre religión en general (pp. 23-24).
- Resúmenes y comentarios de *La civilización en Inglaterra*, de Henry Thomas Buckle (pp. 25-29¹⁹³).
- Proyectos de 1914 (pp. 30-31).
- Resúmenes y comentarios de *La civilización en Inglaterra*, de Henry Thomas Buckle (pp. 32-40).
- MV. Al inolvidable recuerdo de Isoletta Cristinni. Diciembre 28/913 (pp. 41-44).
- Resúmenes y comentarios de *La civilización en Inglaterra*, de Henry Thomas Buckle (pp. 45-63¹⁹⁴).

Año de 1914. Cuaderno Nº 1 [inicio de una nueva paginación]

- Ideas. Importancia de Historia y Geografía (pp. 1bis¹⁹⁵-5bis).
- Ideas. Algunas ideas sobre Religión (pp. 6bis-8bis).
- Ideas sobre Nación Joven (pp. 9bis-11bis).
- MV (pp. 12bis-19bis).
- Ideas sobre moda. 5.II.914 (pp. 19bis-20bis).
- Ideas sobre la Guerra. 14.II.914 (pp. 20bis-27bis).
- Ideas sobre el Color. 14.II.914 (pp. 27bis-29bis).
- Lo Eterno y lo Pasajero. 16.II.914 (pp. 29bis-31bis).
- Ideas sobre la Moral. 16.II.914 (pp. 31bis-33bis).
- Ideas sobre Fuerza impulsiva. 17.II.914 (p. 34bis).
- MV (pp. 34bis-49bis).
- Ideas. Locuras. 20.II.914 (pp. 50bis-52bis).
- MV (pp. 53bis-55bis).
- Ideas sobre el Amor. 1º.IV.914 (pp. 55bis-57bis).

¹⁹³ En realidad, esta página 29 debería ser la 39, pero Álvaro Yáñez escribe en la esquina superior derecha un 29 y, a partir de ahí, sigue la paginación, por lo que las páginas 29-38 están duplicadas en esta primera parte del cuaderno antes de 1914.

¹⁹⁴ La página 63 es la última de la primera paginación y, a la vez, es la 1bis en el autor da comienzo a la nueva paginación, marcada por el inicio del año 1914 a media página.

¹⁹⁵ Con el inicio del nuevo año, Álvaro Yáñez comienza una nueva paginación.

- Ideas sobre el Genio. 1º.IV.914 (pp. 57bis-58bis).
- Ideas sobre la Dicha. 1º.IV.914 (p. 59bis).
- Ideas. El suelo para todos. 4.IV.914 (pp. 59bis-61bis).
- Ideas sobre la Voluntad. 4.IV.914 (pp. 61bis-63bis).
- Ideas sobre la Conciencia. 6.IV.914 (pp. 63bis-66¹⁹⁶).
- Otras ideas sobre la Conciencia. 6.IV.914 (pp. 67-68).
- Ideas sobre otra Civilización. 6.IV.914 (p. 68).
- Ideas sobre la Creación del Mundo. 6.IV.914 (pp. 69-71).
- Diario de un Solitario. 6.IV.914 (pp. 71-81).
- Obs. Maup. N° 1. Lo Herrera. 16.IV.914 (pp. 82-89).
- Diario de un Solitario. 17.IV.914 (pp. 89-92).
- MV. 21.IV.914 (pp. 92-98).
- Diario de un Solitario. 22.IV.914 (pp. 99-102).
- Ideas sobre la Lectura. 24.IV.914 (pp. 102-103).
- Ideas sobre la Enseñanza. 24.IV.914” (pp. 103-106).
- Ideas sobre la Felicidad. 5.V.914 (pp. 106-108).
- MV. Intercalaciones de página 159 [según la paginación nueva iniciada en 1914, se trataría de la p. 97]. -1ª. 5.V.914 (pp. 108-112).
- Ideas. 8.V.914 (p. 112).
- MV. 11.V.914 (pp. 112-122).
- Ideas. 15.V.914 (p. 122).
- MV. 19.V.914 (pp. 122-127).
- Obs. Maup. N° 2. Est. Pers. P. Y. 26.V.914 (pp. 127-130).
- Ideas sobre el Arte. 26.V.914 (pp. 130-133).
- Ideas sobre las Ciencias. 27.V.914 (pp. 133-135).
- Ideas sobre el Arte. 27.V.914 (pp. 135-136).
- Obs. Maup. N° 2. “Un día”. 3.VI.914 (pp. 136-138).
- Ideas. Región Superior. 23.VI.914 (pp. 138-139).
- Ideas. R.S. 23.VI.914 (pp. 139-140).
- Ideas. R.S. 23.VI.914 (pp. 141-145).

¹⁹⁶ Recordamos que la primera paginación del cuaderno terminaba en la página 63, de manera que, de aquí en adelante, ya no ningún caso de dos páginas con la misma numeración, de ahí que eliminemos el *bis*.

- Ideas. R.S. 23.VI.914 (p. 145).
- Ideas. R.S. 23.VI.914 (p. 146).
- Ideas. R.S. 25.VI.914 (p. 146-147).
- Ideas. Carácter. 27.VI.914 (p. 147).
- Ideas. R.S. 27.VI.914 (pp. 147-148).
- Ideas. Amor. 30.VI.914 (pp. 148-151).
- Ideas. Amor. 30.VI.914 (p. 152).
- Ideas. Amor. 30.VI.914 (p. 153).
- MV. 7.VII.914 (pp. 153-160).
- Proyectos: Mt, MV, Obs. Maup. y notas de libros.

2.7. “Diario de 1913 y 1914” (1913-1914)

Si bien en el apartado anterior hemos señalado el cuaderno “Continuaciones” (1914) como cuaderno sucesivo a “MV y otros” y, por tanto, donde localizamos las continuaciones de “MV”, “Ideas” y “Diario de un Solitario”, antes debemos ocuparnos de la libreta que hemos llamado “Diario de 1913 y 1914”, pues su escritura es en gran parte simultánea a la de “MV y otros”.

Para comenzar, recurrimos de nuevo al Catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de Chile, ya que este cuaderno también forma parte del Archivo del escritor. Allí, nos indican, en primer lugar, que el “Diario de 1913 y 1914” consta de 203 páginas y de unas medidas de 21,3 x 17,5 cm y, en segundo lugar, aportan la siguiente descripción física: “Cuaderno de tapa color negro imitación cuero. Papel de composición, hológrafo a tinta, con correcciones del autor. En buen estado”¹⁹⁷. En cuanto a su contenido, se trata de un “Diario de vida que narra algunos hechos de su vida, impresiones y proyectos futuros”, escrito en “Santiago y Lo Herrera, Chile, entre enero de 1913 y marzo de 1914”¹⁹⁸. En este caso, no es difícil concordar con la información que aporta el catálogo, ya que efectivamente se trata de un diario desde la primera hasta la última página de la libreta, sin saltos, ni textos insertados, ni indicaciones que puedan entorpecer una lectura lineal.

¹⁹⁷ La cita se corresponde con la ficha del ítem siguiente: “001044223”. *Catálogo bibliográfico. Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado en http://www.bncatalogo.cl/F/N6S7KSQA46DMXCNJ38NH4ESQSDUESEK3EQPEHHS18U8F1QHRGF-38561?func=full-set-set&set_number=024410&set_entry=000001&format=999 (29/11/2016).

¹⁹⁸ *Ibidem*.

La cubierta del cuaderno carece de información, como suele ser habitual en los cuadernos emarianos de juventud, si bien en la guarda el autor anota “Cuaderno I.-”. Luego, en la portada o portadilla, el autor escribe “Diario.- Año de 1913.-” y, al pasar la página, en la primera impar –en que comienza la paginación–, comienza el relato del diario. Se trata de un diario bastante exhaustivo, que el propio autor caracteriza con respecto a otros de sus cuadernos en una entrada del 3 de marzo de 1914: “A este diario le estoy dando otro papel que el que tenía. Todas mis ideas las escribo en mis cuadernos. Aquí solo las muy pequeñas y lo que hago” (*Mi vida*, 123-124).

Dicho esto, el diario recoge el periodo comprendido entre el 3 de enero de 1913 y el 25 de marzo de 1914, periodo que transcurre íntegramente en Chile¹⁹⁹ y en el que escribe 187 entradas: 146 correspondientes a 1913 y 41 correspondientes a 1914. En ellas aborda los asuntos normales para un diario de un joven de diecinueve y veinte años que disfruta de una acomodada situación económica y social: amoríos, actividades de ocio, reuniones con amigos, opiniones sobre su círculo cercano, etc. De todos estos asuntos, dos son los que ocupan más páginas del diario: los coqueteos con distintas jóvenes entre las que destaca Herminia Yáñez²⁰⁰ –futura esposa de Juan Emar– y los proyectos planeados, obras realizadas –escritas o plásticas– y lecturas. Estos últimos asuntos son, por supuesto, los que más nos interesan.

Álvaro Yáñez en este diario dedica mucho espacio a especificar cómo lleva sus trabajos plásticos, en los que recibe la ayuda de su profesor Ricardo Richon Brunet. En esta época dedica gran parte de su tiempo a la actividad pictórica, de la que hace un seguimiento bastante exhaustivo, numerando sus trabajos y anotando sus progresos e impresiones. A modo de ejemplo, citamos las notas del 23 de agosto de 1913: “Vuelvo a trabajar, ¡por fin! Ayer en la tarde dibujé el Rodin que está bien, en la noche el DV [David] N° 2, que está bastante mal, y hoy en la tarde he empezado una pochade²⁰¹ con el diablo-rojo” (*Mi vida*, 76).

Por otra parte, el joven Yáñez anota en su diario algunos de los libros que lee en esa época, a los que en algunas ocasiones dedica comentarios y opiniones. Por ejemplo, gracias este diario, sabemos que ya en 1913 Álvaro Yáñez comienza a aproximarse a la teosofía y al ocultismo, doctrinas que en la madurez del autor ejercerán una influencia muy destacada sobre su pensamiento. Así, el 28 de mayo apunta: “Le [a un amigo] pido listas

¹⁹⁹ Véanse las entradas correspondientes en la “Cronología” (apéndice I).

²⁰⁰ Véase la nota 143 de este capítulo.

²⁰¹ Término francés con el que se designa un boceto, un bosquejo.

de libros sobre teosofía, religiones ocultas, etc. [...] Voy a ponerme a estudiarlos, por vía de investigación. Pudiera ser que ese algo que no defino, lo encuentre ahí” (*M[i] v[ida]*, 58). Y, un mes después anota el siguiente comentario del que se infiere que antes de estas fechas ya había leído sobre estos temas:

Hace ya varios días empecé a revisar algunos libros de teosofía [ilegible]²⁰² de Pancho²⁰³, y con esa lectura y con las que ya había hecho, creo que verdaderamente la teosofía es una gran religión, la que busca la verdad y todo lo armoniza. Solo le falta un medio de enseñarla, un algo que corresponda a lo que es Jesucristo en el cristianismo. A éste, lo oye un cerebro cultivado y profundo y encuentra en él lo más alto que la humanidad pueda concebir; lo oye un ignorante y como el anterior lo comprende y puede amarlo y creerlo. En cambio en la teosofía, si no se es sumamente cultivado, si no se conoce la ciencia y la historia y todo, no se la comprende. Me parece que no es ella universal, o mejor dicho “no se ha hecho” universal (*M[i] v[ida]*, 62).

También dedica tiempo Álvaro Yáñez a la lectura de libros de historia, concretamente de la ya mencionada *Historia de la civilización en Inglaterra*, de Henry Thomas Buckle, a la que ya había dedicado resúmenes y comentarios en el cuaderno “MV y otros”. En este diario indica cómo lleva la lectura de dicha obra y sus impresiones acerca de esta. Por ejemplo, el 10 de diciembre de 1913 comenta: “Ahora acabo de hacer el resumen del Cap[ítulo] II del libro de Buckle. ¡Es magnífico! ¡Me muestra horizontes nuevos y grandes! ¡Me hace volver a mi filosofía y a escribir mis ideas sobre el universo! ¡Me enseña cómo hacer M[i] V[ida] que dormía olvidada! ¡Me hace sentir feliz y superior!” (*M[i] v[ida]*, 101).

Pero, lo que más lee el autor en esta época es narrativa de ficción: Dostoyevski, Maupassant, Merezhkovski, Poe o Tolstói. También lee algo de poesía: *La nuit de décembre* (1835), de Alfred de Musset, o *El paraíso perdido* (1667), de John Milton. Menciona asimismo la lectura de Camille Mauclair, si bien no especifica qué lee de él. Lecturas más raras son el *Diario* (1893, 1895), del pintor Eugène Delacroix, *Ricardo Wagner: sus obras y sus ideas* (1895), de Édouard Schuré, y *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla. En definitiva un corpus bastante heterogéneo, pero que demuestra un gusto

²⁰² Aunque citamos la edición de 2006 y, por tanto, mantenemos las elecciones de los editores y sus comentarios, en este caso, habiendo consultado el manuscrito, lo que ellos califican de ilegible es en realidad la preposición *de* y el artículo *los*. La oración, pues, quedaría así: “empecé a revisar algunos libros de teosofía de los de Pancho”.

²⁰³ Pancho Echeverría, amigo de Emar, del que no hemos averiguado datos.

precoz por la lectura y un conocimiento de la tradición precedente -romanticismo, realismo- como de los autores más próximos a él en el tiempo.

Por último, en cuanto a los proyectos, Yáñez va apuntando en este cuaderno sus progresos, dificultades, cambios de ideas, etc., de un modo bastante similar a como hace respecto a la pintura. Esta información es muy valiosa ya que permite conocer el proceso de redacción de otros cuadernos y de su actividad pictórica. Por ejemplo, el 13 de agosto de 1913 escribe:

Sigo sin trabajar nada, pero esto no durará mucho. Septiembre se acerca, y en ese mes me iré a L[o] H[errera] a cumplir el plan, de que hablé hace días. Todo lo que he perdido ahora tendré que recuperarlo entonces, volviendo de allí con no menos de 15 pochades²⁰⁴ medias, 3 dibujos de estudios de árboles, 1 proyecto de paisaje para taller, y varios estudios de animales. En M[is] T[rabajos] tendré que avanzar algo, sea con M[i] V[ida] o cualquier otra cosa (*M[i] v[ida]*, 73).

Siguiendo la cita, resulta bastante raro que indique que debe avanzar en “MV”, ya que, como hemos dicho, la primera entrada de “MV” no la redacta hasta el 28 de diciembre de 1913. Creemos que probablemente se refiera a los borradores iniciales en los que planea su estructura, su contenido, etc. También podría ser que hubiese empezado el texto antes de diciembre, pero hubiese desechado esa versión o parte de ella. De lo que no cabe duda es de la obsesión del autor por programar sus trabajos. Así, el 3 de diciembre de 1913 apunta: “Mi programa para Viña es el siguiente: Hacer las más posibles poch[ades]²⁰⁵ y algunas grandes bien estudiadas y acabadas. Seguir con Buckle y con notas de éste. Algo de estudio de Apolo. Escribir a Isoletta apenas llegue. Seguir Diario y algo de M[i] V[ida]” (*M[i] v[ida]*, 98). En este caso no concordamos con la transcripción de los editores que entienden la abreviatura final como “MV”. Si observamos el manuscrito se percibe con claridad la abreviatura “Mt”, abreviatura que Yáñez emplea para referirse a sus proyectos escriturales (M[is] t[rabajos]).

Otro ejemplo, más interesante que el anterior lo encontramos el 28 de diciembre, fecha que, como sabemos, es en la que se da inicio a “MV”: “Concluí ayer el IV capítulo de Buckle y hoy hice su resumen. El gran programa de 1914 está concluido, es grande, bueno, muy a mi gusto. Siento deseos enormes y mucha fuerza para cumplirlo. Después de once empecé el prólogo de M[i] V[ida] (*M[i] v[ida]*, 107)”. Al tratar el cuaderno “MV y

²⁰⁴ Véase la nota 201.

²⁰⁵ Véase la nota 201.

otros” indicamos que de los textos que preceden a “MV” no podemos saber la fecha de escritura, ya que no contienen ninguna marca temporal. Sin embargo, gracias a apuntes como este que acabamos de citar de diciembre de 1913 sabemos ya que los resúmenes de Buckle que escribe en “MV y otros” (pp. 25-29, 32-40, 45-63), así como el gran programa de 1914, que aparece en el “Diario de 1912 y otros” (pp. 1-18) fueron elaborados a finales de 1913. Por otra parte, la cita parece indicar que el texto “MV” estuvo planeado en su cabeza durante once meses sin ser llevado a cabo hasta el día 28 de diciembre.

De nuevo, la intertextualidad es una de las características principales de la configuración de estos cuadernos y, en general, de toda la obra de Emar. Aparte de las referencias a “MV” que acabamos de señalar, hay en este “Diario de 1913 y 1914” otros fragmentos que refuerzan este rasgo. Ejemplo de ello es la entrada del 31 de enero de 1914, en la que señala:

Por muchas causas durante este mes no he hecho nada. El día lunes ya estaremos en febrero y es preciso de que mis pys. [proyectos] de vollu [sic]²⁰⁶ empiece a cumplirlos. Ese día me iré a Santa Flora a las 6 ½ de la mañana y ahí estaré pintando en una tela (Nº 5) hasta las 11. Después de almuerzo seguiré con el canvas. En el resto del día o en la noche desarrollaré una de las siguientes ideas en el cdno [cuaderno] Nº 2: Nación joven, conciencia, o religión. Volveré a Buckle. Y desde el lunes 2, seguiré en adelante pintando todas las mañanas, casi todas las tardes, desarrollando mis ideas de arte y además en los cdnos [cuadernos] 1 y 2 escribiendo M[i] V[ida], leyendo cosas serias, estudiando historia del arte y trabajando en todo. En el borrador, pág. 6, está el programa para febrero ¡seguirlo y cumplirlo! En la comida discusión sobre conocimientos. Mis ideas sobre utilidad e influencia de la historia y geografía, ver cdno [cuaderno] Nº 2, pág. 63 (*M[i] v[ida]*, 119-120).

Esta cita es una muestra perfecta de la complejidad de relaciones que el autor establece entre sus cuadernos y sus textos. En primer lugar, tenemos la mención a la escritura de varias “ideas” que, efectivamente, hallamos en “MV y otros” desarrolladas²⁰⁷. Después, el autor vuelve a mencionar la lectura del libro de historia de Buckle, libro que recibe menciones tanto en “MV y otros” como en “Diario de 1912 y otros”. A continuación Yáñez habla de sus textos desarrollados en los cuadernos 1 y 2 que, como ya vimos, no sabemos con seguridad a qué libretas se refiere por los motivos que expusimos en el

²⁰⁶ En el manuscrito original no escribe *vollu*, sino algo como *Vdlm* o *Volun*. Aunque no podemos averiguar a qué se refiere exactamente sí parece aludir a los proyectos de vida o de voluntad que había pensado para llevar a cabo en 1914.

²⁰⁷ Se trata de “Ideas sobre Nación Joven [sic]” (pp. 9bis-11bis) y “Algunas ideas sobre Religión” (pp. 6bis-8bis) del cuaderno “MV y otros”. Es verdad que existen dos “ideas” sobre el concepto de conciencia, si bien son redactadas un mes después a la mención en el diario.

apartado 2.6. Luego, hace una referencia a su borrador, nombre con el que se refiere a una parte del “Diario de 1912 y otros”. Allí, en efecto, si vamos a la página 6, encontramos el programa de actividades para febrero de 1914 en Lo Herrera. Por último, cierra la cita la alusión al cuaderno n.º 2 en que se pueden leer sus ideas sobre historia y geografía y, así, si vamos a “MV y otros” y a la página 1bis encontramos dicha “idea” desarrollada.

Para terminar ya con la descripción de este cuaderno debemos tratar su importancia para con *Umbral*. Varias de las entradas de este diario, sobre todo aquellas en que Álvaro Yáñez expresa sus juicios o desarrolla alguna idea sobre sí mismo, los demás o el mundo que lo rodea, son marcadas y trasladadas con algunas variantes a alguno de los tomos de la monumental obra. Las entradas escogidas son las siguientes: de 1913, las entradas del 21 de julio, del 2 de septiembre, del 15 de septiembre, del 21 de septiembre, del 20 de noviembre y del 7 de diciembre; de 1914, solo escoge la entrada del 26 de enero.

El caso de la entrada del 21 de julio es llamativo porque se transcribe en dos lugares de *Umbral* bastante distanciados. Si atendemos a la nota manuscrita “719/4383” debemos buscar el texto en el “Dintel” y, efectivamente, lo hallamos en las páginas 3382-3384. En este caso, el fragmento funciona como cita de Onofre Borneo a un diario suyo de juventud de 1913, dato que es verdadero. Onofre se encuentra conversando con Colomba sobre sus preocupaciones existenciales y él le lee su diario antiguo en el que ya tomaba por escrito sus inquietudes. Pero, Emar recupera también el fragmento de la entrada del 21 de julio para su “Tercer pilar” (pp. 2204-2206), pero esta vez ya no es Onofre Borneo (~Juan Emar) quien lo lee como recuerdo suyo, sino que ahora es un recuerdo de Lorenzo Angol, recogido por escrito en un diario suyo de 1919, que le lee a Onofre. El dato del año es erróneo ya que sabemos exactamente cuándo fue escrito tal texto; no obstante, en *Umbral*, como en muchos otros textos, Emar adapta a veces los datos, los textos y los personajes al contexto ficcional que ha diseñado, como es el caso.

Por otra parte, un fragmento de la entrada del 2 de septiembre de 1913 se transcribe también en la última parte de *Umbral*. Emar anota al lado del día de la entrada “Pg. 4281” y nos encontramos el fragmento en el “Dintel” (p. 3300) con algunas modificaciones, entre las que destaca la síntesis de la parte final de la entrada original y el cambio del topónimo Lo Herrera por La Torcaza. El contexto, no obstante, es muy similar al de la entrada que comentamos antes: Onofre Borneo y Colomba están conversando sobre la naturaleza y él toma su diario de 1913 como muestra de lo admiración que sentía por ella siendo todavía un joven.

Las siguientes tres entradas del “Diario de 1913 y 1914” que destacó el autor son las del 15 y 21 de septiembre y la del 20 de noviembre. Una parte pequeña de estas tres entradas se transcribe en el “Cuarto pilar” y en la misma secuencia de texto. El contexto es el siguiente: Lorenzo Angol y Onofre Borneo se encuentran conversando de temas filosóficos y, sobre todo, de sexo. Mientras Onofre confiesa haber calmado sus instintos para dedicarse solo a Tomba, Lorenzo solo puede pensar en mantener relaciones sexuales con mujeres. Lorenzo tiende sus notas sobre estos temas a Onofre para que las lea y en ellas se recogen algunos párrafos que forman parte del “Diario de 1913 y 1914”. Así, un fragmento de la entrada del 15 de septiembre se encuentra en las páginas 2487-2488; otro muy breve de la del 20 de noviembre se localiza en la página 2489; y, por último, otro trozo muy pequeño de la entrada del 21 de septiembre aparece en la página 2491. Todos estos fragmentos recuperados integran las anotaciones de Lorenzo Angol.

Dejando ya el “Cuarto pilar”, en el “Tercer pilar” nos encontramos con que Emar traslada parte de su entrada del 7 de diciembre de 1913. En el margen de la página Emar anota “2792”, página manuscrita que se corresponde con la 2137 del “Tercer pilar” editado. Presenta bastantes cambios con respecto al original, aunque, al igual que en los casos anteriores la voz enunciativa no es la de Onofre Borneo, identificable con Juan Emar, sino la de Lorenzo Angol. Este recuerda a su familia y, a partir de ese recuerdo, surge su reflexión sobre la conciencia, la moral y la hipocresía, donde se inserta el fragmento del “Diario de 1913 y 1914”.

Por último, es necesario tratar el único fragmento del “Diario de 1913 y 1914” y del año 1914 que se traslada a *Umbrak*: parte de la entrada del 26 de enero de 1914 en la que Emar escribe de forma marginal “C pg 4487” y que se encuentra en el “Dintel” (pp. 3461-3462) sin modificaciones. En este caso el fragmento no está en boca ni de Lorenzo Angol ni de Onofre Borneo, sino de Teodoro Yumbel, personaje al que Emar atribuye varios de sus textos insertados de otras épocas. Yumbel y Borneo están charlando y el primero recupera recuerdos suyos recogidos en un cuaderno y que forman parte del cuaderno “Viaje a Europa”, tratado anteriormente. Más tarde, de nuevo en medio de la charla, Yumbel le lee otras notas sobre la influencia e importancia de la lectura, que constituyen parte de la entrada del diario, del 26 de enero de 1914.

Dicho esto, una vez realizado el análisis del “Diario de 1913 y 1914” concluimos que nos encontramos ante un cuaderno íntegramente dedicado a la relación de los acontecimientos diarios del joven Álvaro Yáñez en 1913 y comienzos de 1914. La última hoja del cartapacio es interesante ya que, en la página impar, se da fin a la entrada del 25

de marzo de 1914 y se dirige la lectura al “-Cuaderno II.- Página 204.-”. La última página de este diario es la 203, de manera que debiera existir otro cuaderno que contuviera la continuación del diario de 1914, cuaderno del que no hay referencias en ninguno de los fondos consultados. Por otra parte, la página par de esta última hoja contiene el índice del diario, en el que se indican los años, meses y páginas. La presencia de índices en las páginas últimas de sus cuadernos es una práctica muy habitual tanto en Álvaro Yáñez como, después, en Juan Emar. Creemos que no solo es una forma más de sistematización y estructuración de lo escrito, sino también una herramienta para facilitar la lectura y el manejo de sus cuadernos posteriormente.

2.8. “Continuaciones” (1914)

Con el título “Continuaciones” nos referimos al cuaderno que es la continuación inmediata de la libreta “MV y otros”. Decimos inmediata porque en este caso Álvaro Yáñez evita cualquier página introductoria -portada o portadilla- que aporte información sobre el lugar, la fecha o el nombre que otorga a este cuaderno. Así, excluyendo la cubierta del cuaderno -también sin información alguna- el texto comienza desde la primera página y el primer renglón, siguiendo además la paginación del cuaderno anterior. De este modo, la nota marginal indica que se trata de la página 161 y con una flecha horizontal marca que el texto que sigue es una continuación de la página 160 de otra libreta. El texto en cuestión es una nueva entrada de “MV”, concretamente, del día 8 de julio de 1914.

Antes de entrar en detalles acerca de los textos que aparecen en este cartapacio, realizaremos una breve descripción física y del contenido de este. “Continuaciones” integra el fondo de Juan Emar, propiedad de la Biblioteca Nacional de Chile, ubicado en el Archivo del escritor. El catálogo en línea de esta nos aporta los siguientes datos del cuaderno: está compuesto por 115 páginas, tiene unas medidas de 20,5 x 16 cm y se trata de una “Continuación del cuaderno N° 1 [“MV y otros”]. Cuaderno con una tapa suelta y deteriorada. Papel de composición, hológrafo a tinta, con correcciones del autor. En regular estado, algunas hojas amarillentas y con faltantes²⁰⁸²⁰⁹. En cuanto a su contenido lo caracterizan escuetamente como un “Cuaderno que contiene recuerdos, viajes y reflexiones

²⁰⁸ Faltan las últimas páginas del cuaderno, así como la cubierta trasera.

²⁰⁹ La cita se corresponde con la ficha del ítem siguiente: “001044187”. *Catálogo bibliográfico. Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado en http://www.bncatalogo.cl/F/K37DCT8V1HRKBLQ6IHI2UIM9D6GIPS5SG7NMVF92Q325CFEIRL-30598?func=full-set-set&set_number=000871&set_entry=000001&format=999 (05/12/2016).

acerca de diversas manifestaciones artísticas”²¹⁰, redactadas en Santiago de Chile en 1914. En realidad, los recuerdos y viajes son los asuntos que trata en “MV” y las reflexiones sobre arte –y otros temas– son parte de las “Ideas”. En concreto, el cuaderno “Continuaciones” contiene tres continuaciones de textos iniciados en “MV y otros”: la de “MV”, la del “Diario de un Solitario” y la de “Ideas”. No hay ningún otro tipo de texto o apunte intercalado, sino que solo se van combinando los tres ya mencionados siguiendo el mismo mecanismo que en el cuaderno “MV y otros”: escritura de un fragmento o entrada, seguido de una marca marginal al final de estos indicando a qué página de la libreta hay que saltar para seguir con la lectura.

Dicho esto, trataremos por separado las continuaciones de los tres textos señalados, empezando por “MV” ya que es la que aparece en la primera página del cartapacio, la 161. Como ya indicamos en el apartado dedicado a “MV y otros”, este texto pretendía ser la autobiografía de su autor y, para escribirla, había dividido su vida en varias etapas en función de acontecimientos relevantes. En la libreta precedente Yáñez había detenido la escritura en medio de la tercera etapa, etapa caracterizada por dos sucesos importantes de 1909: su primer amor, Clara Pastor, y su viaje a Europa, de los cuales en “MV y otros” solo había llegado a tratar el enamoramiento de la joven. En “Continuaciones” escribe diez entradas más de “MV” que siguen centrándose en ese tercer periodo de su vida. A continuación, enumeramos las entradas que escribe en el cuaderno objeto de estudio:

- “8.VII.914” (pp. 161-170).
- “10.VII.914” (pp. 170-172).
- “15.VII.914” (pp. 172-175).
- “16.VII.914” (p. 175).

- “2.IX.914” (pp. 184-189).
- “3.IX.914” (pp. 189-202).

- “14.XI.914” (pp. 229-236).
- “18.XI.914” (pp. 236-242).
- “20.XI.914” (pp. 242-246).
- “21.XI.914” (pp. 246-256)²¹¹.

El primer bloque de “MV”, integrado por cuatro entradas y que es con el que se abre el cuaderno, continúa el tema del enamoramiento de Clara Pastor, apodada por él Calucha. En el momento de la escritura –julio de 1914, es decir, cinco años después del

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Sobre el significado de las rayas horizontales, léase el párrafo tras el listado en la página 152.

acontecimiento- condena ese periodo de su vida pues se olvidó de sí mismo y de sus proyectos para vivir por y para ella. En la segunda secuencia, compuesta por solo dos entradas, Álvaro Yáñez relata el suceso que provocó el fin de su relación con la muchacha: su primer viaje a Europa con su familia en 1909. El yo que escribe en 1914 de nuevo condena su actitud de ese momento, ya que, en lugar de ver el viaje como una oportunidad de aprendizaje –tal y como, en un principio, había planeado–, el alejamiento de Calucha lo sumió en la tristeza hasta tal punto que “el cuaderno destinado para escribir concienzudas notas de viajes fue destinado a escribir mis próximos lamentos de amor” (*Mi/ vida*, 157). El conflicto con la escritura es su preocupación principal al comienzo del viaje:

Guiado sin embargo por el propósito de escribir el romanticismo de mi idilio me iba de cuando en cuando al salón, tomaba la pluma y empezaba mi diario, con la intención de que fuese un lamento de amor desde la primera hasta la última palabra. ¡Inútil! No sé por qué yo no concebía más escritura que la indispensablemente correcta de estilo, y ante esta concepción fracasaban mis intenciones, no pudiendo por fin ni relatar un hecho de mi viaje. Furioso conmigo mismo al verme incapaz de expresar por escrito la poesía dolorosa que me llenaba, volvía a mis concienzudos proyectos, quería escribir lo X (sic.). Miraba a mi alrededor. ¿Qué escribir? ¿Dónde estaban esas enseñanzas que daba un viaje? Aquí el vapor. Arriba el cielo. A todos lados mar y mar. ¿Qué escribir? Luchando contra el abatimiento entonces sacaba mi cuaderno y escribía: “La punta de un buque se llama proa. La parte de atrás, popa. El lado derecho babor. El izquierdo, estribor” y así, cosas por el estilo. Pero al leer el fruto de mis observaciones, arrancaba la hoja del cuaderno que lo encerraba y lo arrojaba al mar (*Mi/ vida*, 157-158).

Este conflicto, sin embargo, parece solucionarse una vez que el joven Yáñez contrae tifus, enfermedad que lo obliga a estar encamado²¹² y gracias a lo cual experimenta un aumento de su imaginación y retoma sus proyectos y planes:

Empecé, pues, ahí en la clínica a escribir programas otra vez, a trazar líneas para mi futuro, tratando al principio de no dejarme arrastrar por esa fiebre, es decir haciendo programas de fácil cumplimiento, pero luego, la misma inacción en que estaba me hacía no estar nunca satisfecho e imponerme a cada instante nuevas misiones, nuevos trabajos, nuevas cosas a aprender. Sentía en mí como un agujón que me impulsaba, que me arrastraba. Ese agujón era el deseo de triunfar, de que todos me admiraran de ser algo (*Mi/ vida*, 158-159).

²¹² Véase en la cronología la información referida al año 1909.

Álvaro Yáñez, una vez recuperado, continúa la larga travesía llenando libretas con apuntes de lo que observa en las ciudades en que toman puerto y con proyectos, planes, programas e ideas que desarrollar una vez llegara a Europa, acontecimiento que ocupa la tercera y última secuencia de entradas. Esta se compone de cuatro entradas que abarcan el lapso comprendido entre la llegada a París el 31 de julio de 1909 y su primer día de estancia solo en Lausanne (Suiza) el 23 de septiembre del mismo año²¹³. El adolescente Álvaro Yáñez, de apenas quince años, sufre en París una especie de síndrome de Stendhal que le provoca no tanto una fascinación cautivadora, sino un sentimiento de angustia, de pequeñez y de desconcierto ante la capital francesa. Poco después, pasa unos días en familia en la población francesa de Mont-Dore y, después, realizan una gira que los lleva a visitar varias ciudades de Suiza. En estos viajes, el joven Álvaro escribe mucho, sigue planeando proyectos y reflexiona acerca de cómo lo ven los demás -como un inútil- porque desconocen su agitada y superior vida interior. Así, llega el 19 de septiembre cuando Yáñez, acompañado de su padre y su hermana, viaja a Lausanne, en donde permanecería en un colegio perfeccionando su francés durante tres meses. La última entrada de “MV” en este cuaderno recoge el día 23 de septiembre, día en que Yáñez se queda solo y experimenta una angustia terrible²¹⁴.

Esta entrada es fundamental ya que es la última de “MV” que contiene el cuaderno “Continuaciones” y, tal y como se percibe en el manuscrito, está inconclusa:

Haciendo un esfuerzo de energía saqué mi diario de mi maleta y anoté el primer día de esa vida soñada que me haría alcanzar los ideales adorados desde la infancia, lo anoté con frases de desesperación, e indignación contra la suerte, contra el universo entero y contra ese dios magnánimo que pavoneándose de su bondad hacía tantos desgraciados en la tierra... (*M[i] vida*), 169-170).

Los puntos suspensivos son escritura del autor y, bajo ellos, aparece una flecha horizontal -símbolo que emplea para señalar adónde se debe dirigir el lector para seguir con la lectura- con un “Pg.” [página] que la precede y un espacio en blanco. Podríamos pensar, pues, que existe una continuación de este pasaje tanto por los puntos suspensivos como por la nota. Por otra parte, el hueco en blanco que deja entre “Pg.” y la flecha parecen sugerir que en el momento de escritura de estas últimas líneas todavía no sabía dónde iba a continuar. Suponiendo, pues, que existe una continuación del relato de “MV” se plantean

²¹³ Esta reconstrucción de su viaje de 1909 en “MV” fue incluida en *Diarios de viaje* (66-78), como resumen y cierre de los escritos referidos al primer viaje del autor a Europa.

²¹⁴ Véase apartado 2.2.

dos hipótesis: que Álvaro Yáñez siguiese su relato en el mismo cuaderno, pues carece de las páginas finales; o que continuase el texto en otro cuaderno. Los editores de *Mi/ Vida/ Diarios 1911-1917* (2006) se decantan por la segunda hipótesis y encuentran las continuaciones de “MV” en los cuadernos “Diario de 1915 y 1916” (1915-1916), “Reflexiones 5” (1915-1916) y “Reflexiones 6” (1916). No concordamos con esta decisión y exponemos los motivos a continuación:

Como ya señalamos, “MV” es una autobiografía cuyo relato se detiene bruscamente en el cuaderno “Continuaciones” en una entrada sobre los días 19-23 de septiembre de 1909 redactada el 21 de noviembre de 1914. El texto que sitúan como continuación los editores es un diario que se inicia el 21 de agosto de 1915 y se finaliza el 8 de febrero de 1916 –el texto íntegro que compone el “Diario de 1915 y 1916”–. En primer lugar, no se trataría de la continuación inmediata de la última entrada de “MV” en “Continuaciones”, pues se produce un salto en la escritura demasiado grande: del 21 de noviembre de 1914 al 21 de agosto de 1915. En segundo lugar, no hay continuación de la trama, es decir, no se retoma la estancia en Lausanne de Álvaro Yáñez en 1909 –si creyésemos que se trata de la continuación inmediata– ni se retoma su biografía de los años siguientes a 1909 –si creyésemos que falta algún texto entre ambas entradas–. Lo que ocurre es que los textos que componen el “Diario de 1915 y 1916” son entradas de un diario de vida convencional, a la manera del “Diario de 1913 y 1914”, que ya hemos analizado. No nos encontramos, por tanto, ante una continuación de “MV” porque no son el mismo tipo de texto: “MV” es autobiografía y los textos del “Diario de 1915 y 1916” constituyen un diario de vida.

Por otra parte, los textos que componen en parte los cuadernos “Reflexiones 5” y “Reflexiones 6” tampoco enlazan con los textos del “Diario de 1915 y 1916” ni con las entradas de “MV” en la libreta “Continuaciones”. Esos cuadernos no contienen ni autobiografía ni diario, sino reflexiones, pensamientos e impresiones de Álvaro Yáñez sobre diversos temas. Además, tal y como sugieren algunas referencias, el cuaderno “Reflexiones 5” fue escrito en simultaneidad con el “Diario de 1915 y 1916”, de modo que en ningún caso podría tratarse de una continuación. No obstante, trataremos en profundidad estos asuntos al ocuparnos de estas libretas.

Dicho esto, tendríamos que descartar que la continuación de “MV” se hallase en alguno de los cuadernos que poseemos. Solo nos quedarían entonces dos alternativas: bien que la continuación se hallase en las páginas finales perdidas del propio cuaderno “Continuaciones”, bien que la escribiese en otro cuaderno del que careceríamos. En realidad, creemos que Álvaro Yáñez nunca llegó a seguir el texto “MV” y, por tanto, lo

terminó de manera incompleta el 21 de noviembre de 1914 tratando su primer día en Lausanne (23 de septiembre de 1909). De esta idea, que solo podríamos defender como hipótesis dada la falta de pruebas, encontramos, sin embargo, un argumento a favor en la novela de Juan Emar *Amor*, redactada entre 1923 y 1925. Allí, en una de las cartas que María envía a Juan -*alter ego* del autor-, y que ocupa las últimas páginas de la obra, la joven le dice al protagonista:

Y ahora, m'hijito [sic], te voy a pedir una cosa: quiero que sigas escribiendo tu vida, que tienes tanto tiempo empezada y no sé por qué no terminas. Tal vez tú ahora miras con desprecio esa obra al concebir otras mejores. Si es así, hazlo entonces por mí, por tu Maluchita querida. No te puedes imaginar lo que me ha gustado lo poco que he leído y cuando pienso que ella se detiene a los 16 años, me da una pena muy grande. Síguela, pues, por mí. Así te conoceré más y querré a morir (*Amor*, 177).

Este dato es importantísimo porque demuestra que el texto “MV” finaliza en el cuaderno “Continuaciones” o, de existir una continuación, sería en un cuaderno desaparecido en el que, en cualquier caso, no se pasaría del relato de 1909 cuando Álvaro Yáñez cuenta con dieciséis años. Tanto si “MV” termina en “Continuaciones” como si lo hiciese en un cuaderno desconocido, la afirmación del personaje de María demuestra que ni el “Diario de 1915 y 1916” ni “Reflexiones 5” ni “Reflexiones 6” forman parte de “MV”, a pesar de que los editores del volumen sí lo consideran erróneamente.

Analizado el texto “MV”, pasamos ahora a los otros dos textos que componen el cuaderno “Continuaciones”: “Diario de un Solitario” e “Ideas”. El primero se caracteriza por su brevedad. Si en la libreta “MV y otros” estaba compuesto por solo tres entradas o secuencias, en la libreta “Continuaciones” ocurre lo mismo: tres entradas, de poca extensión, con las que da fin a esta creación. Las entradas nuevas son de los días “26.VIII.914” (pp. 176-183), “12.IX.914” (pp. 202-204) y “15.IX.914” (pp. 204-207), fechas que se corresponden con el día de escritura por parte de Álvaro Yáñez. Pero, como ocurría en las secuencias de “MV y otros”, cada una de estas secuencias se compone de las entradas de diario del personaje ficcional del solitario. Así, en la secuencia del 26 de agosto de 1914 Yáñez transcribe las entradas de diario del solitario de los días 17 de septiembre, 19 de septiembre, 25 de septiembre, 30 de septiembre, 8 de octubre y 9 de octubre. En la secuencia del 12 de septiembre de 1914, el autor copia la entrada del 13 de noviembre y, por último, en la secuencia del 15 de septiembre de 1914 continúa la entrada del 13 de noviembre y transcribe la del 18 del mismo mes.

Esta segunda parte del “Diario de un Solitario” presente en la libreta “Continuaciones” permanece sin cambios con respecto a la primera parte y, así, el diario sigue centrándose en los aspectos más característicos de la personalidad de su protagonista: su sentimiento de marginalidad y de superioridad con respecto a los demás, su desprecio hacia la gente común por no tener aspiraciones elevadas, su complacencia en la introspección, su fascinación por el mundo y por los objetos comunes, etc. El “Diario” termina en la entrada del 18 de noviembre, entrada que acaba con un punto y aparte, pero cuyo contenido no transmite la noción de final de un texto. De hecho, en el margen de la página, Álvaro Yáñez dibuja una flecha horizontal y, debajo, escribe “Pág” sin indicar, no obstante, cuál es la página a la que hay que dirigirse. Como había ocurrido en el texto “MV”, pareciera que el joven Yáñez hubiese decidido a finales de 1914 abandonar algunos de sus proyectos sin que podamos averiguar cuál fue el motivo de ello.

Por último, el texto “Ideas” es el último de los que forman parte del cuaderno “Continuaciones” y, además, es el que ocupa la mayor cantidad de páginas. A continuación enumeramos las entradas y las páginas del cuaderno en que aparecen:

- “Ideas. 16.X.914 [ilegible]. LH, 22.IX.914 (venidas)” (pp. 207-220).
- “Arte. 17.X.914” (p. 221).
- “Arte. 11.XI.914. (Ver Diario, 288)” (pp. 221-223).
- “Ideas. 12.XI.914” (pp. 223-228).
- “Socialismo. 12.XI.914” (p. 228).
- “Estilización. 12.XI.914” (p. 228).
- “Patria. 12.XI. 914” (pp. 228-229).

- “Ideas. 26.XI.914” (pp. 256-259).
- “Ideas. 26.XI.914” (pp. 259-260).
- “Música y Pintura. 27.XI.914” (p. 260).
- “Pintura. 27.XI.914” (pp. 260-262).
- “Arte. ¡Para mí! 28.XI.914” (pp. 262-264).
- “Arte. ¡Para mí! 29.XI.914” (pp. 264-265).
- “Arte. 1º.XII.914” (pp. 265-266).
- “Ideas. 4.XII.914” (pp. 266-268).
- “Ciencias-Pascal. 5.XII.914” (pp. 268-270).
- “——▶ 268. Ideas. 5.XII.914” (pp. 270-274).
- “La Naturaleza. 5.XII.914” (pp. 274-275).

- “Ideas. 8.XII.914” (pp. 276-_)²¹⁵.

El último texto, la “Idea” del 8 de diciembre de 1914, queda truncado debido a la falta que posee el cuaderno de sus páginas finales, así que no podemos saber cuánto ocupaba esta “Idea” ni tampoco si había otras u otros textos en las páginas faltantes. Como ya señalamos al analizar el cuaderno “MV y otros”, creemos que un extracto de esas páginas finales lo podemos leer en el “Dintel” de *Umbral* (pp. 3133-3138), donde el narrador y *alter ego* de Juan Emar, Onofre Borneo, cita su cuaderno de 1914. Por las razones que ya expusimos en el apartado 2.6. consideramos que ese cuaderno de 1914 coincide con “Continuaciones”.

Dicho esto, y pese a la falta final que sufre el cuaderno, el listado que hemos presentado muestra que la continuación de “Ideas” es la que ocupa más páginas del cuaderno y, de hecho, podría ser el único de los textos iniciados en “MV y otros” y programados para el año 1914 que encontrase continuación en años posteriores, tal y como veremos. Por otra parte, se advierte en la lista la heterogeneidad de asuntos tratados por Álvaro Yáñez en estas “Ideas”: desde asuntos artísticos hasta temas a los que más adelante no prestará demasiada atención, como la política, las ideologías o el nacionalismo.

Por último, conviene señalar que en este cartapacio solo el texto “Ideas” contiene marcas de posteriores incorporaciones de fragmentos a *Umbral*, de hecho, la mayoría de las “Ideas” son trasladadas a la gran obra, a excepción de “Arte. 17.X.914”, “Ideas. 12.XI.914”, “Socialismo. 12.XI.914”, “Estilización. 12.XI.914”, “Patria. 12.XI. 914”, “Ciencias-Pascal. 5.XII.914”, “——→ 268. Ideas. 5.XII.914” e “Ideas. 8.XII.914”. Todas las demás “Ideas” presentan no solo las marcas típicas de incorporación a *Umbral* -la espiral y un número de color rojo- sino otras que aportan muchos más detalles. Por ejemplo, en la primera idea, titulada “Ideas. 16.X.914 [ilegible]. LH, 22.IX.914 (venidas)”, aparece la espiral roja en las páginas 207-213 y, en la 207, el número “3460”. Hasta aquí, los recursos habituales. Pero, en la misma página 207 anota en el margen “4ª dimensión. 12 de febrero 1957” y, en la página 210, apunta “Hasta aquí copiado en nº 37 de IVP [“Cuatro pilar”]”. Estas notas son muy importantes, ya que nos permiten saber que Juan Emar en 1957 estaba leyendo su cuaderno de 1914, del cual tomó fragmentos para configurar el “Cuarto pilar” de *Umbral*, y que es en febrero de ese año cuando estaría escribiendo la parte 37 del “Cuarto pilar”. Efectivamente, de estas páginas Emar toma un fragmento que encuentra su correspondencia en la página 2654 del “Cuarto pilar” de la

²¹⁵ Sobre el significado de las rayas horizontales, léase el párrafo tras el listado en la página 152.

obra, si bien no pertenecen a la secuencia 37, sino a la 27. Podría haberse tratado de un cambio final de Juan Emar o de un error de este al escribir su apunte. Por otra parte, el fragmento insertado forma parte de un discurso del personaje Florencio Naltagua, que Lorenzo Angol y Onofre Borneo escuchan y el segundo decide transcribirlo. Asimismo, otro trozo de esta extensa entrada se traslada también al “Cuarto pilar”, pero a la página 2705. En este caso, Onofre Borneo está en su casa junto a Tomba y este decide leerle parte de la transcripción que ha hecho de las palabras de Florencio Naltagua, transcripción que se corresponde con el fragmento de la entrada de “Continuaciones”. Por otra parte, otro fragmento de esta entrada se cita en el mismo “Cuarto pilar” unas páginas más adelante (p. 2705) en un contexto similar: Onofre Borneo le lee a Tomba las notas que tomó del discurso de Florencio Naltagua.

Las otras “Ideas” presentan también notas y encuentran sus correspondencias en *Umbral*, tal y como señalamos:

- “Arte. 11.XI.914. (Ver Diario, 288)” (pp. 221-223): La nota marginal indica “3503” y lo encontramos en el “Cuarto pilar” (p. 2685). Por otra parte, la mención a un diario y a la página 288 no hemos podido relacionarla con ninguno de los cuadernos que manejamos. Diarios, como tal, solo son dos cuadernos: el “Diario de 1913 y 1914” y el “Diario de 1915 y 1916”. El primero lleva el título de “Cuaderno I” y abarca entre el 3 de enero de 1913 (p. 1) hasta el 25 de marzo de 1914 (p. 203). En su última página remite a su continuación en el “Cuaderno II” y a la página 204, pero no disponemos de este cuaderno. Por otra parte, el “Diario de 1915 y 1916” lleva por título “Cuaderno IV” y abarca el lapso temporal entre el 21 de agosto de 1915 (p. 450) y el 8 de febrero de 1916 (p. 502), a la vez que remite a su continuación en el “Cuaderno V” y en la página 503. Parece, pues, que faltan tres diarios -por lo menos- de la serie: el “Cuaderno II” y el “Cuaderno III”, que tratarían el periodo marzo de 1914-agosto de 1915, y el “Cuaderno V”, que se ocuparía del tiempo posterior a febrero de 1916. La nota de la entrada que estamos tratando -“Ver Diario, 288”- se referiría al II o al III. En cuanto al contexto en que se inserta el fragmento, esta vez Onofre Borneo se encuentra con el pintor Rubén de Loa y mantienen una charla con dos hombres más que les preguntan sobre la pintura. Es De Loa quien realiza un discurso en donde se incluye la “Idea” de 1914.

- “Ideas. 26.XI.914” (pp. 256-259): Presenta marcas de incorporación a *Umbral* en todas sus páginas y el autor anota el número “2864”. Encontramos el texto en el “Tercer pilar” (pp. 2190-2191). Por otra parte, en la página 259 el escritor apunta en el margen superior “1193/2865”, pero el fragmento aparece en las páginas que ya hemos señalado. No sabemos qué indica el primer número del par. En este caso, Lorenzo Angol y Onofre Borneo charlan sobre diversos temas filosóficos y es en el discurso de Lorenzo donde se inserta un fragmento de la entrada del diario.
- “Ideas. 26.XI.914” (pp. 259-260): Emar apunta tanto un número (“2863”) como unas palabras (“CANT V. ¿Según?”). Creemos que esta nota se puede referir a “Cantera”, nombre de un fundo escenario habitual de los episodios de *Umbral*. El texto aparece en el “Tercer pilar” (p. 2190) y se inserta en la misma secuencia que el texto tratado en el punto anterior, esto es, dentro de la reflexión que Lorenzo Angol comparte con Onofre Borneo.
- “Música y Pintura. 27.XI.914” (p. 260): El autor marca la página con la nota “R d L y S. Tongoy”. Se trata de personajes de *Umbral*, concretamente, Rubén de Loa y Silvestre Tongoy. El fragmento se encuentra en el “Cuarto pilar” (p. 2688) y exactamente en la misma secuencia que la primera “Idea” tratada de esta serie [“Arte. 11.XI.914. (Ver Diario, 288)”]. Así, el fragmento forma parte del discurso sobre la pintura de Rubén de Loa.
- “Pintura. 27.XI.914” (pp. 260-262): Se abre esta entrada con la nota “RdL”, que alude al personaje de Rubén de Loa, y las páginas que siguen cuentan con la espiral que indica que se trasladan a *Umbral*. La entrada se transcribe resumida en la página 2688 del “Cuarto pilar” e inmediatamente después de la que hemos comentado en el punto anterior, de ahí que el contexto en que se inserta sea el mismo.
- “Arte. ¡Para mí! 28.XI.914” (pp. 262-264): Cuenta con el número “2865” y el apunte “LA”, que se refiere al personaje Lorenzo Angol. La “Idea” se localiza en el “Tercer pilar” (pp. 2191-2192) y forma parte de la misma secuencia que las “Ideas” del 26 de noviembre de 1914, en la que Lorenzo Angol reflexiona ante Onofre Borneo sobre cuestiones trascendentales.

- “Arte. ¡Para mí! 29.XI.914” (pp. 264-265): Aparece la espiral de marca de incorporación a *Umbral* y la sigla “LA”, es decir, Lorenzo Angol. El fragmento aparece en el “Cuarto pilar” (p. 2688) y, pese a la anotación “LA”, que Emar emplea siempre para referirse a Lorenzo Angol, quien enuncia un fragmento de esta entrada es Rubén de Loa, ya que esta entrada forma parte de la misma secuencia que “Arte. 11.XI.914. (Ver Diario, 288)” y que “Música y Pintura. 27.XI.914”, en la que Rubén de Loa expone a otros personajes sus ideas sobre la pintura.
- “Arte. 1º.XII.914” (pp. 265-266): Hay varias marcas: las espirales rojas, “LA 2866”, “4234” y “Hasta que LA [ilegible] 2”. Con “LA” se refiere al personaje de Lorenzo Angol. Por otra parte, no sabemos qué indica el número “4234”, ya que el primero indica la página del manuscrito, que se corresponde con la 2192 en el “Tercer pilar” y que forma parte de la misma secuencia donde aparecían otras “Ideas” como las dos “Ideas” del 26 de noviembre de 1914 y “Arte. ¡Para mí! 28.XI.914”, de las que ya hemos hablado. Todas ellas componen el discurso filosófico de Lorenzo Angol.
- “Ideas. 4.XII.914” (pp. 266-268): Solo aparecen las espirales. El fragmento lo encontramos en el “Dintel” (pp. 3261-3262), en donde Onofre Borneo y Romualdo Malvilla se encuentran conversando sobre los proyectos, la escritura, etc., conversación a la que se suma Eusebio Palena y cuya opinión incluye un fragmento de la “Idea” del 4 de diciembre de 1914.
- “La Naturaleza. 5.XII.914” (pp. 274-275): Es el último texto de “Continuaciones” que pasa a formar parte de *Umbral*. Presenta las características espirales rojas y la nota “280/3474”. Localizamos el fragmento en el “Cuarto pilar” (pp. 2663-2664), donde Onofre Borneo decide salir a la calle y se encuentra ante una revolución. A partir de ahí, decide transcribir en *Umbral* los testimonios de diferentes personajes que se encontraban allí. Uno de esos testimonios –el de Romualdo Malvilla– incluye la “Idea” que estamos tratando.

Tal y como se aprecia en el listado, este cuaderno debió de ser muy importante para Juan Emar no solo porque incorporó muchos de sus textos a *Umbral*, sino porque, además, se ve que le resultó válido para partes muy diferentes de su gran obra. Dicho esto, podemos ya concluir con el cuaderno “Continuaciones” que, como hemos visto, presenta las continuaciones de tres de los textos iniciados en “MV y otros” (“MV”, “Diario de un

Solitario” e “Ideas”) y el fin abrupto de dos de ellos (“MV” y “Diario de un Solitario”). El texto al que dedica más páginas el autor es “Ideas”, texto que podría encontrar sus continuaciones en cuadernos posteriores, pese a que no tenemos pistas al final de este cartapacio debido a la falta de páginas.

2.9. “Diario de 1915 y 1916” (1915-1916)

En el apartado anterior hemos caracterizado brevemente el “Diario de 1915 y 1916” al tratar el asunto de la continuación -o no- del texto “MV” fuera del cuaderno “Continuaciones”. Como hemos dicho, los editores de *Mi/ V[ida]. Diarios 1911-1917* (2006) creen que es en este diario donde se encuentra dicha continuación, si bien ya hemos expuesto en el apartado anterior nuestras razones para no concordar con esta decisión. Así, para nosotros, el “Diario de 1915 y 1916” no es más que un diario de vida corriente, en que Álvaro Yáñez escribe los acontecimientos, impresiones y opiniones de su día a día.

Dicho esto, el cuaderno forma parte del Archivo del escritor en la Biblioteca Nacional de Chile. A modo de introducción al material, nos encontramos ante un cuaderno compuesto por cincuenta y dos páginas, con unas medidas de 23 x 18 cm. En el Catálogo en línea de la Biblioteca Nacional lo caracterizan físicamente como “Continuación del cuaderno N° 5. Cuaderno tapa blanda con rayas verticales de colores. Papel de composición, hológrafo a tinta, con correcciones del autor. En regular estado, tapas con los bordes deteriorados”²¹⁶. En cuanto a su contenido, se trata de un “Cuaderno que contiene trayectoria de su viaje a Lima, algunos sucesos en su vida y reflexiones”²¹⁷ y los hechos relatados transcurren en Santiago de Chile y Lima en agosto de 1915 y febrero de 1916. En general, estamos de acuerdo con los datos que aporta el Catálogo, si bien creemos que hay un error a la hora de calificar esta libreta como continuación de un cuaderno n.º 5, en primer lugar, porque el que nos ocupa posee el título de “Cuaderno IV”, de modo que no es lógico que un cuaderno marcado como IV siga a otro marcado como 5. Por otra parte, si buscamos en el Catálogo el cuaderno que ellos indexan como n.º 5, vemos que se trata de la continuación del cuaderno n.º 4. Nos encontramos, pues, ante un equívoco, que probablemente se deba a una confusión en la catalogación.

²¹⁶ La cita se corresponde con la ficha del ítem siguiente: “001044212”. *Catálogo bibliográfico. Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado en http://www.bncatalogo.cl/F/IBHB24YMQAVRDPDX3TB1L3JYM8QS4APBA6FD4XLUBJ8HC543E8-20154?func=full-set-set&set_number=071462&set_entry=000001&format=999 (09/12/2016).

²¹⁷ *Ibidem*.

Este cuaderno posee una cubierta sin datos, a la que sigue una portada en la que Álvaro Yáñez escribe: “Cuaderno IV. Diario. Año de 1915”. Efectivamente se trata de un diario de vida que constituye el ítem número IV de la serie de diarios del autor, no solo porque el autor lo titula así, sino porque de su paginación –que comienza en la 450– se entiende como continuación de otros cuadernos precedentes. El número I, como ya vimos, es el “Diario de 1913 y 1914”, pues el propio autor lo denomina “Cuaderno I”. Al final de este había apuntado “Sigue en cdno II, p. 204” (p. 203), pero no disponemos de dicho cuaderno ni tampoco del que sería el “Cuaderno III”, con el que enlazaría el “Diario de 1915 y 1916”.

Nuestro diario abarca la etapa comprendida entre el 21 de agosto de 1915 y el 8 de febrero de 1916, etapa en la que el joven Yáñez escribe su diario desde diferentes lugares: Santiago, Lima, Lo Herrera, Viña del Mar, Concón e, incluso, a bordo de un barco. El cuaderno se divide en dos partes marcadas por el cambio de año y, dentro de cada una, en diferentes secuencias condicionadas por el lugar en que se encuentra. Así, en el año 1915, hay un primer bloque (pp. 450-471) que transcurre en Santiago de Chile, compuesto por cuarenta y siete entradas del 21 de agosto al 16 de noviembre; un segundo bloque, titulado “Viaje al Perú” (pp. 472-487), formado por treinta y dos entradas que recogen la ida y la vuelta en barco a bordo del Aysén y la estancia en Lima entre los días 17 de noviembre y 24 de diciembre²¹⁸; y un tercer bloque encabezado por el título “Fin del Viaje. Santiago” (pp. 488-491), iniciado el 25 de diciembre y terminado 31 del mismo mes, y conformado por siete entradas.

Por otra parte, la segunda parte del cuaderno correspondiente al año 1916 se conforma de un primer bloque de entradas –doce– que transcurren en Santiago de Chile entre los días 1 y 19 de enero (pp. 492-496); un pequeñísimo bloque de solo dos entradas escritas en Lo Herrera de los días 20 y 21 de enero (p. 496); otro pequeño bloque de nuevo en Santiago de Chile entre el 22 y el 25 de enero y compuesto de cinco entradas (pp. 496-497); un cuarto bloque escrito desde Viña del Mar entre el 27 y el 31 de enero conformado por cinco entradas (pp. 498-499); otro pequeño bloque compuesto por seis entradas redactadas en Concón entre el 1 y el 6 de febrero (pp. 499-501); y, por último, el sexto bloque, de nuevo escrito desde Santiago de Chile, entre el 7 y el 8 de febrero y compuesto de solo dos entradas (pp. 501-502). Esta última parte, en realidad, no encuentra su fin con el término del cuaderno, sino que continuaría, tal y como indica la nota final, en el

²¹⁸ Esta parte del diario sobre el viaje fue incluida en los *Diarios de viaje* (2017) (pp. 108-117).

“Cuaderno V, página 503”, cuaderno del que no disponemos y que tampoco hemos podido localizar en ningún fondo.

En cuanto al contenido del cuaderno, no posee demasiado interés en referencia a la propuesta estética del autor o a sus ideas sobre cuestiones filosóficas o artísticas. Como hemos dicho, se trata de un diario de lo cotidiano en el que abundan –como sucedía en el “Diario de 1913 y 1914”– los coqueteos con diferentes jóvenes, las reuniones con amigos, las actividades de ocio y el trabajo plástico y escritural, así como la lectura. Algunos de los libros que recoge en este diario son de autores ya conocidos y anotados por él con anterioridad: *Crimen y castigo* (1866), de Fiódor Dostoyevski, o *Resurrección* (1899), de León Tolstói. Pero, también añade otros nuevos a su listado bibliófilo: algunos dramas de Henrik Ibsen; *El señor de Phocas* (1901), de Jean Lorrain; *Jean-Cristophe*, de Romain Rolland; u Oscar Wilde.

Por otra parte, en cuanto a sus actividades artísticas, Yáñez anota bastantes datos acerca de sus progresos y planes para su pintura y sus creaciones literarias. De hecho, toma nota de la escritura de muchos textos cuyos títulos no podemos relacionar con ningún texto que conozcamos: “Hacia el Sol”, “Noche triste”, “Chicha”, “Cuatro cuartos”. Por otra parte, y aunque ninguna página de este cuaderno presente las características marcas de incorporaciones a *Umbral*, nos encontramos con un par de referencias importantes que aluden a otro cuaderno, concretamente a “MV y otros”. La entrada del 13 de enero de 1916 dice lo siguiente: “Hago mi Pry [proyecto]. Julio me da los planos para el taller de L[o] H[errera]. Noche, al taller con Alfonso y Lucho. Van José y Bombilla. Noche bonita. Ver Obs. Maup²¹⁹. 1” (*M[i]l v[ida]*, 190). Ese título lo encontramos en el cuaderno “MV y otros”, dentro del cual, entre las páginas 82-89 se recoge el texto “Obs. Maup. N^o 1”. No obstante, no sabemos por qué remite a este texto pues no hay prácticamente relación en sus contenidos²²⁰. Asimismo, el 15 de enero de 1916 escribe en el diario: “Día nublado y frío. Ha llovido furiosamente. Con José tras de opio. Ver Obs. Maup. 2. Tarde al taller. Imagino ‘Cuatro cuartos’. Ver Est. Pers. 1” (*M[i]l v[ida]*, 190). De nuevo, debemos recurrir a “MV y otros” donde hallamos las entradas “Obs. Maup. N^o 2. Est. Pers. P. Y. 26.V. 914” (pp. 127-130) y “OMaup. N^o 2. -‘Un día’. -3.VI.914”²²¹. Debido a la brevedad de ambas

²¹⁹ Transcribimos en este caso y los siguientes tal cual aparece en la edición que manejamos, si bien ya hemos explicado que nosotros entendemos “Maup[assant]” donde los editores transcriben “Maup”. Véase el apartado 2.6.

²²⁰ Para recordar el contenido de “Obs. Maup. N^o 1” véase el apartado 2.6.

²²¹ Para recordar el contenido de ambas entradas, véase el apartado 2.6.

entradas del diario, no podemos saber por qué deriva la lectura a las tres entradas que componen el texto “Obs. Maup.” en la libreta “MV y otros”.

Pero quizá la información más importante que contenga este diario sea la recogida en las entradas escritas durante la estancia de Álvaro Yáñez en Perú, no solo por las impresiones del propio viaje, sino porque allí conoce al escritor Abraham Valdelomar. Álvaro Yáñez acompaña en el viaje a la capital peruana a su padre, Eliodoro Yáñez, y, aunque visita ministerios e instituciones -de hecho, es en el Ministerio de Relaciones donde conoce a Valdelomar- y asiste a almuerzos con distintas personalidades, la mayor parte de su estancia la pasa junto al escritor peruano conociendo la ciudad y realizando actividades de ocio. Así, parece que hubo una especial conexión entre los dos jóvenes escritores pues, de los diecinueve días que Álvaro Yáñez permaneció en Lima, en doce de ellos se encontró con Valdelomar. Gracias al peruano, Yáñez no solo conoció la ciudad y al círculo de amistades de este, sino que también descubrió las drogas, concretamente, el opio. Hasta entonces, la única sustancia adictiva de la que había dejado constancia en sus escritos había sido el alcohol, sustancia con la que tendrá problemas a lo largo de toda su vida. En Lima, no obstante, el joven Yáñez sustituyó el alcohol por el narcótico, gracias al cual experimentó sensaciones desconocidas para él: “Estado de tranquilidad interior delicioso” (*M[i] v[ida]*, 184), “Me he sentido feliz, lleno de vida” (*M[i] v[ida]*, 184), “Estado de cuerpo y de alma, ideal” (*M[i] v[ida]*, 185), “Felicidad completa” (*M[i] v[ida]*, 185). Conviene señalar que las drogas son un tema tratado por Emar en sus escritos, por ejemplo, en *Umbral*, en cuyo “Primer pilar” (apartados 18-21) el personaje de Rosendo Paine reflexiona sobre su adicción al opio y la clarividencia que le aportaba su consumo; o por ejemplo, en los relatos “El vicio del alcohol” o, incluso, “El pájaro verde”, en cuyo título algún crítico -García Céspedes, 1998- ha querido ver una reminiscencia a la bebida alcohólica²²².

Otro asunto importante que descubre Álvaro Yáñez gracias a Abraham Valdelomar es la cultura incaica. El pasado y la herencia indígenas no son temas a los que preste atención Juan Emar en sus escritos o en sus pinturas, si bien parece que en este momento sí fueron asuntos que le interesaron mucho²²³. De hecho, en una carta a Alice de la Martinière del 4 de marzo de 1957, Emar le relata que decidió continuar un texto, que había comenzado en 1915 con motivo del viaje a Lima con su padre. Se trataba de una

²²² Con el nombre de “pájaro verde” se conoce en el ámbito carcelario de Chile una bebida alcohólica muy tóxica, consumida ilegalmente por los reos y compuesta fundamentalmente de alguna sustancia inflamable y muy perjudicial para el ser humano como la pintura, el aguarrás o el barniz.

²²³ En la época de las “Notas de arte” Emar dedica algunos espacios a tratar el arte indígena -aunque es un tema poco tratado en el conjunto de su obra periodística-, por ejemplo, en los artículos “Cubismo” (29/04/1923) o “Con el pintor Carlos Isamitt” (20/08/1924).

historia incaica, “En Casa maldita”, basada en las historias que le había contado Abraham Valdelomar y que había conservado desde entonces (*Cartas a Pèpèche*, 137)²²⁴. Aparte de esta cita de un documento muy posterior a nuestro diario, en este hay muchas menciones al interés de Yáñez por el mundo precolombino: “Valdelomar me envía de regalo una taza del tiempo de los Incas. [...] Valdelomar me cuenta leyendas incaicas” (*M[i]l V[ida]*, 184), “Todo el día con Valdelomar. Vamos a la Exposición. Cosas incaicas magníficas” (*M[i]l V[ida]*, 184), “Con Valdelomar a su casa. Su pieza muy simpática con antigüedades incaicas, curiosidades y copias de obras de arte” (*M[i]l V[ida]*, 185), “Dormimos un rato y volvimos a visitar las ruinas de la ciudad. Bastante interesantes, Me traigo una calavera, dos tacitas y un pedazo de tejido” (*M[i]l V[ida]*, 186).

Por último, de los encuentros con Valdelomar surgen proyectos en común, dada la afinidad intelectual entre ambos, que, sin embargo, parece que no llegaron a llevarse a cabo nunca. Por ejemplo, el 29 de noviembre, apenas cuatro días después de conocerse, Yáñez afirma “Con él paso el día conversando. Buenas ideas y fuerzas” (*M[i]l V[ida]*, 183). Más tarde, el 9 de diciembre se alegra de compartir ideas con los jóvenes que ha conocido en la capital peruana: “Conversaciones interesantes sobre arte y literatura. Vi con agrado (creo que por 1ª vez) que sobre ésta tenían ambos opiniones iguales a las mías” (*M[i]l V[ida]*, 184). Lo más importante, sin embargo, ocurre en los últimos días del viaje cuando Valdelomar y Yáñez empiezan a concretar sus confluencias en proyectos en común que, sin embargo, nunca llevarían a cabo: “Ideamos proyecto de intercambio intelectual entre Chile y Perú, con correspondencias sobre arte, literatura, etc. Linda idea que me entusiasma. He pensado que Mina tome parte en su realización” (*M[i]l V[ida]*, 185), “Ahí con Valdelomar escribimos las bases para el intercambio intelectual chileno-peruano y las firmamos” (*M[i]l V[ida]*, 186).

Una vez analizado en profundidad el “Diario de 1915 y 1916” podemos concluir que de ninguna manera se trata de una continuación del texto autobiográfico “MV”, sino que se trata de un diario de vida corriente, que constituye el número IV, dentro de la serie de los diarios de juventud del autor. Debido a esto, posee mucha información que carece de interés para nuestro estudio, pues los contenidos que abundan en él son los referidos a los sucesos del día a día que son los propios de un joven burgués de vida ociosa con preocupaciones artísticas e intelectuales. Quizá por eso Emar tampoco marcó en él fragmentos que quisiera trasladar a *Umbral*. No obstante, determinadas notas referidas a

²²⁴ Carecemos de dicho texto y, de no ser porque lo menciona en dicha carta, nunca habríamos sabido de su existencia.

sus lecturas o a sus trabajos artísticos, así como aquellas elaboradas durante el viaje a Lima aportan algunos datos que sí nos permiten engrosar el perfil que estamos reconstruyendo de Juan Emar en su juventud –cuando aún era Álvaro Yáñez– y el panorama que estamos presentando de su escritura de estos años.

2.10. “Reflexiones 5” (1915-1916)

Llegados a este punto, solo nos falta por analizar la tríada final de cuadernos que hemos llamado de la misma manera, cambiando únicamente su numeración, ya que constituyen una serie sin anomalías, de tal forma que las continuaciones entre los tres se producen de forma exacta. Estos cuadernos, que los editores consideran continuaciones de “MV” e “Ideas”, se conforman de entradas datadas normalmente, que constituyen reflexiones acerca de temas variados: opiniones sobre libros, pensamientos sobre sí mismo, críticas a la sociedad, cavilaciones sobre asuntos filosóficos, etc. El primer cuaderno del que nos vamos a ocupar es “Reflexiones 5”.

Como los últimos cuadernos analizados, “Reflexiones 5” también forma parte del fondo de Juan Emar disponible en la Biblioteca Nacional de Chile. En su catálogo en línea caracterizan físicamente la libreta como un cuaderno compuesto de sesenta y un páginas, con unas medidas de 20,3 x 18 cm y la describen como una “Continuación del cuaderno N° 4. Cuaderno con una tapa suelta y deteriorada. Papel de composición, hológrafo a tinta, con correcciones del autor. En regular estado, algunas hojas amarillentas y con faltantes”²²⁵. Por otra parte, la información acerca de su contenido es bastante escueta: “Cuaderno que contiene reflexiones acerca de la vida y el artista”²²⁶, reflexiones que localizan en Santiago de Chile entre 1915 y 1916.

Creemos que el Catálogo –y los editores de *M[i]l V[ida]. Diarios (1911-1917)* (2006)– se equivoca en la información de que “Reflexiones 5” sea una continuación del cuaderno n.º 4 que, según el Catálogo, es el “Diario de 1915 y 1916” –al que el propio Yáñez clasificó como “Cuaderno IV”–. Al abrir la libreta –la cubierta carece de información– nos encontramos en la portada con una nota arriba (“Nº 5”) y una abajo en la misma página (“Octubre 20 de 1915”). Asimismo, cuando comienza la escritura propiamente hay una nota en el margen superior que indica con qué cuaderno enlaza la

²²⁵ La cita se corresponde con la ficha del ítem siguiente: “001044197”. *Catálogo bibliográfico. Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado en http://www.bncatalogo.cl/F/555QVXD4D79ETM4SC6J8744A9PQ4VTV9LI4GYDUYJLIPHAC1Q9-12539?func=full-set-set&set_number=064585&set_entry=000002&format=999 (15/12/2016).

²²⁶ *Ibidem*.

escritura: “Cdno n.º 4; Pg 514”. En consecuencia, la paginación de la nueva libreta comienza en la página 515. Además, el texto que abre esta libreta está incompleto y se aprecia que son las últimas líneas de otro texto cuyo comienzo y cuerpo estaría en el tal cuaderno n.º 4. Así, concordamos con la idea de que “Reflexiones 5” sigue a un cuaderno n.º 4, pero este no sería el que el Catálogo considera –el “Diario de 1915 y 1916”–, sino otro cuaderno del que careceríamos.

Nuestras razones para considerar esto son, en primer lugar, la falta de correspondencia entre las paginaciones. Así, el “Diario de 1915 y 1916” terminaba, como dijimos, en la página 502 y la nota final dirigía a un “Cuaderno V, página 503”. “Reflexiones 5” no comienza, como esperaríamos, en la página 503, siguiendo la entrada incompleta del cuaderno anterior del 8 de febrero de 1916, sino que el cuaderno se inicia en la página 515 con las últimas líneas de un texto sobre Dante Alighieri y Girolamo Savonarola²²⁷. No hay, pues, correspondencia ni en las páginas ni en los textos. Podríamos pensar que quizá se hayan perdido páginas, como ocurre en “Continuaciones”, pero, observando los manuscritos con detenimiento vemos que no hay ninguna falta.

En segundo lugar, no es solo que no se corresponda el último texto de una libreta con el primero de la otra, sino que leyendo el contenido de ambos cuadernos se aprecia que no están destinados al mismo fin. Así, el “Diario de 1915 y 1916” es un diario de vida normal, mientras que el cuaderno “Reflexiones 5” contiene textos reflexivos, ensayísticos, de opinión sobre temas muy diversos, a veces con referencias a la propia vida del autor, pero de ninguna manera al modo de un diario.

En tercer lugar, otro argumento muy importante para negar la relación de continuidad entre ambos cuadernos se encuentra en el análisis de las fechas de escritura. El “Diario de 1915 y 1916” abarcaba el periodo entre el 21 de agosto de 1915 y el 8 de febrero de 1916. Por otra parte, “Reflexiones 5” fue redactado entre el 21 de octubre de 1915 y el 15 de abril de 1916. Por tanto, buena parte de ambos cuadernos es simultánea en el tiempo y, de hecho, veremos cómo hay menciones en “Reflexiones 5” a asuntos tratados en el diario. Tiene sentido la posibilidad de que el cuaderno que vamos a tratar funcionase como una libreta de ampliación de determinados temas simplemente anotados en el diario cuyo análisis exhaustivo no cabría en él.

²²⁷ Girolamo Savonarola (Ferrara, 1452 - Florencia, 1498) fue un religioso dominico, predicador y confesor de Lorenzo de Médici, gobernador de Florencia. Sus alegatos iban en contra del lujo, el lucro y la corrupción de los poderosos, en concreto, de la Iglesia católica. Esto le valió finalmente la excomunión y la condena a la hoguera por parte de la Inquisición.

Por último, otro dato menor, pero que sirve también de argumento a favor de nuestras afirmaciones se encuentra en los nombres de los cuadernos. Álvaro Yáñez emplea los números romanos para nombrar los cuadernos que contienen sus diarios. Así, el “Diario de 1913 y 1914” es el “Cuaderno I” y el “Diario de 1915 y 1916” es el “Cuaderno IV”. Por otra parte, y aunque no dispongamos de ellos, hay referencias en las notas marginales de los cuadernos citados a sus continuaciones en el “Cuaderno II”, el “Cuaderno III” y el “Cuaderno V”. En cambio, Yáñez emplea los números arábigos para otro tipo de cuadernos como el que estamos analizando. Así, tanto “Reflexiones 5”, como sus dos continuaciones, reciben los nombres de “Nº 5”, “Nº 6” y “Nº 7”. Conociendo la obsesión de Juan Emar por la sistematización y su metódica manera de elaborar índices y listados de todo tipo, no nos parece posible que combinara ambos tipos de números por voluntad propia o por una confusión.

Otra cuestión con la que no concordamos es aquella de los editores de *M[i] V[ida]. Diarios (1911-1917)* (2006) según la cual todo el contenido de “Reflexiones 5” -con la excepción de las tres primeras líneas del cuaderno, que enlazarían con otro texto del desconocido cuaderno n.º 4- es una continuación de “MV”. No estamos de acuerdo con esta decisión fundamentalmente por las razones que ya expusimos al tratar el cartapacio “Continuaciones”²²⁸. Así, creemos que el texto “MV” encuentra su fin en esta última libreta y, por tanto, los textos que añaden a continuación los editores son otro tipo de textos que de ninguna manera siguen el argumento o el propósito de “MV”. Efectivamente, las entradas que componen “Reflexiones 5” no recogen episodios de la vida pasada de Álvaro Yáñez, con sus comentarios y opiniones realizados desde el presente, sino que se trata de un conjunto de impresiones, opiniones y teorías sobre diferentes asuntos, que le interesaron durante el periodo de finales de 1915 y mediados de 1916.

Dicho esto, pasamos a analizar el contenido y la estructura de “Reflexiones 5”. El cuaderno se compone de varias entradas -incluyendo, las tres líneas que conforman el final de un texto incompleto que parte de otro cuaderno- escritas entre el 21 de octubre de 1915 y el 15 de abril de 1916. Resulta difícil delimitar las entradas pues todas ellas carecen de título y, aunque algunas cuentan con la localización temporal en los márgenes, otras carecen de fecha y aparecen delimitadas mediante rayas horizontales simples -que ocupan el ancho de la página- o dobles -de extensión pequeña y centradas-. Esto hace que sea difícil establecer si se trata de entradas independientes escritas en días diferentes o de

²²⁸ Véase apartado 2.8.

fragmentos escritos durante el mismo día en diferentes momentos. De todas formas, y pese a estas dificultades, este cuaderno, al igual que ocurría con los diarios, no presenta textos cuya lectura requiera el salto de páginas o mecanismos anómalos como los que hemos visto en otros cuadernos. Por tanto, su lectura es completamente lineal.

En cuanto a su contenido, lo más interesante de la libreta es su correspondencia con los contenidos del “Diario de 1915 y 1916”, pues, como hemos dicho, parece que Yáñez empleó esta libreta para tratar asuntos de su vida cotidiana con una mayor profundidad. Por ejemplo, en la entrada del 21 de octubre de 1915 (pp. 515-519) -la primera entrada completa del cuaderno- y en la siguiente sin datar (pp. 519-522), Álvaro Yáñez comenta sus impresiones sobre el volumen “Les amies” de la obra en tomos *Jean-Cristophe* (1904-1912), de Romain Rolland. Efectivamente, si vamos al “Diario de 1915 y 1916” nos encontramos con que el día 23 de octubre de 1915 Yáñez anota que terminó de leer dicho libro (p. 462).

También puede ocurrir que el mismo día el autor redacte dos entradas: una para el “Diario de 1915 y 1916” y otra para “Reflexiones 5”. Por ejemplo, el 29 de octubre de 1915, Yáñez anota en su diario (p. 464) su gusto por dos mujeres y la entrada que escribe en “Reflexiones 5” (pp. 529-530) trata sobre la mujer y la sexualidad, es decir, se trata de una reflexión que escribe a raíz de sus conflictos amorosos. Lo mismo ocurre el 10 de noviembre de 1915: Álvaro Yáñez se confiesa en su diario (pp. 466-468) abatido, hastiado y aplastado por los sentimientos amorosos y aprovecha su otro cuaderno (pp. 530-531) para expresar su renuncia a sus grandes proyectos intelectuales y su convicción de vivir sin obligaciones impuestas.

Durante el viaje a Perú también va alternando la escritura en ambos cuadernos²²⁹. Por ejemplo, escribe en ambos el 18 de noviembre de 1915 cuando el buque realiza una parada en Coquimbo. En su diario (p. 472), Álvaro Yáñez escribe que paseó solo por el pueblo durante un largo rato pensando en sus amores, en sí mismo y en el espacio que lo rodeaba. Parece que una síntesis de esas reflexiones ocupa la entrada que escribe el mismo día en “Reflexiones 5” (p. 531), entrada que trata sobre la diferencia entre él y los demás. Ocurre algo similar al día siguiente (19/11/2015): Álvaro Yáñez viaja en el barco rumbo a Perú y se siente solo, con dificultades para relacionarse a bordo y dedicando pensamientos a sus amoríos. Esta información que apunta en su diario (p. 473) se vierte en “Reflexiones

²²⁹ La parte de “Reflexiones 5” escrita durante el viaje a Perú fue trasladada al volumen *Diarios de viaje* (118-123), como segunda escritura del viaje, después de las entradas del “Diario de 1915 y 1916” -primera escritura-.

5” en un texto (p. 533) sobre la verdadera libertad, la intelectual, y revela que pensó en ello estando solo en el barco. Por último, el 24 de noviembre enumera en el diario (p. 476) las personas con las que ha hablado durante ese día y su falta de interés hacia ellos. Ello se traslada al otro cuaderno (pp. 546-548) en una nueva reflexión sobre la separación entre él y los otros, y sus ambiciones intelectuales.

Esta última entrada que acabamos de comentar no solo es la última de “Reflexiones 5” escrita en 1915, sino que es la última que tiene correspondencias claras con el “Diario de 1915 y 1916”, ya que no será hasta el 6 de marzo de 1916 cuando retome la escritura en el primer cuaderno y, para entonces, el “Diario de 1915 y 1916” ya había finalizado –el cuaderno termina el 8 de febrero de 1919–. Eso no quiere decir que las correspondencias no continúen, pues como ya hemos dicho carecemos del cuaderno-diario siguiente.

Por otra parte, en este cuaderno abundan las notas marginales escritas con lápiz que parecen posteriores al momento original de escritura. Aquí no hay espirales rojas o números que indiquen páginas, sino una gran cantidad de notas y marcas marginales variadas cuyo significado no hemos podido descifrar. En general, y aunque no hemos localizado transcripciones o adaptaciones de estos fragmentos, creemos que esas notas están relacionadas con *Umbral*, pues hay algunas como “RdL” que se identifican sin dificultad como en este caso con el personaje Rubén de Loa. Las marcas más repetidas son letras o dibujitos como una *C*, la abreviatura “CLB”, una *U*, una *U* invertida, una especie de flecha, una *T* inscrita en una *C*, etc²³⁰. Pese a todo, no hemos localizado fragmentos de estas páginas en *Umbral*.

En general, este cuaderno es un conjunto de reflexiones, impresiones y opiniones de muy diferentes temas que presentan algunas constantes, como la expresión del sentimiento de marginalidad y de superioridad del autor con respecto a los demás y sus pretensiones de alcanzar un ideal intelectual. No nos encontramos ante un cuaderno muy valioso por su información en cuanto al proceso de escritura de sus textos o de creación de sus pinturas, pero sí es importante para comprender cómo se entiende Álvaro Yáñez a sí mismo, cómo percibe a la humanidad, qué entiende por la vida, etc.; asuntos que, en general, se sintetizan en la cuestión qué es el ser humano y, en concreto, él mismo, y qué papel desempeña en el universo, si es que desempeña alguno. Incluso, un texto que funciona como una especie de plan para la redacción de un texto futuro –el fragmento

²³⁰ Todas las entradas de este cuaderno presentan algún tipo de señal como las que hemos descrito.

inmediatamente anterior a la entrada del 24 de noviembre de 1915 (p. 545) - es un proyecto de diálogo entre dos personajes que discuten sobre la vida y el ser.

2.11. “Reflexiones 6” (1916)

Con el título “Reflexiones 6” hemos denominado la libreta que continúa exactamente el último texto del cuaderno anterior, “Reflexiones 5”. Este dejaba la entrada del 15 de abril de 1916 incompleta al final del cuaderno (p. 576) y en una nota en el margen inferior dirigía al “Cdno 6; pg 577”. Efectivamente cuando abrimos “Reflexiones 6” nos encontramos en la portada -la cubierta carece de información- el título del cuaderno “Nº 6” y la fecha de inicio “Abril 15 de 1916” y, al pasarla, la primera página redactada se numera como 577 y en ella se sigue la oración que había quedado incompleta en el cuaderno anterior. Además, en el margen, Yáñez dibuja una flecha sobre la que anota “Cdno 5; pg 576”, es decir, el punto del que proviene el texto que se inicia.

Físicamente, las características de este cartapacio no distan mucho de las de su predecesor, ya que ambos comparten el mismo diseño y, además, el que nos ocupa ahora también es propiedad de la Biblioteca Nacional de Chile. En el Catálogo en línea de esta señalan que “Reflexiones 6” se compone de ciento trece páginas y cuenta con unas medidas de 20,5 x 16 cm. En relación a su contenido, se trata de una “Continuación del cuaderno Nº 5. [...] que contiene reflexiones acerca de diversas manifestaciones artísticas”²³¹, reflexiones localizadas en Santiago de Chile entre abril y octubre de 1916. En cuanto a sus rasgos materiales nos encontramos ante un “Cuaderno con tapa blanda con rayas verticales de colores. Papel de composición, hológrafo a tinta, con correcciones del autor. En regular estado, tapas con los bordes deteriorados”²³².

“Reflexiones 6” fue redactado íntegramente en el año 1916, concretamente entre el 15 de abril de 1916 y el 14 de octubre de 1916, y está compuesto por veinte entradas en las que, como en el cuaderno anterior, Álvaro Yáñez reflexiona, opina y teoriza acerca de diversos asuntos. Como explicamos en el apartado anterior, los editores de estos textos habían considerado que todo el contenido de “Reflexiones 5” era una continuación del texto “MV”, decisión sobre la que explicamos nuestro desacuerdo. En el caso de “Reflexiones 6” los editores consideran que solo las entradas datadas entre el 15 de abril y

²³¹ La cita se corresponde con la ficha del ítem siguiente: “001044121”. *Catálogo bibliográfico. Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado en http://www.bncatalogo.cl/F/5TRIJ4XYUR7YFRF6NB6PA36JPF18H4QEAT2GYHE7VM41XG6E4F-14344?func=full-set-set&set_number=058838&set_entry=000002&format=999 (22/12/2016).

²³² *Ibidem*.

el 15 de julio de 1916 (pp. 577-619) continúan el texto “MV”, mientras que el resto, las que se localizan entre el 29 de septiembre y el 14 de octubre (pp. 619-690), forman parte de “Ideas”.

La primera delimitación es errónea por las razones que ya hemos expuesto²³³ y que se resumen en que “MV” encuentra su fin en el cuaderno “Continuaciones”. Los textos que los editores transcriben en el volumen como continuaciones de ese texto y que se corresponderían con el contenido de los cuadernos “Diario de 1915 y 1916”, “Reflexiones 5” y parte de “Reflexiones 6” son a nuestro juicio otro tipo de composiciones –diario de vida y reflexiones, respectivamente– que de ninguna manera cumplen los requisitos para considerarlos parte de “MV” –en cuanto al contenido, al género, a la presencia de marcas indicativas, etc.–. En cambio, sí hay argumentos para considerar que más de la mitad del cartapacio “Reflexiones 6” forma parte de “Ideas” fundamentalmente porque es el propio autor quien lo indica. Así, si vamos a la página 619, nos encontramos con el final de la entrada del 15 de julio de 1916, seguido de una línea horizontal que recorre todo el ancho de la página y a continuación otra entrada muy posterior: del 29 de septiembre de 1916. Al comienzo de esta, en el margen, Álvaro Yáñez escribe “29.IX.916. IDEAS”.

Nos parece bastante extraño que, siendo la última entrada que nos consta de “Ideas” la del 8 de diciembre de 1914, localizada en el cuaderno “Continuaciones”, la siguiente de este texto sea del 29 de septiembre de 1916, escrita casi dos años después. Creemos, pues, que aunque todo indica que buena parte del cuaderno “Reflexiones 6” pertenece a “Ideas” debió existir algo entre ambos momentos de escritura tan distantes en el tiempo. Además, entre las “Ideas” escritas en 1914 y estas “Ideas” de 1916 hay algunos cambios. Las primeras eran entradas en general breves, que trataban de asuntos muy variados y cuyo tema se indicaba al comienzo de cada una en una nota al margen junto a la fecha. Las “Ideas” de “Reflexiones 6” parecen, en cambio, un *continuum*, es decir, un único texto o entrada que se iniciaría el 29 de septiembre y cuyo discurso se continuaría a lo largo de varias fechas pasando incluso al cuaderno siguiente.

Centrándonos en la primera parte del cuaderno –la que los editores consideran parte de “MV”–, podemos creer que funciona como un complemento del diario de ese momento para tratar con una mayor profundidad temas que le interesaban al autor, tal y como consideramos el cuaderno “Reflexiones 5” sobre el “Diario de 1915 y 1916”. No obstante, en el caso de “Reflexiones 6” solo podemos hipotetizar sobre ello ya que no

²³³ Véase el apartado 2.8.

poseemos el diario coetáneo. Por otra parte, debemos tener en cuenta que la otra parte del cuaderno -más de la mitad- está encabezada por el título “Ideas” y la línea que separa esta parte de la anterior no es diferente de las que separan las diferentes entradas de la primera parte. Además, la entrada del 14 de mayo de 1916 (pp. 600-606), que integra la primera parte, lleva un título (“Del odio y del amor”) bastante similar a los que encabezan las “Ideas” contenidas en los cuadernos “MV y otros” y “Continuaciones”. No parecería, pues, descabellado pensar que todos estos textos que hemos denominado reflexiones fueran, en realidad, parte de “Ideas”. No obstante, hay que tener en cuenta que Álvaro Yáñez planea su texto “Ideas” junto a otros (“MV”, “Obs. Maup.”, “Diario de un Solitario”) en 1914 y ninguno de ellos supera dicho año, ¿por qué lo haría “Ideas”? Quizá Yáñez abandonó sus proyectos escriturales en 1914 y lo que tenemos en estos cuadernos posteriores son otro tipo de proyecto, bastante similar al que había iniciado en “Ideas”, aunque desde luego más profundo y con entradas mucho más extensas. De todas formas, estas afirmaciones tan solo son hipótesis que no podemos confirmar debido a la falta de algunos de los cuadernos de las series.

Por otra parte, este cuaderno está lleno, como el anterior, de notas marginales manuscritas de difícil interpretación que consisten en general en pequeños símbolos, letras y abreviaturas. Son marcas manuscritas, realizadas con un lápiz y que parecen posteriores a la escritura original. Todo parece indicar que están relacionadas con *Umbral*, pues hay algunas reconocibles (“RdL” > Rubén de Loa) e, incluso, hemos encontrado un fragmento de una de ellas transcrita en la monumental obra. Se trata de un fragmento de la entrada del 22 de mayo de 1916 (pp. 611-615), que aparece en el “Tercer pilar” (p. 1465). No obstante, este fragmento se diferencia de los demás que poseen marcas en el cuaderno, ya que en este caso no hay marcas hechas a lápiz en los márgenes sino las características espirales hechas con lápiz de color rojo sobre el texto. El contexto en que se inserta el fragmento en *Umbral* es el siguiente: se encuentran hablando Onofre Borneo y Eusebio Palena. Onofre escucha las reflexiones profundas del segundo, dentro de las que se insertan las páginas mencionadas de “Reflexiones 6”, como lectura de Palena de unas notas suyas del pasado, recurso que, como hemos visto hasta ahora, es bastante frecuente como mecanismo de inserción. Dicho esto, la presencia de marcas de cualquier tipo se reduce, sin embargo, a las entradas anteriores a la titulada “Ideas” y, aunque esta última posee una pequeña anotación al comienzo, las características marcas no vuelven a aparecer en el cuaderno. Ello parece marcar la diferencia entre dos partes en el cuaderno.

En cuanto al contenido de “Reflexiones 6”, podemos decir que existe un cambio de temática entre las dos partes que, en general, parecen diferenciarse. Como ya hemos dicho, en el Catálogo en línea de la Biblioteca Nacional resumían el contenido del cuaderno en reflexiones sobre arte; no obstante, Yáñez aborda más cuestiones que no solo tratan de este tema sino que están relacionadas con su modo de entender el mundo, al individuo, el conocimiento que se puede obtener de la realidad, etc. Así, entre los temas tratados en la primera parte del cuaderno nos encontramos con la conciencia y el desdoblamiento, la clarividencia, las impresiones que el arte deja en los seres humanos, la memoria, la moral, etc. El contenido de esta libreta asimismo nos revela otras lecturas del autor en la época: *Crimen y castigo* (1866) y *El espíritu subterráneo*²³⁴ (1864), de Fiódor Dostoyevski; libros sobre historia del arte; *Las cuitas del joven Werther* (1774), de Goethe; el relato “Por hastío”²³⁵, de Gorki; o los dramas de Ibsen.

Importante es, al comienzo del cuaderno, la entrada del 15 de abril de 1916 en la que Álvaro Yáñez reflexiona acerca de sus propios mecanismos para escribir, acerca de la memoria y acerca de cómo recoger por escrito lo sentido en un momento ya pasado:

Antes de escribir aquí en mis cuadernos, anoto el tema que desarrollaré en mi libreta. Pues bien me he fijado cómo anoto dichos temas y ello es de algún interés o mejor dicho, tiene algo de curioso. Mis anotaciones están destinadas a dormir en la libreta a veces más de medio año, esperando un buen ánimo que quiera despertarles y darles vida. Al anotar, pues, parto de la base de que allí las dejaré olvidadas largo tiempo y que por lo tanto, la esencia misma de ella, la sensación que me produjeron habrá de olvidarse, quedando estampado en el papel sólo [sic] el cuerpo de ellas, el cuerpo sin su alma que se ha ido a esconderse en las sombras del olvido. Sé que tendré después que escribir sobre recuerdos y no sobre impresiones. Entonces, sin darme cuenta yo mismo recurrí en mis anotaciones al medio que me evocara la sensación, el alma, anotando no las ideas mismas sino más bien las cosas que me las evocaron. [...] Cuándo [sic] quisiera desarrollarlas, ¿cómo despertarlas pues? Podría recordarlas siempre pero la sensación precisa que aquella vez me habían dado, no volvería a reaparecer sin duda, porque las sensaciones no se repiten. Cada momento es uno y no vuelve. Tiene su vida propia y esa vida es la sensación que produce. Por eso pues al anotar me era preciso anotar lo que produjo la sensación más que la idea misma. Anoté pues: "Se come a las 6 1/2". Y nada más. Y la sensación fugaz de un instante me quedó grabada para siempre (*Mi vida*, 216).

La segunda parte del cuaderno, aquella que los editores consideran parte de “Ideas”, abandona el asunto artístico para centrarse sobre todo en las relaciones entre el

²³⁴ Con el título “El espíritu subterráneo” Álvaro Yáñez se refiere a la novela “Apuntes del subsuelo” o “Memorias del subsuelo”.

²³⁵ Con este título Yáñez se refiere al cuento también conocido como “Para matar el aburrimiento”.

mundo y el ser humano. Como ya hemos dicho, esta extensa parte es una única entrada que el autor redacta a lo largo de varios días y que sigue en el cuaderno que analizaremos después. En esta parte de la libreta son muy destacadas las apelaciones del escritor a un tú o a un vosotros, los lectores. Resulta llamativo ya que, como ha ocurrido en otros casos, este cuaderno no fue concebido para ser leído por nadie más que por el propio Álvaro Yáñez, de modo que el fenómeno del desdoblamiento –tan importante en la propuesta de Juan Emar– empieza a percibirse muy pronto. Algunos ejemplos son los siguientes: “Permitidme que no siga hablando y disertando por este camino. Ante tal imagen de tanta grandiosidad me confundo. Pero pensadlo vosotros” (*M[i] v[ida]*, 303), “No sé si os haré el efecto de estar construyendo hipótesis en el vacío. Si así es, creedme que lo lamento profundamente. Con el tiempo podré tal vez probar lo que ahora me atrevo a avanzar” (*M[i] v[ida]*, 306).

La última entrada del cuaderno fue escrita el 14 de octubre de 1916, entrada que no encuentra su término en el propio cuaderno sino que, como indica la nota final en la última página de este, sigue en “Cdno 7; [ilegible]”. La segunda parte de la nota, la que indicaría la página, no se puede leer ya que la hoja está rota en este punto. A pesar de ello, sabemos que el cuaderno n.º 7 es el siguiente que vamos a tratar, en el cual se continúa exactamente el texto que queda truncado en el cuaderno n.º 6.

Una vez analizado este cuaderno, vemos que funciona de un modo similar al anterior, “Reflexiones 5”, no solo en cuanto al contenido, sino también por la presencia de las curiosas marcas –en la mayor parte de los casos indescifrables– que llenan sus márgenes. No obstante, “Reflexiones 6” cuenta con la particularidad de que gran parte de sus páginas están ocupadas por una entrada agrupada en muchos párrafos y redactado en varios días, pero con un hilo conductor común. Además, viene encabezada por la nota “Ideas”. De este hecho surge la hipótesis de que el contenido de este cuaderno o, al menos, buena parte de este, sea una continuación del texto “Ideas”, si bien ya hemos explicado que pese a la nota nos parece poco probable. En cualquier caso, “Reflexiones 6” es un cuaderno que posee un contenido esencial para conocer los pensamientos de Emar sobre el universo y la relación que se establece entre él y el hombre, así como para descubrir qué papel desempeña el arte en esa relación.

2.12. “Reflexiones 7” (1916-1917)

Con este apartado cerramos los análisis de los cuadernos de juventud de Álvaro Yáñez. El cuaderno que cierra este corpus es el que hemos denominado “Reflexiones 7”,

cuaderno que no solo cierra la tríada de “Reflexiones”, sino que también es el último cuaderno que poseemos del periodo analizado. Se trata de la continuación inmediata de la libreta anterior “Reflexiones 6”, libreta que termina con una entrada incompleta del 14 de octubre de 1916 en la página 690. Dado que “Reflexiones 7” es el cuaderno que la sigue, el primer texto que nos encontramos es la continuación de la entrada mencionada en la página 691. Como se advierte, Emar establece una paginación correlativa en sus cuadernos que constituyen una serie.

Por otra parte, el cuaderno presenta un diseño similar a sus dos anteriores: mismo diseño y tipo de cuaderno, cubierta sin información y una portada con los datos básicos, en este caso el lugar que ocupa el cuaderno en la serie (“Nº 7”) y la fecha de inicio (“Octubre 14 de 1916”), junto a un dibujito de un insecto en el centro de la página. Dado que este cuaderno también forma parte del Archivo del escritor de la Biblioteca Nacional de Chile, su catálogo en línea nos aporta algunos datos sobre sus aspectos físicos y su contenido. En primer lugar, el cuaderno consta de noventa y dos páginas y de unas medidas de 20,5 x 16 cm. Por otra parte, es un “Cuaderno con tapa blanda con rayas verticales de colores. Papel de composición, hológrafo a tinta, con correcciones del autor. En regular estado, tapas con los bordes deteriorados y hojas amarillentas con los bordes deteriorados”²³⁶. En relación a su contenido lo caracterizan como una “Continuación del cuaderno Nº 6 [...] que contiene reflexiones filosóficas”²³⁷, escritas en Santiago de Chile entre 1916 y 1917.

En cuanto a la versión editada del contenido de este cuaderno en *Mi Vida. Diarios (1911-1917)* (2006), al tratarse de una continuación del cuaderno n.º 6, los editores consideran que todo el contenido del cuaderno pertenece al texto “Ideas”. Como ya hemos explicado en el apartado anterior, no estamos muy seguros de que después de dos años desde el comienzo de “Ideas” Álvaro Yáñez decidiese retomar ese proyecto ya que las características de estos textos son bastante diferentes a las de las “Ideas” originales. Los textos que componen “Reflexiones 7” parecen una misma reflexión filosófica, iniciada en “Reflexiones 6” y que continúa en el nuevo cuaderno, reflexión que va redactando en diferentes semanas sin perder el *continuum*. Lo llamativo de este cuaderno, no obstante, es el gran salto temporal que contiene marcado por el cambio de año. Así, entre las páginas

²³⁶ La cita se corresponde con la ficha del ítem siguiente: “001044201”. *Catálogo bibliográfico. Biblioteca Nacional de Chile*. Recuperado en http://www.bncatalogo.cl/F/14LMN1CPXK3UVMKVGXDGLE5DIPSVUIX9XU52J7289N3Y4NV8ML-10556?func=full-set-set&set_number=076338&set_entry=000001&format=999 (30/12/2016).

²³⁷ *Ibidem*.

691 y 738 se recogen entradas del lapso comprendido entre el 14 de octubre de 1916 y el 28 de diciembre de 1916. Al término de la entrada de ese último día, Álvaro Yáñez dibuja una línea horizontal que divide toda la página, a la que sigue la nota “Año de 1917”. Lo normal sería que en la página siguiente la escritura empezase en algún día de enero del nuevo año, sin embargo, esta no se retoma hasta el 18 de septiembre de 2017 y se finaliza el 29 del mismo mes. Es bastante extraño, pues Yáñez emplea prácticamente la misma cantidad de páginas para las reflexiones de los tres últimos meses de 1916 que para un único mes de 1917 y entre estos dos momentos de escritura se produce un salto temporal de más de ocho meses. No sabemos qué ocurrió en la vida de Álvaro Yáñez para provocar esta pausa tan extensa en su escritura de las “Reflexiones”, si bien, gracias a la tesis de magíster de David Wallace (1997b) sabemos que en 1917 fue cuando el autor escribió su cuento “CAV. B. N.”²³⁸.

La estructura bipartita del cuaderno es clara, no solo por el gran salto temporal en el proceso de redacción marcado por el cambio de año, sino también por el cambio de temática a tratar. Así, si la primera parte del cuaderno (pp. 691-738) era una continuación de la extensa reflexión iniciada en el cuaderno anterior y, por tanto, continuaba tratando asuntos como la humanidad, las relaciones entre el individuo y el mundo, los métodos para mejorar espiritualmente, etc.; la segunda parte del cuaderno (pp. 739-783) aborda específicamente cuestiones sobre la sexualidad, los vicios, el placer, la mujer, etc. El *continuum* reflexivo se trunca para, más de medio año después, iniciar otro sobre una temática bien distinta.

Por otra parte, en este cuaderno vuelven a aparecer notas marginales escritas con posterioridad y que, en la mayor parte de los casos, son indescifrables. Algunas, no obstante, sí son entendibles, como por ejemplo las que aparecen en las páginas 712 y 713 -entrada del 23 de octubre de 1916-: las características espirales rojas que indican que los fragmentos marcados se trasladarán a *Umbral* con el número de página del manuscrito indicado también “830/2502”. Los fragmentos marcados aparecen en el “Tercer pilar” (p. 1907-1908), seguidos de otro fragmento de “Reflexiones 7” escrito el 24 de octubre de 1916. Ambos fragmentos se insertan en una discusión entre Juan Emar y Onofre Borneo²³⁹, en la que también se incrustan fragmentos del “Diario de 1912 y otros”. Concretamente, las palabras que pertenecen a “Reflexiones 7” se ponen en boca de Juan Emar, es decir, de la parte del yo que posee aspiraciones intelectuales y artísticas elevadas. Por otra parte, el

²³⁸ Véase Wallace, David (1997). “CAV. B. N.”. *Cyber Humanitatis*, (otoño, 2).

²³⁹ Sobre esta pareja de personajes, véanse los apartados 2.4. de este capítulo y 4.3. del capítulo 4.

resto de marcas indescifrables están escritas con un lápiz y representan símbolos (una estrella, un insecto, un signo de división, etc.) y abreviaturas que, aunque creemos que están relacionadas con *Umbral*, no podemos establecer con claridad su significado.

En cuanto a las lecturas, así como en el resto de cuadernos hay más o menos menciones a las lecturas del autor, en el caso de “Reflexiones 7”, a excepción de la mención al escritor León Tolstói, no encontramos ninguna otra opinión, reflexión o alusión a libros o escritores. Hay que tener en cuenta que en la tríada de cartapacios que hemos nombrado “Reflexiones” se aprecia una especie de evolución hacia una mayor abstracción, de tal forma que “Reflexiones 5”, primero, era una especie de cuaderno para tratar en profundidad asuntos o cuestiones surgidas en el día a día de la vida de Álvaro Yáñez. Este propósito continuaba en el primer tercio de “Reflexiones 6” para, después, pasar a un tipo de reflexión muy extensa, continuada a lo largo de las semanas y los meses de 1916 acerca de cuestiones más sesudas como la función del hombre en el mundo, la voluntad, la conciencia, las diferencias entre los individuos, etc. Esta reflexión se trasladó y ocupó la primera mitad de “Reflexiones 7”, cuya segunda mitad se centra en nuevos temas –el sexo, la pasión, los vicios, la mujer, etc.– que trata también desde una perspectiva filosófica. Los temas tratados en estos tres cuadernos evolucionan de lo concreto, es decir, de impresiones y opiniones surgidas en el día a día al tratamiento de cuestiones trascendentales, universales y abstractas para las cuales Álvaro Yáñez ya no recurre a fuentes, sino que pareciera como si dejase su pensamiento fluir a lo largo de las páginas.

“Reflexiones 7” finaliza en la página 783 poniendo punto y aparte a la entrada del 29 de septiembre de 1917 y dibujando una raya horizontal que marca el final del texto. Sigue a esta un espacio en blanco al final de la página en la que Álvaro Yáñez no escribe nada, no hay notas que indiquen a qué libreta y página debemos saltar para seguir la lectura, solo espacio en blanco. Aunque no poseemos más cuadernos y, por tanto, no podemos asegurar que no existan otros cuadernos posteriores a la fecha última recogida, ese espacio en blanco, sin indicaciones, y el fin del texto marcado con la raya parecen marcar un final no solo del texto o del cuaderno, sino de etapa. No debemos olvidar que, tal y como señalamos en la introducción, Juan Emar establece en *Umbral* tres etapas en su recorrido vital y la primera de ellas se iniciaba con el nacimiento y terminaba con el fin de la Primera Guerra Mundial, en 1918. Siendo la última entrada a finales de 1917 no sería extraño que Álvaro Yáñez finalizase sus proyectos para dar comienzo a otros nuevos que iniciarán el segundo y más importante periodo de su vida, el entreacto (1918-1939).

2.13. Recapitulación

Una vez realizado el análisis pormenorizado de los cuadernos de juventud de Álvaro Yáñez ha quedado establecido un panorama bastante completo de la escritura del autor en este primer periodo de su vida. Aunque carecemos de algunos de los cuadernos del periodo estudiado, vamos a presentar a continuación una tabla a modo de síntesis donde constan los cuadernos del corpus, las partes que contiene cada uno y las páginas donde se encuentran, así como las fechas de composición.

Nombre del cuaderno	Año	Títulos de Emar	Páginas
“Cuaderno escolar y otros”	1905 - 1909	a) Cuaderno de Matemáticas, 1905. b) Apuntes de don Álvaro Yáñez. 3.II.1906. Vale c) Lo Herrera. 1907. AYAñezB. d) Lo Herrera-1909. e) Cronograma. 1909.	[Sin paginación].
“Mi estadía en Lausanne”	1910	¿?	¿?
“Torcuato y otros”	a) 1911 b) 1941	a) Álvaro Yáñez Bianchi. b) ____.	a) 1-71. b) ____
“Diario de 1912 y otros”	1912-1917	a) Año de 1912. Diario I. b) ____, 1912. c) ____, 1913. d) CDNO N° 3. Viña del Mar, Diciembre 1913. Py 1914. e) Py 1915. f) PRY. 1916. g) ____, 1917.	a) 1-86. b) 87-105 (1-10). c) 107-109. d) 1-19. e) 20-28. f) 28-39. g) _-48.
“Viaje a Europa”	1912	¿?	¿?
“MV y otros”	1912-1914	a) N° 2. N° 1. Paris [sic], 1912. b) ____. c) Viña del Mar, Diciembre 1913. Mt. Py 1914. d) MV, 1913. e) Año de 1914, Cuaderno N° 1.	a) y b) 1-29, 32-40. c) 30-31. d) 41-63. e) 1-161. [Segue en cdno n.º 2, p. 161].
“Diario de 1913 y 1914”	1913-1914	a) Cuaderno I. Diario. Año de 1913. b) Año de 1914.	a) 1-146. b) 147-203. [Segue en cdno II, p. 204].
“Continuaciones”	1914	a) ____, 1914	[Viene de cdno n.º 1, p. 160].

		[Al final del cuaderno N° 1 llama a este N° 2].	a) 161-276. [Faltan las hojas finales].
“Diario de 1915 y 1916”	1915-1916	a) Cuaderno IV. Diario. Año de 1915 b) Año de 1916.	a) 450-491. b) 492-502. [Sigue en cdno V, p. 503].
“Reflexiones 5”	1915-1916	a) N° 5. Octubre 20 de 1915. b) Año de 1916.	[Viene de cdno 4, p. 514]. a) 515-548. b) 549-577. [Sigue en cdno 6, p. 577].
“Reflexiones 6”	1916	a) N° 6. Abril 15 de 1916.	[Viene de cdno 5, p. 576]. a) 577-690. [Sigue en cdno 7, p. _].
“Reflexiones 7”	1916-1917	a) N° 7. Octubre 14 de 1917. b) Año de 1917.	[Viene de cdno 6, p. 690]. a) 691-738. b) 739-783.

Pese a que presentamos los cuadernos en la tabla como si se tratase de una serie correlativa, es decir, de una sucesión en la escritura, ya hemos visto en los respectivos apartados que no ocurre así y que, de hecho, existen muchas faltas dentro de nuestro corpus. No obstante, ello no nos impide conocer la existencia de esos cuadernos perdidos o no disponibles, sino que gracias a las notas y a las autocitas del propio autor podemos, si no acceder al texto íntegro, al menos sí confirmar su existencia y conocer algún dato de ellos. Dentro del conjunto que hemos manejado, e incluyendo los ítems que suponemos, se establecen diferentes series de libretas en función del propósito que persigue el autor. Las dos series más claras que podemos establecer son las que denominaremos la serie de diarios y la serie de escritos literarios heterogéneos. La primera estaría formada por los siguientes ítems²⁴⁰:

- a) “Diario de 1913 y 1914” (Cuaderno I, pp. 1-203; 03/01/1913 - 25/03/1914).
- b) [Cuaderno II, pp. 204²⁴¹-¿?; ¿? - ¿?].
- c) [Cuaderno III, pp. ¿?-¿?; ¿? - ¿?].
- d) “Diario de 1915 y 1916” (Cuaderno IV, pp. 450-502; 21/08/1915 - 08/02/1916).

²⁴⁰ En la lista que sigue marcamos entre corchetes aquellos cuadernos que no poseemos, pero suponemos su existencia por las referencias del escritor.

²⁴¹ Aunque no lo hemos manejado, al final del “Diario de 1913 y 1914” se dirige al lector en una nota marginal al cuaderno II y su página 204, de ahí, que podamos saber en qué página comienza.

e) [Cuaderno V, pp. 503²⁴²-¿?; ¿? - ¿?].

f) ¿?²⁴³

Podemos afirmar, pues, que Álvaro Yáñez entre los primeros días de 1913 –“Diario de 1913 y 1914” empieza el 3 de enero– y 1916 –“Diario de 1915 y 1916” termina en febrero de 1916, pero deriva al cuaderno V y no sabemos cuánto tiempo abarcaba ese diario– escribió diarios de vida relativamente convencionales que relatan el acontecer prácticamente diario en su vida. Simultáneamente a esta escritura *diarística*, Álvaro Yáñez inició otra serie de cuadernos en los que ya no recogió por escrito su día a día, sino que dio pie a sus inclinaciones literarias. Enumeramos a continuación esta segunda serie:

a) “MV y otros” (Cuaderno 1, pp. 1-160; 28/12/1913 - 07/07/1914).

b) “Continuaciones” (Cuaderno 2, pp. 161-¿?²⁴⁴; 08/07/1914 - ¿?).

c) [Cuaderno 3, pp. ¿?-¿?; ¿? - ¿?].

d) [Cuaderno 4; pp. ¿?-514²⁴⁵; ¿? - ¿?]

e) “Reflexiones 5” (Cuaderno 5, pp. 515-576; 21/10/1915 - 15/04/1916).

f) “Reflexiones 6” (Cuaderno 6, pp. 577-690; 15/04/1916 - 14/10/1916).

g) “Reflexiones 7” (Cuaderno 7, pp. 691-783; 14/10/1916 - 29/09/1917).

Ya hemos dicho que los textos de las libretas llamadas “Reflexiones” no los consideramos continuaciones de los textos iniciados y desarrollados en 1914. No obstante, sí creemos muy posible que todas estas libretas constituyan una serie en la que nos faltarían dos ítems –cuadernos 3 y 4–. Al fin y al cabo, todos ellos contienen textos literarios heterogéneos y, si observamos las paginaciones de los cuadernos, vemos que entre “Continuaciones”, que termina un poco más allá de las página 256 –faltan sus últimas páginas–, y “Reflexiones 5”, que empieza en la 515, hay una diferencia de unas 250 páginas que podrían perfectamente corresponderse con los dos cuadernos que según nuestra argumentación faltan de la serie.

Dicho esto, todavía hay algunos cuadernos restantes que no hemos ubicado en ninguna serie: “Cuaderno escolar y otros”, “Mi estadía en Lausanne”, “Torcuato y otros”,

²⁴² De nuevo, aunque tampoco hemos tenido acceso a esta libreta, al final del “Diario de 1915 y 1916” se dirige al lector en una nota marginal al cuaderno V y su página 503, de ahí, que podamos saber en qué página comenzaría.

²⁴³ Añadimos este último punto de la lista porque, ya que no hemos manejado el último cuaderno de la serie del que podemos afirmar su existencia con firmeza –el cuaderno V–, no podemos saber si ese constituye el último o deriva a libretas posteriores.

²⁴⁴ Como ya apuntamos en el apartado dedicado a “Continuaciones”, este cuaderno carece de las sus hojas finales, de manera que no sabemos en qué página finalizaba ni qué día fue escrito su última entrada. La última página que poseemos es la 256, que contiene una entrada del 21 de noviembre de 1914.

²⁴⁵ Aunque no lo hemos manejado, al inicio de “Reflexiones 5” se indica en una nota marginal, que el texto enlaza con el cuaderno 4 y su página 514, de ahí, que podamos saber en qué página finalizaría.

“Diario de 1912 y otros” y “Viaje a Europa”. El primero no posee enlaces con ningún otro debido, en primer lugar, a que es bastante anterior a la eclosión de la escritura de juventud de Álvaro Yáñez. Si esta tenía lugar a partir de 1911, el “Cuaderno escolar y otros” abarca un periodo anterior -1905-1909- muy temprano en la vida del autor -12-16 años- en el que todavía no ha comenzado a escribir, propiamente. De hecho, y como ya vimos, el contenido de este cuaderno son sobre todo apuntes, notas y cuentas relacionadas con el fundo familiar, el colegio, los juegos con sus amigos, etc.

Por otra parte, nos encontramos ante dos cuadernos parecidos: “Mi estadía en Lausanne” (1910) y “Viaje a Europa” (1912). Se podría establecer, más que una serie, un conjunto de libretas que catalogaríamos como diarios de viaje y en el que se integrarían estos dos cuadernos. Aunque no habíamos tenido acceso a ellas, aunque sí a parte de su contenido gracias a las citas y menciones del propio Emar en otros textos y al trabajo de otros investigadores (Wallace, 1996 y Piña, 2009, 2011), recientemente se han publicado junto a otros escritos del autor sobre viajes en el libro *Diarios de viaje* (2017), libro que ha venido a confirmar nuestras hipótesis²⁴⁶.

Por otra parte, el cuaderno “Torcuato y otros” se desmarca del resto de ítems del corpus de estudio porque no integra ninguna de las series de cuadernos que hemos detectado -la de diarios, la de textos literarios heterogéneos y la de escritos sobre viajes-. Es un cuaderno anterior a las dos primeras series señaladas, cuando Emar comienza propiamente a escribir de forma compulsiva, y lo entendemos como un ensayo primero, un primer intento de escritura literaria de ficción, si bien, como ya vimos en el apartado correspondiente, dicha ficción encuentra un referente evidente en la historia de amor entre Álvaro Yáñez y Marta Gaete. Por otra parte, otra particularidad de este cuaderno que lo desmarca de otros ítems es el hecho de que fue reutilizado muchos años después para convertirse en un borrador de *Umbral*, hecho excepcional que no se da en ningún otro cuaderno de este periodo.

Por último, debemos dedicar unas líneas al “Diario de 1912 y otros”. Si atendiésemos solo a la primera parte de esta libreta podríamos vincularla a la serie de los diarios, si bien, no parece que Álvaro Yáñez lo considere un ítem de la serie, ya que, aunque lo nombra “Diario I”, más tarde al cuaderno “MV y otros” también lo llama “Nº 1”.

²⁴⁶ Como ya indicamos en la “Introducción”, el libro se publicó cuando la investigación estaba en su fase final, de ahí que los otros escritos que se publican en este libro no hayan sido incluidos al corpus de estudio. En cualquier caso, y una vez leídos, concluimos que vienen a confirmar nuestra hipótesis conforme Emar poseía un conjunto de libretas y/o escritos propiamente de viajes. Una información más completa de este libro se encuentra en el capítulo 1, apartado 1.1.4.

También es verdad que este último cuaderno presenta en su cubierta dos numeraciones “Nº 2” tachado y “Nº 1”. Podríamos pensar que en un principio Álvaro Yáñez hubiese ideado “MV y otros” como segundo ítem de la serie de diarios, siendo el ítem primero “Diario de 1912 y otros”, luego se arrepintiese o hubiese ideado otro propósito para este último cuaderno y decidiese que “MV y otros” pasase de n.º 2 a n.º 1. En cualquier caso, esto no lo podemos confirmar y también hay argumentos en contra de esta hipótesis²⁴⁷. Por ejemplo, la falta de coherencia en la numeración, pues para el “Diario de 1912 y otros” emplea números romanos y para “MV y otros” arábigos. Además, como ya hemos visto, “Diario de 1912 y otros” es un cartapacio muy complejo que comienza como diario para, después, pasar a ser una especie de gran agenda u organigrama cuya escritura se perpetúa varios años.

Dicho esto, debemos señalar que, viendo la complejidad y la abundancia de cuadernos que Álvaro Yáñez manejó en su juventud, no podemos descartar que existan otros aparte de los que hemos manejado y de los que con claridad podemos afirmar su existencia. Si leemos atentamente el contenido del fondo objeto de estudio, veremos que en varias ocasiones el yo alude a otros textos suyos que no constan en ningún registro o fondo y que, probablemente, se hayan perdido. En cualquier caso, el material de juventud del autor debía de ser ingente, pues llamaba la atención incluso de sus familiares. Así, por ejemplo, su hermana, Flora Yáñez, apunta en su obra *Visiones de infancia* sobre su hermano:

Tenía numerosos cuadernos y libretas en los que iba anotando sus pensamientos e impresiones. Diarios de su sentir cotidiano que despertaban nuestra codicia. Por ellos sabríamos al fin qué cosas pasaban en su hermético cerebro. Pero los escondía celosamente dentro de un mueble coreano que había obtenido en una casa de remates y que era una preciosidad con sus múltiples cajoncillos de nácar y de maderas doradas. Un día logré robar uno de aquellos inalcanzables cuadernos y me eché sobre él como perdiguero, quedando pensativa ante la fría fuerza que bullía en sus páginas. Cuando cerré el cuaderno, tuve la sensación de haber estado aspirando un frasco de éter (1960: 61).

Por otra parte, no solo es la cantidad o la organización de los cuadernos lo que resulta llamativo de la escritura de juventud de Álvaro Yáñez, sino también la estructuración interna de sus propios cuadernos. Yáñez escribe teniendo muy en cuenta el soporte de la escritura, de tal modo que en muchas ocasiones abandona la estructura lineal tradicional

²⁴⁷ Véase el apartado 2.6.

del texto para establecer un texto fragmentado en pedazos que se distribuyen en diferentes partes del cuaderno. Si a ello le sumamos que un mismo cuaderno puede presentar diferentes textos, el resultado es una especie de caos que a primera vista parece imposible de entender y de seguir. No obstante, el propio autor se encarga mediante la nota marginal de señalar adónde debe saltar el lector para continuar con la lectura. Si este fenómeno resulta bastante extraño, la extrañeza se acrecienta cuando nos percatamos de que estos cuadernos eran absolutamente personales y su lectura estaba restringida a su propio autor. De modo que los juegos que configuran la escritura son juegos hechos para su propio deleite, lo que acrecienta la excentricidad de nuestro autor.

Asimismo, otra característica singular de estas libretas es el rasgo de la intertextualidad. Entendida como la relación de un texto con otros textos, en este caso del mismo autor, en Álvaro Yáñez y, después, en Juan Emar, esta es llevada a su límite. Tomando como ejemplo los textos que hemos trabajado en este capítulo, en ellos observamos no solo las citas o referencias de unos cuadernos a otros que en ocasiones pueden ser simultáneos en el tiempo o de años pasados, sino también, y esto es más insólito, la incorporación de textos de esta época tan temprana a la obra más extensa, compleja y madura del autor: *Umbral*. Escrita más de veinticinco años después, en ella aparecen numerosísimos fragmentos que provienen de estos cuadernos de juventud que hemos estudiado. Aunque en ocasiones con variantes, para ajustarlos al nuevo contexto o a los personajes de *Umbral*, resulta muy llamativo cómo para Juan Emar su escritura novel tiene una casi completa validez en su obra más adulta. Este fenómeno se descubre siguiendo las marcas que realiza en las páginas de sus cuadernos de juventud, marcas que como un detective, el investigador debe descifrar para ubicar el fragmento dentro de la gran obra. *Umbral*, pues, aunque contiene muchos fragmentos originales realizados en los años de elaboración de la obra, podríamos considerarla un gigante compendio en el que el autor vierte una gran selección de toda su escritura precedente, idea en la que profundizaremos en el capítulo 4.

Por último, debemos señalar que si bien son las características estructurales, organizativas y, en definitiva, formales, las que hacen de estos cuadernos un material tan valioso, el contenido de estos también merece mucha atención. En ellos podemos ver cómo desde bien joven Álvaro Yáñez se interesa por temas trascendentales, asuntos filosóficos que le inquietan y generan sus reflexiones, dudas y decepciones ante la falta de respuestas y ante la incompreensión que percibe para con los demás. La escritura de ficción –aunque nunca abandonará del todo el elemento autobiográfico– comienza a atisbarse en

esta temprana época, así como el interés por los temas que serán una constante en su escritura posterior: el transcurso del tiempo y la memoria, la relación entre el individuo y el mundo, las posibilidades de comprensión del universo, el abismo entre el yo y los otros, los límites de la voluntad humana, los métodos de aprendizaje y superación intelectual, etc. Todos estos asuntos, constantes en la obra de Emar, se encuentran ya en estos precoces escritos junto a un obsesivo interés por dejar fijados los detalles de su vida y de su carácter, como si, siendo aún un joven, ya supiera que emprendería un gran proyecto muchos años después para el que necesitaría todo ese minucioso registro. Como indica Piña, “Pilo Yáñez todo lo observa, lo anota, lo mide, lo enumera, lo recuerda, lo clasifica, muchas veces lo ilustra. [...] toda la vida de Emar, en tanto se pueda hablar legítimamente de ella, en algún sentido quedó en esos papeles, y, a la vez, todos ellos están en *Umbral*” (2011: 649).

Estas conclusiones nos demuestran una cualidad principal de la escritura y, por extensión, de Juan Emar como autor: su coherencia. Perfeccionados con el paso de los años, los rasgos formales y temáticos que presentan estos cartapacios se mantienen como constantes a lo largo de la trayectoria escritural del autor, hasta tal punto que lo afirmado en 1914 resulta igual de válido en 1960. En definitiva, estos cuadernos constituyen una muestra precoz e incipiente del coloso escritural que se revelaría unos años después.

3. LAS OBRAS PUBLICADAS EN LOS AÑOS 30

Una vez analizada la producción escritural de la primera etapa de vida del aún por entonces Álvaro Yáñez, que él mismo estableció entre su nacimiento y 1918, vamos a tratar a continuación parte de la producción de su etapa siguiente: la comprendida entre 1918 y 1939, periodo al que el propio autor denominó “*El Misterioso Período 18-39*” y al que caracterizó como fundamental en su vida: “Fue para mí esencialmente mi período” (*Umbral*, 74). No solo es entre esos años cuando tuvieron lugar los acontecimientos más relevantes de la vida de Juan Emar, sino que también es el lapso de tiempo en que situó la acción de los personajes que configuran *Umbral*²⁴⁸.

¿Cuáles son los hechos que otorgan a este periodo tal trascendencia en la trayectoria de Juan Emar? Veremos a continuación que son años clave en su vida no solo en el ámbito creativo, sino también en el personal, en el político e, incluso, en el económico. En primer lugar, los límites del periodo son claros y los establece el autor tomando como puntos de referencia las guerras mundiales: 1918, año que constituye el fin de la Primera Guerra Mundial, y 1939, año en que se inicia la Segunda Guerra Mundial. Por otra parte, y como ya indicamos en el capítulo 1 (apartado 1.2.1), la investigadora Soledad Traverso le dedica el segundo capítulo de su monografía al análisis de este lapso temporal²⁴⁹ y, entre otras cosas, analiza la imagen de los barcos²⁵⁰ que emplea Emar para referirse al primer y al tercer periodos de su vida marcados por las guerras:

La imagen sugiere una detención en alta mar; un descanso respecto del dolor y la destrucción. Entre ambos barcos, un espacio vacío. Los tripulantes aprovechan esta detención

²⁴⁸ Para leer la explicación de Emar sobre la importancia de este periodo que da en *Umbral*, véase el punto b. de la “Introducción”.

²⁴⁹ Véase Traverso, 1999: 47-80.

²⁵⁰ Véase *Umbral*, 74.

de 21 años para vivir de acuerdo con principios basados en la libertad interior y en la creación artística.

Emar piensa esta imagen en 1941 al escribir el primer Pilar de *Umbral*, esto es, durante el transcurso de la segunda Guerra. El espacio entre ambos barcos, por lo tanto, ya había desaparecido y los tripulantes habían vuelto a sus respectivos lugares. Emar conserva el recuerdo del entreacto con la esperanza de que en algún momento vuelvan a darse las condiciones que hicieron posible el entreacto.

Una vez finalizado el entreacto, el sinsentido como condición humana vuelve a instalarse. Por lo tanto, conservar el entreacto en la memoria le permite a Emar mantenerse en una vida con sentido. Emar concibe, de esta manera, el entreacto como el período más importante de su vida, porque es el único que le dio esa posibilidad: un espacio en el mundo (Traverso, 1999: 48).

Concordamos con Traverso cuando entiende el entreacto como un lapso temporal que fracturó el *continuum* histórico e incrustó un intervalo en que el mundo creativo, es decir, la subjetividad artística se impuso como realidad. El entreacto que caracteriza Traverso está localizado en un lugar concreto: el barrio de Montparnasse en París, donde Emar, junto a otros muchos artistas e intelectuales²⁵¹, se encontró con una realidad en la que su extraña personalidad encajó y en la que pudo dar pie a sus inclinaciones e intereses con absoluta libertad. No obstante, como señalan tanto el propio Emar como Traverso, el entreacto duró veintidós años y no todos ellos los pasó Emar en la capital francesa. Emar realizó en este periodo doce viajes entre Chile y Europa y, de esos veintidós años, aproximadamente una mitad los pasó en Chile y la otra en Europa, sobre todo, en París. En definitiva, Emar no vive todo el entreacto en Montparnasse y, por lo tanto, no son solo las circunstancias europeas las que caracterizaron este importante periodo de su vida, sino también y de manera muy significativa el contexto chileno que, en esos años, afectó profundamente a su familia y a él mismo y determinó el futuro de todos. Por otra parte, en terreno personal, el entreacto fue un periodo bastante agitado para el escritor no solo por los múltiples viajes y cambios de residencia, sino también porque contrajo matrimonio dos veces, inició su relación amorosa con Alice de la Mertinière, Pépèche, vio a nacer a sus cinco hijos -dos del matrimonio con Herminia Yáñez y tres del matrimonio con Gabriela

²⁵¹ En el capítulo segundo de Traverso que hemos citado la investigadora presenta un panorama breve, pero bastante completo de los círculos intelectuales y artísticos instalados en París, concretamente, en el barrio de Montparnasse y de los ambientes que estos frecuentaban.

Rivadeneira²⁵²– y vivió el fallecimiento de su padre, Eliodoro Yáñez, entre otros hechos relevantes²⁵³.

Dicho esto, y centrándonos en su actividad literaria, aunque Juan Emar es un autor realmente prolífico, de un modo que podríamos calificar incluso de extremo, lo que el público y la academia conocen de su obra no es sino una mínima parte de dicha producción. Las causas de este hecho son varias: en primer lugar, Emar solo se decidió a publicar cuatro textos del ingente conjunto de creaciones que atesoraba, de modo que para el público común es un autor con únicamente cuatro obras. En segundo lugar, después de la publicación de esas obras se apartó de la esfera pública y se refugió en sí mismo sin preocuparse nunca más por promocionar su obra o publicar otros textos. Sí se ha gestado con los años la leyenda sobre *Umbral*, como una gran obra inédita que el autor escribió a lo largo de más de veinte años, pero, en general, el público no ha accedido a ella. En tercer y último lugar, hay que tener en cuenta que la crítica académica solo se ha centrado en la obra pública del autor sin investigar, salvo en contadas ocasiones²⁵⁴, la existencia de otros textos. Si bien es verdad que desde que Emar fue revelado en los años noventa han aparecido algunas ediciones de textos inéditos²⁵⁵ y, en ocasiones, no literarios, sino personales, los estudios en general no se han detenido en ellos y la tendencia que existe desde entonces es la de seguir analizando –a veces desde enfoques novedosos y otras reiterando las mismas interpretaciones– las obras publicadas en los años treinta, sobre todo, y algunos fragmentos de *Umbral*.

En este capítulo vamos a ocuparnos de nuevo de las obras *Ayer*, *Miltín 1934*, *Un año* y *Diez* presentándolas, describiéndolas y analizándolas teniendo en cuenta sobre todo la voz enunciativa, las alteraciones metalépticas y la dimensión temporal que funcionan en el texto para contemplar después la incorporación de dichos textos a *Umbral*. El orden que hemos establecido para analizarlas se basa en el comienzo de redacción de cada una de las obras, dato que hemos obtenido gracias a tres diarios del periodo comprendido entre 1928 y 1942²⁵⁶ que integran el fondo bibliográfico de la Fundación Juan Emar y que

²⁵² Gabriela Rivadeneira Rodríguez (Santiago de Chile, c. 1911-2006) fue una pintora, segunda esposa de Juan Juan Emar. Su hermana Carmen era la esposa del escritor y amigo de Emar Eduardo Barrios.

²⁵³ Remitimos a la “Cronología” (apéndice D) para consultar en detalle los hechos destacados de la vida de Emar en esos años.

²⁵⁴ Debemos destacar los trabajos de Wallace (1993, 1997a y b, 1998), Harris E., Schütte G. y Zegers B. (2006), Brodsky (1999, 2010) o Lizama (1998b, 2002).

²⁵⁵ Véanse los apartados 1.1.1. y 1.1.4. del capítulo 1.

²⁵⁶ Se trata de tres diarios correlativos iguales en cuanto al soporte y su formato que comprenden respectivamente los periodos 06/08/1928-12/11/1931, 13/11/1931-17/09/1934 y 18/09/1934-26/04/1942. Cabe señalar, no obstante, que en el tercero de ellos se produce un gran salto temporal entre el 13/06/1936 y el 31/09/1940.

consideramos muy valiosos debido a las anotaciones que contienen sobre el proceso de creación y de publicación de las cuatro obras públicas del autor. De hecho, gracias a la información que aportan estos diarios podemos refutar la idea que expone Alejandro Canseco-Jerez acerca de la imposibilidad de establecer un orden entre los textos basado en su momento de creación:

El análisis de las páginas de *Un año, Ayer y Miltín 1934*, no nos permite determinar la fecha en que se inicia la redacción de estos libros y, aún menos, remitimos al proceso escritural que culmina, en 1935, con la publicación de sus tres primeras obras. Únicamente un cúmulo de notas, diarios, correspondencia y borradores del autor, correspondientes a la época que preceden al año de la publicación, podría darnos luces acerca de su redacción (2011b: 527).

Ese conjunto hipotético de documentos al que remite Canseco-Jerez es el que efectivamente nosotros hemos podido manejar, concretamente, los tres diarios sucesivos a los que nos hemos referido y que contienen minuciosos detalles sobre el proceso creativo de *Ayer, Miltín 1934, Un año y Diez*. Compartimos con el investigador la tesis principal de su trabajo basada en la idea de que las tres obras de 1935 conforman un “tríptico narrativo” que después se verterá –y *Diez* también– en el macro proyecto que constituye *Umbral*, al cual concibe como un gran palimpsesto. Como se verá en el capítulo 4, no es *palimpsesto* el término que creemos más adecuado para describir *Umbral*, pero, en general, podemos afirmar que compartimos la tesis de Canseco-Jerez. Nuestro enfoque, no obstante, es mucho más amplio, ya que, como hemos visto, no solo las obras de los años treinta constituyen una fase dentro de un vasto proyecto, sino que ya la producción más temprana de Emar encuentra su finalidad última en integrar *Umbral*. De ahí, hipotetizamos que, por extensión, toda la producción escritural de Emar, sin importar año, género, soporte o dimensión –privada o pública– fue ideada para formar parte de esa aspiración mayor que encontró su forma tardíamente en *Umbral*.

Volviendo a *Ayer, Miltín 1934* y *Un año*, Canseco-Jerez las entiende pues como “una unidad simultánea” (2011b: 526) y de ahí parte para enunciar la hipótesis de que las tres obras fueran concebidas y escritas simultáneamente:

A diferencia de un tríptico gráfico o pictórico que se presenta bajo una forma acabada y, en general inamovible, los tres primeros libros de Juan Emar emergen, en 1935, como una unidad simultánea. Dicho en otras palabras, el tríptico emariano carece de centro, comienzo y fin, y sus partes pueden concebirse en un movimiento modular y caleidoscópico. Es más, cualquier disposición o clasificación que intente jerarquizar las obras entre sí, o demostrar una

evolución lineal y progresiva de ellas, nos parece inútil e improductiva, puesto que no poseemos elementos que nos permitan concluir a este respecto. De esta manera, preferimos emitir, de manera provisoria, la hipótesis según la cual, *Ayer*, *Un año* y *Miltín 1934* fueron concebidos y escritos simultáneamente. Así toda demostración tendiente a establecer cronologías o taxonomías, constituirá una aporía (*ibidem*).

Sin caer en la aporía, pues disponemos de datos empíricos aportados por el propio autor, podemos establecer la cronología del proceso de creación de las obras con bastante precisión basándonos en la información que contienen los diarios de ese periodo. En cualquier caso, sí concordamos con la idea de Canseco-Jerez de concebir las tres obras de 1935 una “unidad simultánea” sin que entre ellas exista evolución o progreso, sino que funcionan como diferentes manifestaciones de un propósito común, pese a que no fueron escritas exactamente de manera simultánea. Esta idea no la aplicamos exclusivamente a las tres obras de 1935, sino también a los cuentos de *Diez*. Así, aun compartiendo la tesis principal del trabajo de Canseco-Jerez, consideramos que esta se ve muy limitada no solo porque la aplica únicamente a tres obras de toda la producción del autor²⁵⁷, sino también porque carece de las fuentes primarias que permitirían demostrar o rechazar algunas de las hipótesis expuestas. De hecho, gracias al contenido de los diarios de 1928-1942 podemos saber que esa “unidad simultánea”, que Canseco-Jerez atribuye a *Ayer*, *Miltín 1934* y *Un año* exclusivamente, está integrada también por los cuentos que componen *Diez*, algunos de ellos escritos incluso antes que alguna de las obras del “tríptico narrativo”. A continuación, en la siguiente tabla resumimos el proceso de escritura de cada uno de los textos de estos años ordenándolos por fecha de inicio desde la más antigua:

Texto	Fecha de inicio	Última fecha recogida ²⁵⁸
<i>Ayer</i>	28/11/1931	13/05/1935
“Maldito gato”	04/01/1932	04/05/1936
“Papusa”	23/06/1932	09/12/1935
“Pibesa”	24/08/1933	10/12/1935
“Hotel Mac Quice”	16/09/1933	18/05/1935
“Chuchezuma”	17/09/1933	09/11/1935
“El vicio del alcohol”	29/10/1933	01/11/1935

²⁵⁷ Cabe decir no obstante que el estudio de Canseco-Jerez forma parte de la edición crítica de las obras *Ayer*, *Miltín 1934*, *Un año* y *Diez*, de ahí quizá que solo las tenga en cuenta a ellas a la hora del estudio y obvie otras creaciones. Si bien es cierto que el autor incluye también en el estudio la obra *Umbral*.

²⁵⁸ Con “Última fecha recogida” nos referimos a la fecha de la última entrada de diario en la que Emar anota alguna información sobre el proceso de escritura, corrección, mecanografiado o, de existir, el proceso de edición y maquetación de sus obras por parte de la editorial.

<i>Miltín 1934</i>	04/01/1934	24/05/1935
“El pájaro verde”	11/06/1934	17/12/1935
<i>Un año</i>	09/12/1934	20/05/1935
“El fundo La Cantera”	01/04/1935	04/05/1936
“El unicornio”	26/04/1935	28/05/1935
“El perro amaestrado” ²⁵⁹	¿?	¿?

En los diarios que hemos manejado para obtener estos datos, hay, al margen de las menciones a los textos ya conocidos, alusiones del autor a otros textos²⁶⁰ que, finalmente, no publicó, aunque también es posible que hayan sido integrados a *Umbral* o que les haya cambiado los títulos y no los hayamos podido identificar. De hecho, algunos de los textos sí publicados -varios cuentos de *Diez* o la obra *Un año*- recibieron un nombre en sus primeras fases de creación que más tarde el autor decidió cambiar por el definitivo que ha llegado hasta hoy.

Dicho esto, y por último, conviene señalar que para las citas de las obras, dado que carecemos de los manuscritos originales de estas²⁶¹, hemos tomado como fuente la edición crítica de 2011 dirigida por Alejandro Canseco-Jerez, edición que, si bien no se basa en los originales, sí toma como fuente primera la edición príncipes que contiene notas manuscritas y correcciones de la mano del autor.

3.1. *Ayer* (1935)

Ayer es la primera obra en ser iniciada por Juan Emar -dentro de las cuatro que estamos trabajando- y, asimismo, parece ser la primera en ser publicada. La fecha de inicio la conocemos gracias a la entrada en su “Diario 1931-1934” del 28 de noviembre de 1931:

²⁵⁹ No hemos encontrado ningún dato en los diarios manejados referido al cuento “El perro amaestrado”. Consideramos dos hipótesis: bien que el autor se refiera al cuento con otro título o palabra clave que no hemos podido identificar, bien que fuera escrito después del 13 de junio de 1936, fecha en la que se detiene la escritura diaria, que no se retoma hasta el 31 de agosto de 1940, prácticamente cuatro años después.

²⁶⁰ Los textos a los que se refiere Emar reciben nombres como “Antesala”, “Ch. 28”, “Esmeralda 10”, “Regreso”, “Cavas”, “Trg”, “Oye”, “Covadonga 10”, etc. No todos ellos son escritos en los años de los diarios que estamos manejando, sino que a veces se refiere a ellos para indicar que los está relejendo y corrigiendo. Algunas de estas creaciones son textos autónomos, pues se han conservado de manera independiente. Tal es el caso de “Regreso”, que ha sido publicado recientemente (2016) por la editorial La Pollera Ediciones, editorial que también ha sacado a la luz “Cavilaciones” y “Amor” (2014), y prepara la publicación próxima de “Oye”.

²⁶¹ Estos manuscritos los creemos perdidos o destruidos dado que no se encuentran ni en el fondo de la Biblioteca Nacional de Chile ni en el de la Fundación Juan Emar.

“Yo, en c[ua]d[er]no, empiezo ‘Ayer’. T[arde]: aperos²⁶² Bac²⁶³ conv[ersación] sf.²⁶⁴ ‘Ayer’” (6). Gracias al diario podemos seguir el proceso de creación de la obra -iniciado en París²⁶⁵-, proceso de redacción bastante lineal con respecto a la versión finalmente publicada, si bien Emar repasa y rehace algunos episodios ya escritos²⁶⁶. Por otra parte, su escritura es bastante intermitente, pasando por periodos en que escribe con mucha asiduidad, por ejemplo entre octubre de 1933 y febrero de 1934, y por otros en que se producen saltos importantes en la escritura. Además, gracias a estas notas diarias sabemos que el texto fue escrito a mano y posteriormente pasado a máquina, y que se lo dejó leer a personas de su entorno más cercano²⁶⁷. La última referencia que tenemos a *Ayer* antes de ser publicado es del 13 de mayo de 1935, cuando Emar toma apuntes del proceso de edición y las pruebas de imprenta: “A Z. Z.²⁶⁸ con Pb.²⁶⁹ dar corregido y recibo 2.a final ‘M34’ y 2.a comienzo ‘Ayer’” (“Diario 1934-1942”, 90).

En cuanto a su publicación, Emar no establece distinciones entre sus tres obras aparecidas en 1935. Así, en las páginas 96-98 de su “Diario 1934-1942” deja el relato diario de los hechos para hacer un resumen de los meses comprendidos entre junio y noviembre incluidos. En el referido a junio de 1935 es donde encontramos la anotación “Publicación de ‘Miltín 1934’, ‘Ayer’ y ‘Un año’ (96). No obstante, gracias a las escasas reseñas que se publicaron -dos de ellas del escritor Eduardo Barros²⁷⁰- a raíz de la publicación de las obras, parece que primero apareció *Ayer* y, después y a la vez, *Miltín 1934* y *Un año*. En cualquier caso, las tres obras debieron de salir al mercado antes del 26 de julio de 1935 pues en esa fecha Emar envía a su amigo pintor Luis Vargas Rosas una carta donde le anuncia que le ha enviado sus tres primeros libros junto a algunos ejemplares a mayores:

²⁶² Se refiere a la bebida alcohólica italiana Aperol.

²⁶³ Probablemente se refiere a la Rue de Bac o a algún café o local situado en esa calle y con el nombre homónimo.

²⁶⁴ *sf.* es la abreviatura que emplea el autor para indicar ‘sobre’ o ‘acerca de’.

²⁶⁵ Emar parte de Europa el 10 de febrero de 1932 desde Ámsterdam y no llega a Santiago de Chile hasta el 22 de marzo de ese mismo año.

²⁶⁶ Por ejemplo, el 13 de noviembre de 1933 anota: “Empiezo rehaciendo Guillotina de ‘Ayer’ con Rudecindo Malleco” (“Diario 1931-1934”, 262). Rudecindo Malleco, personaje que es sentenciado a la muerte en la guillotina, es el protagonista del episodio que abre *Ayer* y que fue escrito entre el 28 y el 29 de noviembre de 1931.

²⁶⁷ Copiamos a continuación varios ejemplos que se pueden leer en los diarios: “Viene Víctor, lee I ‘M[aldito] G[alt]ol’, ‘Pibesa’ y I a IV de ‘Ayer’” (“Diario 1931-1934”, 322, 17/04/1934); “Viene Víctor y C [¿?] leer ‘Ayer’” (“Diario 1931-1934”, 324, 21/04/1934); “Doy ‘Ayer’ a V[icente] H[uidobro]” (“Diario 1934-1942”, 48, 17/01/1935).

²⁶⁸ Siglas para referirse a la editorial Zig-Zag, la que se encargó de publicar los tres libros de Emar de 1935.

²⁶⁹ Sobre esta abreviatura, véase la nota 137 del capítulo 2.

²⁷⁰ Pueden consultarse en el apartado “Otras referencias” de la “Bibliografía”.

Recibí hace días tu carta de junio 14. Por correo aparte te mando mis tres primeros buquines²⁷¹ [sic]. Además te voy a mandar dos o tres ejemplares más de cada uno para que tú allá se los des a mi nombre -con muchos saludos y cumplidos- a quienes te parezca, les pueda interesar o escribir, etc.” (Emar, en Montecino, 1985b: 183).

De todas formas, Emar había planificado otro modo de publicación de sus obras que finalmente no llevó a cabo, plan que recogió por escrito el 19 de septiembre de 1934 en el “Diario 1934-1942”: “¡²⁷² publicar 1 por mes: ‘Miltín’ abril; ‘Ayer’ mayo; ‘Covadonga 10’²⁷³ junio; ‘4 cuentos’²⁷⁴ julio; ‘Oye’²⁷⁵ agosto” (1). Como vemos, *Un año* no consta en sus intenciones de publicación porque todavía no lo había comenzado. Asimismo, descartará la publicación de “Covadonga 10” y de “Oye”, así como de los cuentos. Estos los reserva para más tarde y añade al conjunto otros relatos más que publicará finalmente en 1937 en el volumen *Diez*.

Dicho esto, nos centramos a continuación en *Ayer*. En apariencia, *Ayer* es una novelita -en la primera edición presenta ciento trece páginas- en la que se relatan los hechos que a lo largo de un día -el de ayer- experimentó el protagonista y, a la vez, narrador junto a su esposa Isabel en la ciudad imaginaria de San Agustín de Tango²⁷⁶. En síntesis, en *Ayer* suceden los siguientes acontecimientos que presencia o protagoniza el yo: la ejecución de Rudecindo Malleco, la visita al zoo de San Andrés, el encuentro con el pintor Rubén de Loa, la espera en la Plaza de la Casulla, la visita a la familia del

²⁷¹ Emar emplea esta palabra refiriéndose al término francés *bouquin* (‘libro’).

²⁷² Emar emplea un símbolo similar a una <i> minúscula grande entre cuyo puntito y el resto de la grafía dibuja una línea horizontal. Ante la falta de un símbolo igual en el procesador de texto, hemos escogido uno que se semeje. Emar emplea este símbolo como abreviatura de “ideas”.

²⁷³ Este texto es otro sobre el cual Emar anota en sus diarios el proceso de escritura; sin embargo, no sabemos qué texto es: si se trata de un texto inédito que finalmente descartó publicar o si se trata de otro texto que sí conocemos al que le haya cambiado el nombre o haya pasado a formar parte de *Umbral*.

²⁷⁴ No sabemos a qué cuatro cuentos se puede referir el autor, ya que en el momento de esta anotación ya había escrito o llevaba muy avanzada la escritura de los relatos “Maldito gato”, “Papusa”, “Pibesa”, “Hotel Mac Quice”, “Chuchezuma” y “El vicio del alcohol”.

²⁷⁵ “Oye” es otro texto inédito del que carecemos. No obstante, de él sí podemos afirmar que es un texto independiente porque sabemos que la editorial La Pollera Ediciones está preparando su publicación próximamente.

²⁷⁶ Casualmente el protagonista de la obra se llama Juan, dato que solo se menciona una vez en la obra: “-Hermano (siempre ha de decirme hermano; ¿por qué no me dirá Juan y nada más?)” (91). Hay, sin embargo, sobre el antropónimo una nota al pie de los editores que señala una variante que Emar anotó en la edición príncipes: Onofre, nombre que en la época de *Umbral* el autor adoptará como *alter ego* literario. En cuanto al antropónimo de su esposa, la elección de Isabel resulta llamativa ya que Emar escogerá ese nombre en *Umbral* para nombrar al *alter ego* literario de su primera esposa, Herminia Yáñez. Podríamos pensar, pues, que los protagonistas de *Ayer* son los *alter ego* literarios de Juan Emar y Herminia Yáñez, lo cual resultaría curioso dado que en la época de escritura de la obra su esposa era Gabriela Rivadeneira, quien colaboró en el proceso de creación de la obra mediante la ilustración, la lectura y la corrección. De hecho, *Ayer* se publica bajo el título *Ayer* y en subtítulo “Ilustración de Gabriela Emar”, ilustración que consiste en el plano de la ciudad de San Agustín de Tango.

protagonista, la experiencia en el baño de la Taberna de los Descalzos y, por último, la llegada a casa. Todas estas situaciones siguen un recorrido espacial lógico y una aparente sucesión temporal lógica también: desde “Ayer por la mañana” (47) hasta la noche (“Vamos a dormir”, 121). De hecho, se percibe en la obra una intención exagerada de darle al texto una aparente normalidad, incidiendo mucho en las localizaciones espacio-temporales. No hay que olvidar que la propia obra recibe como nombre *Ayer* y que su discurso se basa en el relato de un yo desde el presente de lo que le ha ocurrido el día anterior. Este corsé espacial y, sobre todo, temporal es, sin embargo, un artefacto, una maquinaria sutilmente paródica creada por Emar, con la que pretende reivindicar otro tipo de temporalidad: la de la conciencia y la memoria, simultánea y basada en el concepto de duración, en detrimento del tiempo sucesivo y ordenado, que el ser humano adopta como temporalidad normal, aunque se trata de una concepción errónea y alienante para este. A modo de ejemplo, citamos a Barlow que parafrasea y cita las ideas del filósofo francés Henri Bergson²⁷⁷:

La idea común y científica del tiempo como de un medio homogéneo, tan propio para la medida como el espacio, no es sino un “concepto bastardo, debido a la intrusión de la idea de espacio en el dominio de la consciencia pura”, “el fantasma del espacio que obsesiona la consciencia reflexiva” (p. 72) (Barlow, 1968: 40).

El argumento de *Ayer* es, pues, aparentemente lineal, como en una novela tradicional; no obstante, la propia linealidad de la narración se quiebra en algunos momentos del texto, en los que se relatan una serie de experiencias extrañas en las cuales se produce un cambio en la dimensión temporal: la linealidad se fractura e irrumpe la temporalidad simultaneísta y real de la conciencia. *Ayer*, pues, no relata sino la búsqueda y los intentos del yo narrativo por liberarse del *continuum* vital y penetrar en otra dimensión de la realidad (Traverso, 1999: 115), acontecimiento que ocurre en varios episodios de la obra, de los cuales los más importantes son la visita al zoo, la espera en la plaza y, por último, el paso por la taberna, donde tiene lugar la experiencia más exitosa. Para lograr estos instantes de clarividencia, el yo ha de prescindir de su percepción común, para, a través de otros métodos, alcanzar esa otra esfera. Estos métodos tienen mucho que ver con la intuición tal y como la concibe Bergson:

²⁷⁷ Parte de la filosofía bergsoniana será explicada con más detalles en el apartado 4.2. del capítulo 4.

La intuición es [...] la forma de conocimiento que propone Bergson para superar las limitaciones utilitarias que nos generan la percepción y la inteligencia. La intuición, que no trasciende la conciencia y la percepción, es un conocimiento no pragmático cuya finalidad radica en contemplar la realidad en su pureza original, como duración continua, heterogénea y creadora (Martin, 2004: 21).

Los temas de *Ayer*, sin embargo, no son originales, es decir, se repiten de un modo u otro en todos los textos del autor que vamos a tratar en este capítulo. Como señala Canseco-Jerez, a propósito del asunto temporal, tema principal de la obra:

El tríptico [*Ayer*, *Milán 1934* y *Un año*] se rige por el principio según el cual son las unidades temporales y cronológicas las que determinan el discurso narrativo o, si se prefiere, que es el tiempo de la historia el que singulariza cada una de las obras, determinando al mismo tiempo su estructura interna, así como el lugar y la disposición que cada una ocupa en el conjunto (2011b: 527).

Sin embargo, aparte del tiempo, el otro gran tema de la escritura emariana es la materia metaliteraria, ya que el texto normalmente constituye de manera explícita o más discreta una reflexión sobre el propio acto de narrar o escribir el texto. *Ayer* es uno de los casos en que este asunto se encuentra encubierto. No obstante, no hay que perder de vista que el texto no es sino el relato por parte del yo narrador de los hechos que le acaecieron el día anterior. La narración es la forma que el yo encuentra para fijar la experiencia vivida –o su recuerdo, como veremos– en el día de ayer. En el texto, pues, nos encontramos ante dos yoes: en el nivel de la enunciación, el yo que recuerda y, en consecuencia, aquel que intenta fijar el recuerdo y enuncia el discurso; y, en el nivel de la diégesis, el yo que actúa, esto es, el protagonista del recuerdo, el que transita, experimenta y percibe recorriendo la ciudad de San Agustín de Tango ayer. Este último yo en su papel de transeúnte por la ciudad ha sido estudiado por Eduardo Thomas Dublé (1998), Patricio Lizama (2005) o Aurelia Steiner (2005), entre otros. Pero, el yo protagonista no solo recorre San Agustín de Tango, sino que él mismo recuerda en el último episodio de la novela lo ocurrido durante el día. Hay, pues, dos recuerdos: el del narrador que recuerda el día de ayer y lo recoge por escrito conformando así el texto, y el del protagonista que, al llegar a su casa, después de todo el día, entra en un bucle de recuerdos al intentar fijar la experiencia vivida.

El recuerdo, la memoria son capacidades clave que obsesionaron a Emar desde su adolescencia. Como hemos dicho, en todas las obras de Emar juega un papel destacado el asunto del tiempo, al que Emar concibe siempre de una forma dual a la manera

bergsoniana²⁷⁸. De ese par temporal, solamente es verdadero el tiempo concebido como duración y esta concepción es por la que rige también la memoria. *Ayer*, por tanto, es un recuerdo en bucle, pues el protagonista en el final del libro decide recordar lo vivido e, inmerso en ese proceso, termina por recordar cómo recuerda lo vivido sin poder salir de ese círculo. Dada la importancia que Emar otorgaba a la capacidad de recordar, compartimos con Traverso su afirmación de que “el recordar es mucho más que una simple recuperación del pasado; es, por el contrario, lo que le da sentido a su existencia [la del protagonista]” (2011a: 692). Y, añadimos que, por extensión, es lo que da sentido a la existencia del narrador pues no solo la propia obra contiene narrativamente el proceso de recordar sino que lo constituye en sí misma, característica que se consolida con el empleo de los deícticos “ayer” y “aquí”, que emplea el autor en la primera oración del texto. Lo que ocurre en el texto y lo que es el texto siempre serán ayer y aquí, términos que, como deícticos, dependen intrínsecamente de un yo para poseer su significación. En palabras de Traverso:

De este modo, en tanto discurso narrativo, *Ayer* mismo es ese proceso de recordación giratoria. Es el recuerdo que el narrador hace de un día, desde un presente que sugiere la atemporalidad de ese círculo; recuerdo que se repite una y otra vez. Será siempre *ayer*, serán siempre los mismos siete eventos: recordando el día anterior, recordando cómo lo recordó, recordando cómo recordó que recordó ayer, sin que exista término alguno (2011a: 692).

Así, gracias a narrador y protagonista, que, aunque no son la misma entidad desde el punto de vista narratológico, sí se identifican como el mismo ente, el texto está reduplicado en su multiplicada –y potencialmente infinita– condición de recuerdo. Centrándonos un poco en el yo como narrador autodiégetico²⁷⁹, no solo se dedica a contar lo que le ocurrió el día pasado, en definitiva, sus recuerdos de ayer, sino que en ocasiones también se detiene en recordar cómo recordó, dado que lo que está narrando no deja de ser un recuerdo en bucle. Se ve con claridad, pues, cómo en *Ayer* se opera a través de la técnica del *mise en abyme*²⁸⁰. A modo de ejemplo, citamos un fragmento de la obra:

La leona. Eso es. Viene ahora la leona. Parte por parte veamos la leona, ella y el avestruz. Eso es. El avestruz también parte por parte.

²⁷⁸ Véase el apartado 4.2. del capítulo 4.

²⁷⁹ Aquel narrador que narra y participa en la historia como protagonista. Tratamos el asunto del narrador con más profundidad en el apartado 4.1. del capítulo 4.

²⁸⁰ “Se dice el microrrelato producido por un personaje que, a su vez, forma parte de una historia (macrorrelato), de la que el microrrelato es, en otro nivel, una reproducción parcial o total” (Estébanez Calderón, 2008: 364-365). Véase Dällenbach (1991).

(¡Ya lo creo que fue parte por parte! Nada se me escapó. Cada parte la cogí, la apreté, la trituré. Y en cada una de ellas quedé asombrado de cuantas [sic] cosas más había observado y visto sin haberme fijado, sin haber tenido ni la menos conciencia de ello. Era enorme cuanto había, en resumen, vivido en cada parte sobre todo si lo comparo a lo ya anotado aquí. Esto último no es nada. [...]) (*Ayer*, 112).

Como señala la cita, “lo ya anotado aquí”, el texto en definitiva, no puede dar cabida a la totalidad de lo vivido y por extensión a la totalidad de su recuerdo. En fragmentos como este el relato adopta un carácter metaliterario, de una manera similar a cuando el narrador juzga, opina o se justifica acerca de los hechos que relata. No obstante, es el episodio final de la obra donde mejor se advierte este rasgo, así como la aleación de los dos niveles narrativos que estamos analizando. Tal y como señala Canseco-Jerez:

Las páginas referidas [las diecisiete últimas] trazan una reflexión sostenida en torno a la superposición de dos niveles narrativos: relato y evocación del relato, lo que implícitamente impone dos tiempos; el de la enunciación primera y el de su rememoración posterior. Así entonces el texto explora la posibilidad de una lectura auto-referida, es decir una introspección donde la narración se confronta a su propio espejo, imponiendo una tensión y una deformación espacio-temporal que pone a prueba los límites del lenguaje (2011b: 548).

Dicho esto, hay que destacar que el juego temporal, narrativo y lingüístico de *Ayer* no termina en la propia obra. *Ayer*, como ocurre con la producción de juventud de Juan Emar, fue recuperado también para integrar *Umbral*. Concretamente, nos encontramos con la obra completa en el tomo VII del “Primer pilar” (974-1028), lugar donde se inserta sin ningún tipo de modificación. El juego de niveles diegéticos y extradiegéticos se complica todavía más no solo porque ahora tenemos a un autor real, Juan Emar, que recuerda su texto *Ayer* y decide reutilizarlo para una obra posterior, *Umbral* (nivel extratextual), sino porque nos encontramos ante un nuevo contexto narrativo que enreda todavía más la ya de por sí difícil configuración de la obra *Ayer* (nivel textual).

Como sabemos, los tres primeros pilares de *Umbral* se rigen por dos temporalidades: la de Onofre Borneo -narrador y *alter ego* de Emar- en el proceso de redactar la propia obra (1941-1963²⁸¹) y la de los hechos que protagonizan Lorenzo Angol

²⁸¹ Emar fallece el 8 de abril de 1964, sin embargo, en noviembre de 1963 aún está trabajando en *Umbral*, tal y como recoge su “Biscotato n.º 6”. No podemos asegurar que no siguiera trabajando meses después, pero aquí hemos encontrado las últimas referencias a la obra. Emar llama *biscotato* a los cuadernos en los que diseña la gran obra: “así llamo yo al cuaderno en que escribo el ‘U[m]bral’”. Cuando he terminado uno lo rompo, después de haber copiado en esta máquina lo escrito, y empiezo otro ‘biscotato’” (*Cartas a Pépêche*, 191). En realidad, Emar no destruyó todos sus biscotatos. Esta afirmación la hace en 1958 y conservamos los biscotatos de entre 1962 y 1964, en total ocho cuadernos en los que más que escribir *Umbral*, diseña la obra

y sus amigos (1926-1930) y que Onofre Borneo recuerda y pone por escrito conformando la obra. Dicho esto, si *Ayer* consistía en el relato de un narrador autodiégetico –Juan– que recordaba los hechos que le ocurrieron el día anterior, hechos que a su vez él mismo recordó que recordaba y así sucesivamente, *Ayer* incrustado en *Umbral* explota hasta sus límites la técnica del *mise en abyme*. Así, antes del relato de *Ayer* propiamente que, como hemos dicho, es totalmente literal, aparece un relato marco que sitúa la acción en 1927, es decir, Onofre Borneo, desde 1945 o algún año posterior²⁸² narra su vida de 1927 en compañía de Isabel –con toda probabilidad, el *alter ego* literario de Herminia Yáñez²⁸³–. Se trata, por tanto, de recuerdos que Borneo tiene de su pasado y que toma por escrito. En ese ejercicio de memoria, Borneo (c. 1945) recuerda que su yo de 1927 cierto día recordó un día en San Agustín de Tango cuya data no precisa:

Cierta vez –haría, más o menos, unos veinte días que habíamos llegado– recordé claramente, recordé nítidamente un día en San Agustín de Tango con Isabel, un día de enorme ajetreo en que muchas, muchísimas cosas se me habían aparecido. Al día siguiente las había escrito; creo que más de un día, tal vez dos o tres o más. Estaban en el cajón segundo de mi clasificador. Las había titulado *Ayer*. A él corrí y las volví a leer. Por cierto, todo había sido así, tal cual yo lo había visto. Si no es así, que se juzgue:²⁸⁴ (*Umbral*, 973).

Por supuesto, una vez que se inicia el relato de *Ayer* se mantiene completamente el fenómeno de *mise en abyme* que ya funcionaba desde su creación en los años treinta y que hemos analizado anteriormente. Por lo tanto, con la inclusión de la obra a *Umbral* se produce una ampliación de niveles diegéticos y extradiegéticos que embrolla el discurso y la narración y los convierten en un verdadero juego de cajas chinas. Cuando la narración del texto insertado finaliza se sigue con la narración de *Umbral*. Entre la transcripción de *Ayer* y la continuación de *Umbral* no hay un corte narrativo ni gráfico –como si lo hubo

–esquemas, síntesis, ideas sueltas, etc.–. El término proviene del francés *biscotte*, término francés para nombrar el pan tostado en el horno. El propio Emar se lo explica a Pépèche:

¿Te acuerdas, tú Papa-Puce, de dónde viene esta palabra? ¿no? Te lo diré: Acabamos de llegar a Cannes y tú te has comprado un Citroen; hacemos nuestra primera excursión; vamos a Génova; al regresar nos alojamos en la ciudad de Albenga; ahí pedimos nuestro desayuno en la pieza; la mucama lo trae: café, leche, té y... ¡biscotatos! Desde entonces mis cuadernos de trabajo se llaman así (*ibidem*).

²⁸² El pasaje donde se inserta *Ayer* se localiza al final del “Primer pilar”. En esta parte final, así como en el “Segundo pilar” no hay menciones específicas a los años en que redacta o transcribe Onofre Borneo –el segundo pilar es *grosso modo* la transcripción ficcional de los cuadernos de Lorenzo Angol–. Las últimas alusiones al momento de la escritura del “Primer pilar” son al año 1945, de ahí que indiquemos ese año como posible o, en su defecto, alguno posterior.

²⁸³ Véase la nota 276.

²⁸⁴ Tras los dos puntos se inserta *Ayer* incluyendo su título al comienzo y las notas al pie que escribió para el original de 1935.

en el comienzo, al colocar un espacio en blanco y el título de la obra-, simplemente Onofre Borneo escribe un sencillo “Así había pasado todo”. Citamos la transición a continuación y señalamos entre corchetes información relevante para entender el pasaje:

-Sí -responde-, vamos a dormir. [Enunciado último de *Ayer*]

Así había pasado todo. [Enunciado de transición entre el relato de *Ayer* y el de *Umbral*]

Después... Bueno, los malentendidos, las asperezas, mi amistad con Lorenzo y tanta otra gente, en fin, lo repito, nos separamos. [Vida de Isabel y Onofre Borneo a partir de 1927 (tiempo de la historia)]

Ahora estaba en casa [c. 1945, tiempo del discurso]. Sí; esto de Isabel había pasado así. Antes de ello, los cinco años de matrimonio, muy felices pero algo grises. Antes, el noviazgo. Antes... [Regreso al tiempo de la historia] (*Umbral*, 1028)

Dicho esto, lo que hemos querido en este apartado ha sido presentar la obra *Ayer* desde los aspectos que más interés tienen en nuestra investigación, esto es, la voz enunciativa, las transgresiones en los niveles diegéticos y extradiegéticos y la dimensión temporal tanto en su vertiente de aspecto fundamental de la narración y del discurso como en su vertiente de memoria y acto de recordar, fundamentales en la teoría estético-filosófica emariana. *Ayer*, pues, es un ejemplo muy claro de la capacidad de Emar para abordar temas muy complejos en pocas páginas, no solo convirtiéndolos en materia narrativa sino también plasmándolos mediante la técnica, la forma y la estructura del texto. Por otra parte, el hecho de que *Ayer* se traslade a *Umbral* de forma literal no resta complejidad al mecanismo de inserción. Al contrario, como hemos visto, el relato marco que envuelve a *Ayer* enriquece y dificulta más todavía la configuración del texto, convirtiéndose así en un espejo que se refleja una y otra vez.

3.2. *Miltún 1934* (1935)

Miltún 1934 ha sido caracterizada por parte de la crítica (Lastra, 1996²⁸⁵; Lizama, 1998b; o Brodsky, 2011) como una muestra o experimento previo a *Umbral*. Quizá se deba a que es la obra más extensa de las publicadas en 1935 y a que carece de una estructura tan rigurosa como las de *Ayer* y *Un año*, más similar a la de *Umbral*. *Miltún 1934* es un conjunto de anécdotas, reflexiones, gráficos, recuerdos, ilustraciones, etc. aparentemente

²⁸⁵ En la “Nota preliminar” a *Umbral* (1996: XI-XV).

inconexos y carentes de cualquier tipo de ordenación lógica²⁸⁶. Es, por tanto, todo un enredo textual que constituye, en palabras de Pablo Brodsky, un “verdadero laboratorio textual, en él [sic] que se trasgreden todas las normas y las leyes que, hasta ese momento, campeaban en la literatura y, especialmente, en la novelística nacional” (2011: 642)²⁸⁷. Quizá por ello también ha sido la obra a la que la crítica ha dedicado más trabajos específicos²⁸⁸. Dicho esto, antes de comenzar el análisis de la obra, presentamos brevemente el proceso de creación de la misma:

Como ya hemos señalado en la tabla de la introducción, la primera mención que poseemos sobre *Miltún 1934* es del día 4 de enero de 1934 en el “Diario 1931-1934”: “Empiezo c[ua]d[er]no cuero verde. [...] En c[ua]d[er]no verde empiezo ‘Cuento de Media Noche’” (“Diario 1931-1934”, 285-286). Como vemos, Emar no comenzó el texto con el título que le pondría finalmente, sino como “Cuento de Media Noche”. Al fin y al cabo, el fino hilo argumental de *Miltún 1934* no es sino los intentos del yo narrativo por escribir un “Cuento de Medianoche”, propósito que nunca consigue llevar a cabo. Resulta interesante, asimismo, que Emar comience su obra los primeros días de 1934 y la termine a finales de ese mismo año, ya que en *Miltún 1934* el yo narrativo debe llevar a cabo sus objetivos literarios -escribir el “Cuento de Medianoche” y un drama medieval- en el año 1934, de hecho, la obra se termina en el momento en que suenan las campanadas que anuncian la llegada de 1935. Hay, pues, cierta coincidencia entre el tiempo real de la escritura y, en general, el tiempo de la enunciación y de la diégesis.

Emar escribe *Miltún 1934* de manera fragmentaria, es decir, compone los episodios de manera independiente, aunque de un modo bastante lineal en cuanto a la disposición final que estos tendrán en la obra. Así, hay menciones explícitas a la escritura del “Cuento de Medianoche”, a las que siguen alusiones a la redacción de otros episodios que Emar sintetiza en un sintagma o vocablo que resume su contenido: “Tournée des Grands Duc”, “Teodoro Yumbel”, “Don Rafito”, “Alone”, “Péndulo”, “Martín Quilpué”, “críticos”, “cacique”, “moscas”, “viaje campos Chile”, “vuelo”, “Batalla Puangue”, “aviones y crítica lit[eratura] y pint[ura].”, “Dios”, etc. Por otra parte, hemos visto que la obra no fue planeada

²⁸⁶ Véase Traverso, 1999: 191-193. En estas páginas, la investigadora enumera sintéticamente y ordenadamente según la narración todos los pasajes que se suceden en la obra.

²⁸⁷ Para realizar esta afirmación Pablo Brodsky se basa en la “Nota preliminar” de Pedro Lastra que introduce el primer volumen de *Umbral* (Lastra, en *Umbral*: XI-XV).

²⁸⁸ Citaremos, no obstante, solo aquellos que nos sirvan para el análisis desde el enfoque de la voz enunciativa, los niveles narratológicos y el aspecto temporal. De todas formas, la obra ha sido analizada desde otros puntos de vista: la identidad nacional (Álvarez, 2009a y b), la vinculación con la vanguardia (Cantín, 2005; Lizama, 1993, 2011b; Plaza, 2005, 2006; Vásquez, 2011b, 2012) o las relaciones con el ocultismo (Traverso, 1998).

como *Miltín 1934*, sino que comienza siendo un “Cuento de Media Noche” y, después, suele referirse a ella a través del cuaderno que la contiene (“Cdno V”). Parece que el autor fue escribiendo episodios relativamente inconexos en dicho cuaderno a los que finalmente agruparía bajo el título de *Miltín 1934*. De hecho, debemos marcar dos fases muy claras en el proceso creativo de la obra: desde su comienzo (04/01/1934) hasta abril de 1934, momento en que está trabajando en el episodio del péndulo²⁸⁹; y desde junio de 1934 hasta las pruebas de imprenta en mayo de 1935. Entre abril y junio no escribe nada nuevo en la obra y se centra en otras creaciones; sin embargo, cuando la retoma en junio de 1934, la primera mención a la obra ya es con el nombre de *Miltín*: “Empiezo ‘L the l’²⁹⁰ para ‘Miltín’” (“Diario 1931-1934”, 347). El año 1934 lo añadirá al título a partir de febrero de 1935 conformando así el título definitivo de la obra.

La escritura de *Miltín 1934*, aunque es más breve que la de otros textos, pues la realiza en un año aproximadamente, se percibe en el diario bastante laboriosa ya que le dedica muchos días de escritura, correcciones, notas, transcripciones a máquina... Citamos algunos ejemplos: “Sigo en c[ua]d[er]no verde. Borro ‘C[uen]to ½ [sic] N[oche]’ del [día] 5 y empiezo ‘Tournée des Grands Duc’” (“Diario 1931-1934”, 286-287, 07/01/1934); “Sigo c[ua]derno] y clasifico los M[artín]Q[ui]lp[ué]” (“Diario 1931-1934”, 349, 02/07/1934); “Hago dibujo ‘Batalla Puangue’ para ‘Miltín’” (“Diario 1931-1934”, 371, 03/09/1934); “Corrigiendo ‘Miltín’ desde el principio” (“Diario 1934-1942”, 42, 04/01/1935). Por otra parte, y al igual que había hecho con *Ayer*, también presta la obra a sus seres más queridos para que le den su opinión al respecto: “P[i]b[esa] lee ‘Miltín’ y yo correo” (“Diario 1931-1934”, 352, 11/07/1934); “doy a V[icente]H[uidobro] ‘Miltín’” (“Diario 1931-1934”, 362, 09/08/1934); “chez²⁹¹ V[icente]H[uidobro] sf.²⁹² ‘Miltín’ pj²⁹³ ópalos, freganda, etc” (“Diario 1931-1934”, 369, 30/08/1934).

Dicho esto, *Miltín 1934* es una obra en prosa conformada por una serie de secuencias y sucesos que carecen de una lógica causal-consecutiva. No obstante, existen algunos elementos que dan una frágil cohesión a la obra: por una parte, el narrador²⁹⁴ que

²⁸⁹ Pp. 164-172 en la edición de 2011.

²⁹⁰ No hemos podido descifrar esta abreviatura. Puede que se refiera a algún pasaje de la obra o, incluso, a alguna lectura que está haciendo en relación a la obra.

²⁹¹ Palabra francesa que significa seguida de un nombre propio ‘En casa de’.

²⁹² Abreviatura que emplea Emar para indicar ‘sobre’, ‘acerca de’.

²⁹³ Abreviatura del autor de ‘por ejemplo’.

²⁹⁴ En general, el narrador de *Miltín 1934* -y, en la mayor parte de los escritos de Emar- es un narrador autodiegético, es decir, aquel que es el protagonista de la historia. No obstante, algunos episodios de la obra, como por ejemplo, los que protagonizan Teodoro Yumbel o el cacique Miltín son narrados por un narrador heterodiegético.

enuncia el discurso; y, por otra, tres elementos narrativos: el personaje del hombre Martín Quilpué, el “Cuento de Medianoche” y, en menor medida, el drama medieval. Asimismo, conviene indicar que el elemento temporal también juega un papel importante en el proceso de cohesión de la obra. Así pues, *Miltín 1934* no es sino el intento del yo narrativo de escribir un “Cuento de Medianoche” y, además, un drama medieval en el año 1934, mientras el hombre Martín Quilpué interrumpe todo este proceso y los diversos sucesos que acontecen hasta en once ocasiones, apareciendo a lo largo del relato sin ninguna causa que motive sus apariciones²⁹⁵. No hay, por tanto, ninguna trama, sino el relato de cómo se escribe –o se intenta escribir– y los recuerdos, acontecimientos y pensamientos que se entrometen en este proceso. *Miltín 1934* es, pues, un ejercicio antinovelesco, presenta el objetivo inicial de ser una novela, así como los elementos necesarios para serlo (una trama, un narrador, una localización espacio-temporal, etc.) con el fin de manipularlos y acabar destruyendo el concepto de novela. Así lo señala también Canseco-Jerez:

Miltín 1934 es una multiplicidad de textos que fabrica su desarrollo en un devenir perpetuo, negando lo definitivo y lo inexorable del género. Los textos no cohabitan por la lógica de la historia narrada ni por la coherencia de la descripción, sino por necesidades internas que el propio discurso narrativo se impone.

[...] *Miltín 1934*, explora las fronteras y los confines de la novela en tanto que género literario, proponiendo su abolición (2011b: 552).

A modo de ejemplo, citamos el comienzo de la obra que, como se percibe, transgrede desde la página primera todas las convenciones del género novelístico:

Antes de empezar este libro debo advertir que ha venido a verme un hombre llamado Martín Quilpué. Martín Quilpué vestía como sigue: sombrero calañés gris claro con cinta negra [...]. Doy todos estos datos por lo que pueda acontecer durante las páginas de este libro.

Olvidaba: el hombre Martín Quilpué lleva bigotillos, mas, no barba [...]. Ignoro cómo será su pañuelo, pues no sé sonó en mi presencia [...].

Y ahora podemos proseguir.

[...]

Que le vaya bien, son mis deseos. Aquí los dejo estampados.

Y ahora, podemos proseguir dejando en paz al hombre Martín Quilpué (*Miltín 1934*, 128).

²⁹⁵ Sobre este personaje, véanse el apartado “Función del anti-personaje” en Canseco-Jerez, 2011b: 560-562; y el estudio de Soledad Traverso “Los personajes Martín Quilpué de Juan Emar y Belcebú de Gurdjieff: dos agentes del recuerdo cósmico” (1998: 149-153), aunque en este la interpretación del personaje se enfoca desde la perspectiva esotérico-ocultista.

Tras esta descripción exhaustiva del hombre Martín Quilpué, se abandona este asunto sin ninguna explicación y se empieza con el siguiente tema, tema que carece de relación con lo dicho anteriormente. Además, desde el comienzo se marca el carácter metaliterario de la obra (“Antes de empezar este libro debo advertir”), fundamental en ella, no solo por las menciones explícitas del narrador autodiegético al propio proceso de elaboración de la obra, sino también por la ruptura constante de los niveles diegéticos que, a veces, incluso llegan a alearse: “en este preciso instante, estoy harto, repleto, intoxicado de vuelos y porque, de páginas atrás, venía buscando cómo aterrizar decentemente en este cuaderno” (*Miltín 1934*, 256)²⁹⁶. En general, los episodios que relata el narrador son completamente independientes, de tal forma que, si los moviésemos de lugar, en principio el lector no tendría problemas para captar el sentido de la obra. Esta independencia entre los episodios de la “novela” era también una característica propia de *Ayer* de la misma manera que lo es de *Un año*, como veremos en el apartado siguiente.

No obstante, si la independencia de los episodios narrados fuera completa no podríamos estar hablando de una novela o, mejor dicho, de una antinovela. Para que consideremos *Miltín 1934* una obra literaria coherente debe existir cierta argamasa que dé coherencia y cohesionese, aunque sea levemente, los hechos narrados. Esta argamasa es la materia metaliteraria, es decir, el proceso de crear, de narrar una historia, que es lo que sustenta la obra, aunque no se cumpla el objetivo y lo que obtengamos como resultado sea algo así como el borrador o ensayo. La escritura de la obra se queda en un mero propósito que siempre se aplaza, mientras que la obra se construye a través de los intentos, los ensayos, las interrupciones y, en definitiva, todo lo que va surgiendo en el proceso de escribirla. No hay ninguna historia que contar, ya que se pretende contar cómo no se cuenta una historia y cómo se intercalan otras muchas cosas. El proceso creativo se convierte, pues, en el elemento cohesionador del conjunto de fragmentos y pasajes caóticos y heterogéneos que conforman *Miltín 1934*. En la obra, pues, nos encontramos ante la mente creativa del artista, de ahí, las palabras de Carmen Foxley:

²⁹⁶ Canseco-Jerez dedica unas palabras a este pequeño fragmento:

Para re-situar esta frase en su contexto, debemos precisar que ella se enuncia en el momento en que el héroe-narrador ruega, sin éxito, al piloto del avión (el Capitán Angol) que aterrice. Mas el aludido se niega, proponiendo nuevas aventuras, pretextando así un encadenamiento de nuevos e inusitados relatos. Dicho en otras palabras, el narrador ruega a uno de sus personajes que le permita poner fin a la historia relatada, mas éste [sic] se niega, augurando nuevas vicisitudes. El aterrizaje cobra aquí una significación polisémica, que bien podemos interpretarla como sinónimo de fin de la narración (2011b: 259).

el discurso de *Miltún* no es inconexo ni incoherente. Y aunque avanza lleno de digresiones, interrupciones, despropósitos y asociaciones insospechadas, [...], se va creando una realidad inédita que configura una coherencia significativa desde el interior de las formas. [...] Esos relatos aparentemente inconexos y descabellados van configurando un escenario y unas acciones que hacen visible la continuidad de un pensamiento abstracto (2011: 704).

Citamos a continuación un fragmento a modo de ejemplo del funcionamiento de la escritura de *Miltún*, en la que se combina el relato del narrador-personaje de episodios narrativos o descriptivos con la enunciación por parte de este de sus propósitos escriturales, así como con la mención a la verdadera obra que está surgiendo –*Miltún 1934*–:

Todos los animales, sin excepción alguna, huyen precipitados, desaforados, enloquecidos y se pierden en las cuatro distancias. Salvo una hiena, una sola, que, cual perro, acompaña al hombre Martín Quilpué hasta la última caña en la niebla del cañaveral.

Feliz él. Yo, ni pensar en trabajar. El *Cuento de Medianoche* lo veo hundido en el fondo del armario. Y pensar que no sólo [sic] tal cuento pensaba escribir sino también un drama medioeval, un gran drama con tres magníficas heroínas:

Sisebuta, Tusnelda y Fredegunda

Sisebuta sería la perversa; Tusnelda, la bondadosa; mas, ¿qué rol darle a Fredegunda? Tema de meditación que, naturalmente, no será hoy cuando logre dilucidarlo. Ahora estamos bajo Gilberto Moya.

A propósito: Recuerdo que no hace muchos años hicimos juntos un viaje en tren. Llevábamos tres maletas: una de 5 kilos, otra de 8 y otra de 11. Al llegar a la estación, Moya me dijo:

–Repartámonos el peso en igual; yo tomaré la grande y la chica y tú toma la del término medio...

¡Qué tío más cretino!

Bueno, esperar que se pierda como un cometa. Mientras tanto aquí están acostados los papeles de *Miltún*. ¿Miltún? ¿Qué significa? ¿Por qué lo he escogido como título de este libro? (*Miltún 1934*, 172)

Concordamos con Piña cuando afirma que “el objeto del relato es la enunciación misma, no la supuesta vida a la que se refiere el contenido; el acto de enunciar es el acontecimiento que sucede; la acción del hablante al crear su discurso es la forma y el fondo del relato” (2009: 432). De todas formas, no solo el propio acto de enunciación teje el entramado de la obra, sino que también el marco temporal favorece esta cohesión. Al contrario que en *Ayer*, en *Miltún 1934* no hay tantas referencias temporales que encorseten el relato, pero sí hay al menos una que resulta clave: la que contiene el propio título, que remite al año 1934. Como ya hemos dicho, aunque el propósito principal del yo es la

escritura de un “Cuento de Medianoche”, el yo narrador también es consciente de que el resultado de su escritura está siendo *Miltín 1934*. De la misma manera que en *Ayer* el relato se encuentra limitado por el marco que impone el título, en *Miltín 1934* ocurre lo mismo y, así, el texto debe ceñirse al año 1934. De ahí el final abrupto de la obra que se ve obligada a terminar debido al fin del año 1934 y aunque el yo narrador no haya podido cumplir sus objetivos:

-Discúlpame, Javier de Licantén, yo no podré escucharte, 1935 se acerca. Ya siento que está en el túnel del transandino y todos mis amigos saben, y la casa editora también, que yo ahora no soy más que aquello que se llama *Miltín 1934*. ¿Cómo ponerme a oír nuevas charlas sobre arte? ¡No puedo, no puedo! Los amigos esperan y el editor está impaciente. ¡Oh, inflamado y fecundo amigo, deja que sea para cuando nos anuncien un año más! Mañana si quieres, mañana te escucharé.

[...]

Quedaban aún algunos segundos de *Miltín 1934*. No quise perderlos. Trepé como un mono a ese farol. Y miré, miré para todos lados, para el polvo, para las estrellas.

¡Nadie!

Por ninguna parte, ¡por ninguna!, el hombre Martín Quilpué.

Bajé pesaroso, con el alma partida en dos. Nadie y silencio de tumba. Hasta que, de pronto, llegó a mis oídos el estampido de un cañón:

¡1935!

Así me hallaba el buen año al llegar: solo, triste, mudo, sin haber vuelto a ver al hombre Martín Quilpué, sin haber escrito el *Cuento de Medianoche* y, lo que es peor, ¡oh, Dios mío!, sin haberle encontrado un rol a Fredegunda (*Miltín 1934*, 285).

Es, pues, el propio texto el que dirige al narrador-personaje, de una manera similar al pasaje en que el Capitán Angol quiere seguir viviendo episodios, mientras el yo intenta disuadirlo para seguir con su objetivo de escribir el “Cuento de Medianoche”²⁹⁷, o cuando aparece el hombre Martín Quilpué en el relato, de repente, sin ninguna causa, como si fuese un personaje autónomo que no obedeciera al yo que narra y que escribe el propio texto. Los relatos de Emar se conforman como organismos autónomos, de la misma manera que ocurrirá con *Umbral*, en donde pareciera que el narrador insuflara vida a sus personajes y estos se emanciparan de su creador²⁹⁸. El texto, pues, fija sus propias reglas y,

²⁹⁷ Véase la nota 296.

²⁹⁸ Así lo confiesa el propio narrador de *Umbral*, Onofre Borneo, en diversos pasajes de la obra. A modo de ejemplo:

Esta es, Guni, la pequeña tragedia de hacer de los vivos personajes, el “¿hasta dónde?” que de pronto se impone y que, a veces -proporciones guardadas, ¡por cierto!-, me parece que alguna semejanza ha de tener con esa mayor tragedia de tantas madres que han creado con una

así, *Miltín 1934* debe terminar en 1934 se hayan o no cumplido los objetivos que aparentemente se exigía el narrador-personaje.

La similitud de *Miltín 1934* con *Umbral* la hemos afirmado desde el comienzo de este apartado. Por esta razón, pareciera lógico que siendo el “laboratorio experimental” de la gran obra *Miltín 1934* también hubiese formado parte de ella. Sin embargo, *Miltín 1934* no se traslada de manera completa a *Umbral*, de hecho, no llega ni a una cuarta parte la cantidad de texto trasladado a la monumental obra. Ello ha provocado que algunos investigadores (Lastra, en *Umbral*: XIV, por ejemplo) la hayan excluido y marcado como excepción en comparación a *Ayer*, *Un año* y los relatos de *Diez*. Es cierto, no obstante, que lo que Emar decide trasladar de su obra de 1935 a *Umbral* es muy poco, teniendo en cuenta no solo el tamaño de la obra –es el texto más extenso fuera de *Umbral*–, sino también que todos los demás textos de los años treinta fueron integrados de manera completa o amplia. Creemos que la clave para entender el porqué de esta situación se haya en las *Cartas a Guni Pirque* (2010), cartas en las que Emar le confiesa a su amiga –y probablemente amante de esos años– el proceso de creación de *Umbral*. Es en junio de 1942 cuando Emar aborda el tema de la inclusión de *Miltín 1934*: “Aquí estoy trazando líneas para su ‘U[mbral]’. Voy a empezar con un resumen, lo más condensado posible de ‘Miltín’, explicándoselo a usted con cuanta claridad pueda para que luego usted me diga si es así como le gusta que escriba” (132; 13/06/1942); “Voy a romper, pues, las páginas escritas hasta hoy y a empezar de nuevo guiándome por usted y dejando sólo el plan sobre Miltín para que usted lo vea y comentemos” (136; 19/06/1942). Sin embargo, todo apunta a que es Carmen Cuevas quien le aconseja que excluya la obra:

Esto me pone flojo para nuestro “U[mbral]”. Pero no le importe. ¡Se va a trabajar tanto, tanto bajo el signo de usted!

En este momento estoy empinadorseando [sic] el nuevo plan de continuación sin Miltín. Creo que hoy quedarán trazadas las líneas principales y que mañana -si los ojos me lo permiten- podré empezar a escribir (138; 20/06/1942).

¿Las páginas de Miltín? ¡Pero linda! Apenas recibida su carta, se hicieron humo y cenizas. Por lo demás eran sólo 4 que condensaban los 3 primero n° en que dividí el libro para pasarlo a su “U[mbral]”. Los n° resultaron ser 43, como lo verá usted en el plan que conservo y que le llevaré. Por lo tanto, habrían resultado como 57 páginas (sea más de 85 de libro) de

finalidad bien definida y tibia y que luego, por hallarse frente a un destino “puesto en marcha”, ven que su creación se aparta, se pierde en horizontes lejanos, imprevistos, y no les queda más que seguirla, ¿hasta dónde, hasta dónde? (*Umbral*, 23).

cosas no íntimamente ligadas a usted. ¡No era posible! Hizo usted muy bien en prohibir y en quemar (141; 26/06/1942).

Las alusiones de Emar a la destrucción de lo escrito sobre *Miltín 1934* son, en cierto modo, falsas pues sí incorpora a la obra algunos de sus pasajes. Parece, no obstante, firme la decisión de excluirla a partir de cierto momento, que podría ser perfectamente el de los fragmentos de cartas que acabamos de citar. Así, Emar incorpora en el “Primer pilar” únicamente cuatro pasajes del comienzo de *Miltín 1934*: una breve reflexión del yo acerca de los espíritus que lo rodean (pp. 129-130 de *Miltín 1934*; p. 17 de *Umbral*), el episodio que protagoniza Teodoro Yumbel en la costa (pp. 143-146 de *Miltín 1934*; pp. 536-538 de *Umbral*), los recuerdos de Titina (pp. 158-160 de *Miltín 1934*; pp. 551-552 de *Umbral*) y los recuerdos de Clarisa y Dionisia (pp. 162-163 de *Miltín 1934*; pp. 553-554 de *Umbral*). En *Miltín 1934* estos cuatro episodios son independientes, si bien los tres últimos, aunque se encuentran separados, sí presentan elementos de unión entre ellos y todos ellos se encuentran en la misma parte de la obra.

El fragmento más diferente, pues, es la reflexión sobre los espíritus que se inserta en el apartado 1 del “Primer pilar” de *Umbral*. Podemos afirmar, pues, que nos encontramos ante el primer fragmento incorporado de un texto del pasado a *Umbral*. El texto se inserta al comienzo de la obra, cuando Onofre Borneo todavía le está explicando a Guni Pirque lo que se va a encontrar en *Umbral*. En *Miltín 1934*, este fragmento también se encuentra al comienzo de la obra: el narrador de la obra ha dedicado unas palabras a describir a sus amigos el doctor Hualañé y Estanislao Buin. Sin embargo, cuando llega el turno de describir a don Rafito, señala que por el momento ha sido suficiente y que, en realidad, lo que desea hacer es escribir un “Cuento de Medianoche”. Mientras se prepara para escribir dicho cuento informa al lector de que existen unos fantasmas o espíritus que lo rodean constantemente y a los que no conviene despertar porque le impiden escribir. Dicho esto, relata un recuerdo y sigue con su propósito de escribir el cuento. Esa reflexión sobre los espíritus es la que se traslada a *Umbral* en boca del narrador de esta obra: Onofre Borneo. Este le indica a Guni que va a penetrar a través de la obra en el mundo de los espíritus, espíritus a quienes Onofre les presenta a Guni. A Guni, no obstante, la previene del comportamiento de los espíritus y esa advertencia es el fragmento citado, que Onofre recupera como lo que es: un texto escrito en el pasado, mecanismo de inserción más frecuente del “Dintel” que del “Primer pilar”:

Vea cómo saludan, cómo se inclinan. Parecen regocijados. Mas el trato con ellos, se lo advierto, debe ser cauteloso. Pronto le explicaré por qué. Por ahora grábese estas palabras que hace años escribí y aplíquelas a este momento (*Umbral*, 17).

Tras la cita al fragmento de *Miltín 1934*, Onofre continúa con la descripción a Guni de los espíritus. Este es el fragmento de la obra de 1935 que se encuentra más alejado de los otros y, de hecho, no guarda ningún tipo de relación con los otros tres, que sí se encuentran hilvanados, como veremos a continuación.

Por una parte, tenemos el episodio que protagoniza Teodoro Yumbel en *Miltín 1934*, episodio que constituye en palabras de Canseco-Jerez “el único momento en que discurso e historia parecen coincidir” (2011b: 556), ya que según indica el yo narrador este episodio es parte del “Cuento de Medianoche” y es el único que llegará a enunciar, de hecho, “no era más que un espejismo. Y para acentuar esta ilusión, el narrador jamás volverá a mencionar a Teodoro Yumbel en lo que resta de libro” (*ibidem*). En el episodio Teodoro Yumbel es un hombre solitario e introvertido que sufre porque no consigue relacionarse con los demás y vive ensimismado. Un día escucha a un predicador que afirma la imposibilidad del yo para salir de sí mismo. Esto provoca la alegría de Yumbel, que decide ir a la costa a sumirse en su yo. Allí vive una experiencia sobrenatural protagonizada por los elementos de la naturaleza. Al término de la experiencia, llora. El relato se corta en el momento en que suena el reloj del yo narrador, sonido que lo interrumpe y por el cual decide hacer otra cosa. Por lo tanto, el episodio de Yumbel en *Miltín 1934* no tiene antecedentes desde el punto de vista de la historia o dentro de su propio nivel diegético, sino que explícitamente el yo narrativo nos indica que va a enunciar el relato y este finaliza en el momento en que el reloj desconcentra al yo narrativo.

El traslado del pasaje de Teodoro Yumbel a *Umbral*, aunque respeta bastante el texto original, cuenta con algunas características especiales. Ya no se trata de un episodio independiente que se anuncia que se va relatar, sino que se incrusta en una narración de hechos. Efectivamente, nos encontramos ante Teodoro Yumbel que le está contando al narrador y personaje Onofre Borneo sus inicios en el amor con Calucha. Yumbel relata el fracaso de su amor con esta y su decisión de alejarse en la costa. A partir de ahí comienza el pasaje de *Miltín 1934*, pasaje que presenta algunos cambios con respecto al original²⁹⁹: primero, la voz narrativa, que ahora es el propio personaje y no el yo narrador –en *Umbral* sería Onofre Borneo–; segundo, la inserción de algunos enunciados relacionados con

²⁹⁹ Aparte de los tres que señalamos hay otros menos importantes como el aumento de las cifras, un cambio de topónimo, alguna supresión irrelevante, etc.

Calucha; y, tercero, la supresión de un párrafo y su sustitución por otro también sobre Calucha. En general, no son cambios muy significativos, sino necesarios para que el episodio se perciba como una continuación de la historia de amor fracasada entre Calucha y Teodoro Yumbel. De hecho, es necesario subrayar que el inicio de esta historia también es un texto insertado, concretamente, un fragmento del texto “MV” escrito el 7 de agosto de 1914 que constituía un recuerdo real del yo –Álvaro Yáñez en ese momento– y que el autor ficcionalizó primero en *Amor* y después en *Umbral*³⁰⁰. Dicho esto, y para terminar ya con este episodio, la experiencia en la costa que experimenta Teodoro Yumbel no finaliza con unas campanadas que interrumpen al narrador, sino con el murmullo de la canción preferida de Calucha. Tras oír esto, Yumbel decide regresar y continúa relatando sus amores a Onofre Borneo. Se mantienen, pues, dos niveles narrativos: el de los hechos en la costa protagonizados por Teodoro Yumbel y el del relato de este episodio –al que seguirán otros– a Onofre Borneo. Con respecto a *Miltín 1934*, ya no nos encontramos ante un yo que descubre al lector cómo cuenta el episodio, fracturándose con ello las convenciones de la narración tradicional, sino que en *Umbral* el mecanismo es más sencillo y el lector solo se encuentra ante un personaje que le relata a otro una historia del pasado.

El siguiente pasaje insertado de *Miltín 1934* en *Umbral* es el de los recuerdos de Titina. El yo narrador de *Miltín 1934* está intentado escribir el “Cuento de Medianoche”, pero se da cuenta de que esa noche no será posible ya que ha ocupado su mente el recuerdo de su enamorada Titina. El yo decide copiar lo que hace mucho tiempo escribió pensando en ella y en tres tiempos. En el primer tiempo el yo describía su casa y relataba el día en que había redescubierto el significado de esta. En el segundo tiempo describía las casas y las calles por las que el yo marchaba hasta que se detenía en casa de Titina. Por último, en el tercer tiempo describía la casa de Titina, un suceso de su familia con un queltehue³⁰¹, la marcha de esta y la visita del yo un día a la casa vacía sin Titina. El fin de este pasaje llega en el nivel del discurso con el yo narrador afirmando que lo que ha contado ha sido “un estudio del natural” (160) que termina con la llegada de la medianoche y la decisión del yo de acostarse. En *Umbral* vuelve a desaparecer este marco del relato que, por otra parte, se encuentra en el nivel de la enunciación y, en su lugar, seguimos dentro del relato de Teodoro Yumbel a Onofre Borneo como en el pasaje anterior. Yumbel sigue relatándole sus historias amorosas y es entonces cuando, tras hablar de Calucha y de otros asuntos,

³⁰⁰ Véase en el apartado 2.6. del capítulo 2.

³⁰¹ “Ave zancuda de Chile parecida al frailecillo, que habita en los campos húmedos y que domesticada se tiene en los jardines porque destruye los insectos nocivos” [“queltehue”. *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=Umjnr79> (22/05/2017)].

llega el turno de Titina. Sin embargo, no se trata ahora de un relato sin más del pasado, sino que Yumbel le da a Onofre Borneo el papel en el que resumió hace mucho tiempo su idilio, para que este lo lea. El episodio de Titina es, pues, una transcripción de un texto escrito por Teodoro Yumbel en el pasado y que está leyendo el narrador y personaje Onofre Borneo, de ahí, que se marque el fin del fragmento insertado así: “Así decía el papel de Teodoro Yumbel” (*Umbral*, 552). Este es el fenómeno más destacado que presenta esta inclusión, ya que, por otra parte, la transcripción del pasaje desde *Miltún 1934* es completamente exacta.

Llega el turno del último fragmento trasladado a *Umbral*: los recuerdos de Clarisa y Dionisia. El yo narrador de *Miltún 1934* se encuentra en su escritorio intentando escribir cuando llegan a su mente ideas de amor y de un pato. Aunque no menciona que se trate de un recuerdo, la instancia narradora así como el propio argumento del episodio parecen indicar que sí lo es. El yo cuenta cómo mantuvo relaciones sexuales con Dionisia, hecho que enriqueció las vidas de ambos; sin embargo, en el medio de esta relación mantuvo relaciones también con Clarisa, relaciones que no les aportaron nada a ninguno de los dos. Diez años después el yo se reencuentra con Clarisa, que está cazando patos. Al verlo, dispara la escopeta y mata a un perro, dejando con vida al pato, pato que finalmente triunfa en la vida llegando a presidente de la República. Una vez terminado el episodio volvemos a la conciencia del yo narrador desganado y sin motivaciones para escribir. En *Umbral*, aunque este pasaje está solo una página después que el de Titina, ya no nos encontramos ante hechos protagonizados por Teodoro Yumbel, sino que, como en *Miltún 1934*, es el yo narrador quien los relata. Tras hablar con Yumbel y leer sus papeles, Onofre Borneo se siente cansado y se duerme. Es entonces cuando sueña el episodio de Dionisia y Clarisa. No hay cambios prácticamente, a excepción de algún sintagma insertado o del cambio del nombre del perro. Lo más importante es cómo cambia de nuevo la estrategia discursiva para insertar el fragmento procedente de otra obra. El fragmento termina cuando Onofre Borneo despierta a causa del sonido de los pájaros y los relojes.

Estos son los cuatro fragmentos que Emar decide trasladar a *Umbral*, fragmentos que se encuentran al principio de *Miltún 1934*. A partir de ahí parece claro que el autor descarta la obra, aunque hay dos excepciones a esta decisión: el personaje del hombre Martín Quilpué y un par de fragmentos pequeños del viaje a Illaquipel (pp. 187-188 de *Miltún 1934*; pp. 3595-3596 de *Umbral*). Estos últimos son recuperados sin cambios en el “Dintel” de *Umbral*. En la obra de 1935 el yo narrador y personaje está de viaje con amigos. En el segundo día viajan a Illaquipel y describe el paisaje que observa. Una vez llegados al

pueblo, prueban un menú bastante peculiar –y escatológico–. Emar recupera tanto la breve descripción como el menú, aunque intercambia su orden de aparición. Aunque en *Umbral* el contexto es otro, nos encontramos de nuevo ante un viaje que realiza el yo en compañía de amigos, esta vez al fondo del océano para visitar el taller del pintor Rubén de Loa. Onofre Borneo recuerda dicho viaje y copia el menú que degustaron porque según él mismo: “siento que el tiempo me sobra y que hay que llenarlo con algo. Además, todo lo visto allá abajo, en las profundidades del océano, me ha puesto optimista. ¿Qué menos puedo hacer que recordar ese menú?” (*Umbral*, 3595). El menú que transcribe es exactamente el mismo de *Miltín 1934* y, después de copiarlo, añade Onofre: “Es lo mismo que, hace ya mucho tiempo, comí en Illaquipel, esa tan linda aldea y ciudad” (*Umbral*, 3596). El menú, como él mismo indica, le trae a la memoria el viaje a Illaquipel, viaje que no fue realizado por Onofre Borneo en *Umbral*, sino por Juan Emar, narrador-personaje de *Miltín 1934*: “Todo aquel viaje vino a mi memoria. Lo comenté con Lorenzo mientras engullíamos nuestro almuerzo. Los alrededores de Illaquipel son magníficos. Los recuerdo como si ahora los estuviera viendo” (*Umbral*, 3596) y, sigue a continuación la descripción del paisaje tal y como había aparecido en *Miltín 1934*. Este es un ejemplo claro de cómo funciona la escritura emariana y sus yoes enunciativos. Así, todos los hechos y actos ocurridos o enunciados de la producción escritural previa se vierten de manera acumulativa en *Umbral*, que constituye la última fase de un proceso literario-vital. Y, mientras en *Umbral* se vierten y adaptan los textos del pasado, en Onofre Borneo –o, a veces, en otros personajes– confluyen buena parte de los acontecimientos vividos y de las sensaciones experimentadas por los yoes precedentes.

El otro caso que hemos señalado es el del hombre Martín Quilpué. Como sabemos, es el personaje que abre *Miltín 1934* y uno de los pocos elementos que aporta cierta cohesión en la obra. Canseco-Jerez afirma que este personaje “aparece creando su propio espacio diegético, entre el discurso y la ficción, de modo que sus atributos, sus acciones, y en suma las descripciones que le caracterizan no afectan en nada el tenor de las intrigas” (2011b: 560). Efectivamente, se trata de un personaje perdido entre las páginas de la obra que lo mismo se encuentra en el plano de la enunciación e interrumpe con su aparición la escritura del narrador, que aparece en el plano de la historia infiltrándose en medio de un episodio. Lo mismo ocurre en *Umbral*, obra en la que también aparece –o se menciona– este personaje solitario que camina hasta en diecisiete ocasiones³⁰². Como

³⁰² Recordamos que en *Miltín 1934* aparece en once ocasiones. Por otra parte, parece que Emar sentía cierta inclinación hacia este personaje, pues, pese a pertenecer a *Miltín 1934*, no lo excluyó de las páginas de

hemos dicho a veces aparece en la conversación de Onofre Borneo con otros personajes, pero normalmente interrumpe la obra apareciendo como caminante perdido entre sus páginas, como señala Canseco-Jerez aplicándolo a *Miltín 1934*, pero aplicable también a *Umbral*: “caminando según su propia voluntad al interior de la novela, sin encontrar itinerario, ni evolución, ni desenlace alguno, sin que el narrador posea la influencia necesaria para insertarlo en tal o cual historia” (2011b: 561). De las diecisiete apariciones del hombre Martín Quilpué en *Umbral* solo tres son transcripciones de fragmentos de *Miltín 1934*:

En el “Tercer pilar” aparecen dos de estas transcripciones: en la página 1468 se recupera la aparición de Quilpué de la página 154 de *Miltín 1934*. En la obra de 1935 el yo narrador está exponiendo sus ideas sobre la crítica cuando decide subir al tejado y ve al hombre Martín Quilpué. En *Umbral*, en cambio, Onofre Borneo está charlando con un joven escritor, Eusebio Palena, que expone sus ideas sobre la intuición y el descubrimiento de los objetos, entre otros temas. En medio de dicha charla ven al hombre Martín Quilpué a través de la verja del zoo de San Andrés. La segunda aparición en este “Tercer pilar” se encuentra en la página 1853 y la parte transcrita es un trozo breve de la descripción que abre *Miltín 1934* (p. 127). El contexto de *Umbral* es nuevamente otro y ahora se encuentran Onofre Borneo y Teodoro Yumbel conversando en casa del segundo. Este le está relatando recuerdos y en uno de ellos, aparece el hombre Martín Quilpué, al que ve desde la ventana.

La tercera y última transcripción sobre el caminante tomada de *Miltín 1934* se localiza en el “Dintel” (pp. 3476-3477); no obstante, se trata otra vez de la copia de parte de la descripción inicial de *Miltín 1934*, esta vez más completa que la aparecida en el “Tercer pilar”, aunque de nuevo el hombre Martín Quilpué es avistado desde una ventana. Los que se encuentran en el edificio, no obstante, son ahora Onofre Borneo y Palemón de Costamota.

Un vez analizados los elementos más destacados de *Miltín 1934* según nuestro enfoque de análisis, podemos destacar su importancia para con *Umbral*, pese a que la

Umbral. Parece, incluso, que pidió dicha licencia a Carmen Cuevas (~ Guni Pirque). Así se ve en la carta del 19 de junio de 1942:

Un permiso, en cambio, le voy a pedir: que me deje hablar un n° sobre el hombre Martín Quilpué y citar un párrafo que en cierto modo tiene relación con él. Quiero hablar del HMQ [hombre Martín Quilpué] por ser algo extremadamente misterioso para mí y que, no sería raro, pudiese tomar luz en el no menos misterioso 4P [Cuarto pilar]. ¿Me deja hacerlo? Le prometo que ni una palabra más habrá sobre lo escrito anteriormente (*Cartas a Guni Pirque*, 136).

mayor parte del texto fue excluido para integrar la gran obra. Pese a ello, concordamos con aquellos que la consideraron una especie de laboratorio de lo que después sería *Umbral*, pues en ella vemos en una versión mucho más acotada las estrategias narrativas y discursivas que después se llevarán al límite y que responden a las de la prosa de vanguardia que enuncia Valcárcel:

La prosa vanguardista hispanoamericana se caracteriza por la práctica de una estructura que convierte en innecesario el encadementamiento [sic] narrativo; se elabora una historia gracias al monólogo, a la poesía y a la introspección, obligando así al lector a una relación diferente. La racionalidad es constantemente cuestionada para abrir paso a lo otro, a la surrealidad, y el yo sujeto en primera persona de la narración es de una consistencia frágil; se convierte en narrador inseguro, sin identidad y fragmentario, que existe en un espacio y tiempo que no obedece tampoco a las leyes de la razón. Ese yo se distanciará de la realidad creada y la verá como algo ajeno. La distribución de la materia narrada se realiza mediante montaje, siguiendo las técnicas tanto del cine como del psicoanálisis, y los textos se pueblan de nuevas mitologías contemporáneas: personajes cinematográficos literarios; y de personajes marginales, antihéroes, con frecuencia deformes o inmorales (2000: 68).

Al fin y al cabo, en *Miltún 1934* se nos presenta la conciencia abierta del escritor y *Umbral*, entre otras muchas síntesis que se podrían realizar, es una muestra de lo mismo en una versión muy expandida y más compleja. Por otra parte, la recuperación del hombre Martín Quilpué, sobre todo, pero también de otros personajes para *Umbral* demuestra la importancia y vigencia que la obra de 1935 tuvo para Juan Emar.

3.3. *Un año* (1935)

Un año es la última de las obras de 1935 que escribió Juan Emar, de hecho, podemos decir que la escribió bastante al límite de la fecha de publicación. El proceso de escritura de este texto debió de ser bastante ágil, ya que, según las notas que contiene el “Diario 1934-1942”, Emar comenzó a escribirlo el 9 de diciembre de 1934 [“Empiezo ‘Diario 1934’”, (“Diario 1934-1942”, 29)] y la obra salió publicada ya en junio del año siguiente. Como se aprecia en la cita, Emar no planea como título de la obra *Un año* sino “Diario 1934” y no será hasta el 22 de febrero de 1935 cuando decida cambiar el nombre: “sigo ‘D34’³⁰³ desde hoy ‘Un año’” (“Diario 1934-1942”, 61). Al fin y al cabo, la obra no es sino un diario anual –aunque bastante peculiar–, de ahí que viese como opción posible el título primero. La escritura de *Un año* es bastante constante entre diciembre de 1934 y

³⁰³ Abreviatura que emplea el autor para referirse al título “Diario 1934”.

febrero de 1935. Emar escribe en ella casi diariamente y los episodios son redactados de forma prácticamente lineal a como después aparecerán en la versión publicada. Por otra parte, Emar desde el comienzo se refiere en su diario a los episodios que componen la obra tal y como los titulará definitivamente: “En ‘D34’ Febrero 1º” (“Diario 1934-1942”, 29); “‘1 furia’ en Junio 1º” (“Diario 1934-1942”, 44). Finalmente, parece que el proceso de creación de la obra termina el día 28 de marzo de 1935 [“Reviso ‘Un año’ y VBº”, (“Diario 1934-1942”, 74)], aunque en el mes de marzo de ese año el autor no había prácticamente trabajado en *Un año*, sino en *Miltún 1934*. En definitiva, la información obtenida en el “Diario 1934-1942” apunta a que Emar escribe *Un año* entre diciembre de 1934 y los primeros días de marzo de 1935, es decir, solo tres meses son dedicados al tiempo de escritura de esta obra, lo que la convierte en la más rápida en ser escrita pues, incluso, algunos cuentos de *Diez* requirieron más dedicación (“Maldito gato”, por ejemplo).

Tras el visto bueno que marca el autor el 28 de marzo, abandona, en principio, la obra hasta que llega el momento de la corrección en mayo de 1935 para su inmediata publicación el mes siguiente. Por otra parte, aunque se aprecia que el proceso de escritura es muy dinámico, Emar presta la obra otra vez a su círculo más íntimo, en donde ocupan una posición privilegiada su amigo Vicente Huidobro y la esposa de Emar, Gabriela Rivadeneira: “Viene V[icente]H[uidobro] lee ‘D34’” (“Diario 1934-1942”, 33); “Pb [Pibesa] en d[i]b[ulj]o reja de ‘D34’”.

Una vez establecido el desarrollo de la obra, nos centramos a continuación en su análisis deteniéndonos en los mismos elementos que en los apartados anteriores: voz enunciativa, transgresiones en los niveles diegéticos y extradiegéticos y elemento temporal³⁰⁴. Dicho esto, *Un año* es un diario de precisamente un año que no especifica el autor, pese a que en el título primero Emar había escogido el año 1934. No obstante, tampoco es un diario de todos los días de 1934 ni de gran parte del año, sino que solo se recogen los días 1 de cada uno de los meses del año, a excepción de diciembre, mes al que le corresponden dos entradas: la del día 1 y la del día 31. La obra se compone, pues, de trece entradas o apartados en los que se relata un episodio ocurrido el primer día de cada mes y el último del año.

Como *Ayery Miltún 1934*, *Un año* presenta una voz enunciativa en primera persona que desempeña varias funciones: primero, es el yo escribiente y lector del diario; segundo,

³⁰⁴ *Un año* es la obra menos analizada de Emar de las publicadas en 1935. Los estudios sobre ella, por otra parte, se han centrado sobre todo en el fenómeno de la intertextualidad (Espinosa, 2003; Canseco, 2011b; Millares, 2011), en su vinculación con la vanguardia (Lizama, 2010a) o en la temática en cuanto a cuestiones filosóficas o místicas (Lizama y Toutin, 2010; Rodríguez Arratia, 1998; Rubio, 2008b).

es el narrador de casi todos los episodios; y, tercero, es el protagonista y, por tanto, personaje de todos los episodios³⁰⁵. Por otra parte, todas las entradas de este diario se inician de la misma manera: “Hoy he” seguido de un participio. Cada una de ellas narra una experiencia insólita vivida por el yo -a excepción de “Diciembre 31”, que dejamos para más adelante-. Algunas de ellas son experiencias más trascendentales para el yo, sobre las que se podría realizar un análisis de corte filosófico. Por ejemplo, el episodio de las furias (“Junio 1º”), el de la sensación de sentir el dedo de Dios en la nuca (“Julio 1º”) o los de las experiencias con las olas (“Septiembre 1º” y “Octubre 1º”). Otros episodios presentan un marcado carácter intertextual, lo que convierte la tradición literaria y la lectura en germen del texto (“Enero 1º” o “Mayo 1º”)³⁰⁶. Por último, algunas de las anécdotas parecen relatos surrealistas, en los que el humor, la sátira y lo absurdo irrumpen, descolocando al lector, como es el caso del episodio con el fonógrafo (“Febrero 1º”), el fallecimiento y el entierro del amigo (“Marzo 1º” y “Abril 1º”), la visión del periódico de César Miró y sus letras desplomadas (Agosto 1º) o la anécdota del teléfono y Camila (Noviembre 1º). Un poco diferente es el episodio Diciembre 1º en el cual se describen con excesivo detalle todas las ciudades que el yo ha visitado a lo largo de un viaje.

Dentro de cada episodio la narración no presenta tantas interferencias entre niveles diegéticos y, en general, los relatos son más tradicionales técnicamente -no desde el punto de vista temático- que, por ejemplo, en *Milún 1934*. No obstante, el esqueleto de la obra, su armazón sí es un mecanismo verdaderamente original. Como hemos indicado, *Un año* es un diario de un año y, por lo tanto, debe comenzar el día 1 de enero. Estas exigencias marcadas por el tiempo ya las habíamos analizado en *Ayer* y en *Milún 1934*. Aquí ocurre igual, de hecho, solo hay que empezar la obra para percatarse de ello: El yo se despierta con prisa porque debe terminar su lectura de *Don Quijote* y comenzar otra, en este caso, la de *La Divina Comedia*. El día anterior, 31 de diciembre, el yo estaba a punto de terminar la novela de Cervantes, pero un caballero regordete lo interrumpió en varias ocasiones y le impidió terminar los últimos párrafos. Tanto para Emar como para sus personajes el comienzo de un nuevo año siempre implica el inicio de nuevos proyectos, un punto y aparte desde el que recomenzar. Así, resultaba indispensable terminar el libro para comenzar otro el día 1 del año nuevo: “Ayer 31 de diciembre, último día del año, justo es

³⁰⁵ Podríamos considerar que no lo es del episodio “Agosto 1º”, pues el verdadero protagonista es el personaje César Miró y el yo narrador es más bien testigo. En este caso, hablaríamos de un narrador homodiegético, en lugar de autodiegético, que es el que opera en toda la obra.

³⁰⁶ A este respecto, véase el apartado “Paradigmas de intertextualidad y dialogalización en *Un año*” en Canseco-Jerez (2011b: 537-542)

que hubiese leído la última página de un libro. Mas no lo hice” (*Un año*, 5). Esta es la causa por la que el yo se levanta apresurado y su primera acción del día es la finalización de *Don Quijote*. El tiempo –en el nivel de la enunciación– funciona como un agente que determina y coarta las acciones del yo personaje y narrador: “Cerré el libro aunque sentí una cruel angustia al ver los punteros del reloj seguir su marcha hacia el año vecino” (*Un año*, 5).

Por otra parte, el funcionamiento de la obra es siempre el mismo: el día primero del mes el yo escribe lo que le ha ocurrido en ese día o días anteriores. En general, cada episodio empieza con el yo indicando que hoy ha hecho alguna acción determinada y el episodio constituye una expansión de ese enunciado, el relato pormenorizado de lo ocurrido. Otras veces, no obstante, el yo no es tan explícito y solo anuncia que le ha pasado algo insólito que expondrá a continuación: “Hoy he hecho una experiencia extraordinaria. Hela aquí” (*Un año*, 8; “Febrero 1º”); “Hoy he pasado un buen momento seguido de otro de grave preocupación” (*Un año*, 22; “Agosto 1º”). En cuanto a los finales de las entradas, normalmente el relato termina al final de la historia sin un regreso al momento de la escritura –por ejemplo, “Marzo 1º” o “Junio 1º”–. Otras veces hay una especie de reflexión final que parece situarse en el presente de la enunciación: “Mientras viva en esta casa bien me cuidaré de no pisarla. Haré un rodeo y le haré un saludo. Y ella permanecerá en mi umbral como un centinela que impida salir a las calles mis preocupaciones domésticas, e impida entrar a casa visiones callejeras” (*Un año*, 23; “Agosto 1º”). El final más llamativo, no obstante, es el del primer episodio: “Ahora que escribo estoy tranquilo. Me rodea una paz sin igual” (*Un año*, 7; “Enero 1º”). Claramente nos situamos en el nivel de la enunciación, en el nivel en que el yo se encuentra en su escritorio escribiendo la obra, como ocurría en *Miltín 1934*. Dicho esto, aunque se producen transgresiones en la diégesis y el mecanismo de las entradas cuenta con elementos innovadores, los doce primeros episodios de *Un año* se caracterizan por la regularidad y el equilibrio entre ellos sin alteraciones bruscas.

Por otra parte, hemos señalado en otras ocasiones el carácter autónomo de las obras de Juan Emar, que parecen funcionar como entes vivos que una vez que el autor los inicia discurren bajo sus propias directrices. En *Un año* esta característica no sería tan perceptible de no ser por las notas al pie del episodio “Abril 1º. En el episodio “Marzo 1º” el yo narrativo se encuentra de duelo porque ese mismo día ha fallecido un amigo suyo. Tras el relato de este episodio, comienza “Abril 1º” así: “Hoy he asistido a los funerales del irremplazable amigo” (*Un año*, 9), enunciado que viene acompañado de una nota al pie del propio autor:

Causará extrañeza que los funerales del amigo inmejorable se hayan efectuado un mes después de acaecida su muerte, mas tal extrañeza se disipará cuando diga que ellos tuvieron efecto no un mes sino dos días después de su último suspiro. Causará extrañeza ahora que en vez de fechar marzo 3 haya fechado abril 1º, mas tal extrañeza se disipará cuando diga que así he fechado porque así lo requiere la organización y construcción de ese mi dietario (*Un año*, 9).

Esta nota al pie, que Emar coloca en el texto como un elemento residual, tiene una importancia capital. Establece como argumento imbatible que lo que acontece en el relato no tiene que ceñirse a la realidad sino ajustarse a la realidad que crea la propia obra, que es autónoma y autosuficiente. Esta idea enlaza con los principios de la vanguardia:

La novela vanguardista busca liberar la ficción de su obligación mimética convencional para con “la realidad”, o sea, con los sistemas discursivos y modelos de mundo hegemónicos. A la vez que reivindica un mayor poder de la obra de ficción con respecto de la comprensión y el sentimiento de la realidad extraliteraria fáctica. Así, la configuración de los mundos narrados se sustrae a los criterios establecidos de verosimilitud, transparencia y referencialidad y apunta hacia modos marcadamente disidentes y modernos de cómo percibir, entender y (re)presentar “la realidad” (hispanoamericana) (Niemeyer, 2004: 137).

Por otra parte, esta exposición al receptor de cómo se construye la novela se percibe de forma muy clara en la segunda y última nota al pie que posee la obra y que se localiza también en el mismo episodio “Abril 1º”, concretamente en el sintagma “sonrisa de alambre”:

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 esterotipia [sic] por el alambre. Hice bien. “Una sonrisa estereotipada” es de esas frases que aún no han llegado a ser simples lugares comunes (en el buen sentido del término) como -por ejemplo en ese diario- “caballero regordete”, “siniestras alhuaquerecas³⁰⁷[sic]”, “amigo inmejorable”, “usanza colonial”, etc., etc., y que, por tanto, pueden ser empleadas como cualquier palabra corriente del idioma. Por otro lado, no es ya una imagen nueva o un acierto como lo es, a mi parecer, la frase de Huidobro. Está, pues, justamente en ese término medio sos [sic] que pasma a los últimos barrigones y atrae a los primeros literatoides [sic].

³⁰⁷ Este sustantivo no aparece recogido el *Diccionario de la Lengua Española* ni tampoco hemos encontrado información sobre su significado. Podría ser una invención de Emar con la que parece designar algún tipo de pájaro.

Van aquí mis agradecimientos por la justa advertencia (*Un año*, 11).

Con esta nota al pie ya no es solo que el autor salga del nivel de la historia para ir al de la enunciación, sino que salimos a la realidad extraliteraria. Como ya señalamos, Emar prestó su obra *Un año* a Vicente Huidobro cuando aún estaba en proceso de elaboración para que este le diera sus opiniones. Así, aunque la nota al pie podría ser una invención de Emar que incluye en la obra y en la que, por tanto, Huidobro sería un personaje y no saldríamos del nivel de la enunciación, lo más probable, con los datos que poseemos, es que realmente Huidobro le recomendase realizar ese cambio en el texto a Emar. La realidad penetra en el texto y, por tanto, ya no es que el lector se encuentre ante el proceso de escritura ficcional de la obra por un yo que, aunque podamos relacionar con el autor real, no deja de ser una instancia literaria, como ocurría en *Milún 1934*, sino que, en un caso como este, se vislumbra en el propio texto la gestación real de la obra con la exposición de episodios reales de su construcción. Las obras de Emar, por lo tanto, estiran hasta su límite el lenguaje y las estrategias narrativas. Tal y como señala Canseco-Jerez:

Emar se interrogará en el curso de toda su obra acerca del sistema de significaciones que contiene y soporta la *mise en récit*, tanto en sus límites sintácticos como semánticos, sospechando que la culminación de la ficción literaria se gesta en su propio devenir escritural, en el seno del lenguaje que debe explorar su propia constelación semántica, a través de una práctica auto-referencial (2011b: 540).

Dicho esto, queda por analizar la última entrada de la obra, “Diciembre 31”. Se trata de una justificación de lo ya escrito por la cual el yo afirma que el texto es un diario perfecto porque se ajusta a las normas del género:

Hoy he releído este diario con lentitud y penetración. No lo dudo: tiene que estar bien por la muy simple razón que sigue:

Todos los días en él anotados empiezan diciendo: “Hoy he...”, seguido de un participio.

“Hoy he amanecido, hecho, estado, asistido, traspuesto, vivido, vagado, pasado, venido, vuelto, sido, regresado, releído.”

Y diario que comienza siempre de tal modo –puedo asegurarlo–, roza la perfección, pues, cumple, al respecto, con la inviolable ley, ¡ley sagrada!, que han promulgado, desde que los siglos son siglos, todas las jovencitas que se desahogan en papel y tinta, y todos los sabios profesores de gramática y retórica.

Amén (42-43).

En realidad, y como afirma Catalán (2000: 82) esto es un “no-diario” o, si se prefiere, un diario regido únicamente por las normas de la imaginación y la creatividad literaria. Emar, de nuevo, destruye un género, en este caso el del diario, género caracterizado por la narración de lo sucedido cada día y en el que se organiza la información en entradas de texto que se suceden, anunciadas por el día en que fueron redactadas. Por otra parte, Emar era un experto en la redacción de diarios, pues, como se ha visto, estaba obsesionado por dejar constancia de los hechos que le ocurrían en el día a día. Lo que encontramos en *Un año*, por lo tanto, es un diario que se sale del molde y se rige por otras convenciones determinadas por su creador y por las que la obra va imponiendo a medida que va avanzando. Así, el párrafo final –sin contar el “Amén” que cierra la obra– funciona mediante la ironía hiperbólica como chiste final y crítica al respeto por los géneros tradicionales. Por otra parte, el texto adquiere cierto carácter circular pues se inicia y se cierra con el acto de la lectura, aunque en el caso del final de la obra ya no se lee una obra literaria ajena, sino la propia obra elaborada. El mecanismo es bastante similar a *Ayer*, ya que se produce una recapitulación sobre todo lo ya dicho, cerrando la obra herméticamente, convirtiéndola en un objeto único y autónomo, pero, a la vez, disparando sus significaciones al infinito.

Una vez concluido el análisis de *Un año* llega el momento de estudiar cómo esta obra ha sido trasladada a *Umbral*. La táctica empleada por Emar tiene más que ver con la estrategia empleada para *Milún 1934* que con la empleada para *Ayer*. Así, *Un año* no se inserta de manera completa, lineal y sin modificaciones en la monumental obra, sino que Emar dispersa sus episodios a través de cuatro de sus partes: los tres primeros pilares y el “Dintel”. Por otra parte, y al igual que ocurría con *Milún 1934*, Emar no traslada la obra al completo sino que selecciona qué episodios incrustar y cuáles no. Al no poseer los originales de las obras de 1935 ni de los cuentos de *Diez* no podemos buscar en ellos anotaciones que podamos relacionar con *Umbral*, como sí hicimos al tratar los cuadernos de juventud. De este modo, la búsqueda se vuelve más compleja al tener que rastrear las obras o los fragmentos de ellas sin ninguna referencia en la gran obra³⁰⁸. Nuestra indagación concluyó en que son ocho entradas de *Un año* –de las trece totales– aquellas que Emar integró a *Umbral*: “Enero 1º”, “Mayo 1º”, “Junio 1º”, “Julio 1º”, “Septiembre 1º”, “Octubre 1º”, “Noviembre 1º” y “Diciembre 1º”. Estas conclusiones se vieron confirmadas más tarde al manejar la edición crítica de 2011, aquella que usamos como fuente primaria y que,

³⁰⁸ La misma dificultad la encontramos a la hora de buscar los episodios que componen *Milún 1934*.

como se ha mencionado, parte de las ediciones prínceps que manejó el propio autor. Siguiendo esta edición, algunas de las notas al pie que poseen las entradas de *Un año* –excluyendo siempre las dos notas al pie del propio autor– aluden a tachones, marcas y anotaciones que el autor escribió en los márgenes del texto. No obstante, salvo en alguna ocasión en que se indica que alguna nota es una marca de inserción, no se interpreta todo este conjunto de notas. Por otra parte, es destacable que todos los episodios de *Un año*, a excepción de “Enero 1º” y “Mayo 1º” lleven la marca “III”, lo cual parece indicar que van a ir a parar al “Tercer pilar” de *Umbral*, pero finalmente solo uno de ellos se localiza allí. Abordaremos estas cuestiones con mayor profundidad a continuación al tratar cada episodio de manera independiente³⁰⁹.

“Enero 1º” es la entrada que abre *Un año* y se localiza en el “Primer pilar” de *Umbral* (pp. 1091-1093). Según Canseco-Jerez, en la primera página aparece la abreviatura “I.P.B.” que no descifra y cuyo significado tampoco hemos sabido interpretar. Por otra parte, el editor señala que hasta el final del episodio “todas las páginas están tachadas por un semicírculo similar a la letra C con lápiz rojo” (Canseco-Jerez, en *Un año*: 7). La “C” o espiral de color rojo era la marca que Emar empleaba en sus cuadernos de juventud para señalar que el fragmento marcado se trasladaría a *Umbral*, marca que, como vemos, emplea como convención en toda su producción textual. Efectivamente, el fragmento se encuentra en *Umbral*, lugar donde ya no nos encontramos ante un diario o ante la transcripción del episodio como entrada de un diario, sino que se inserta en el *continuum* de la narración. Así, Onofre Borneo se encuentra discurrendo sobre si publicar unos papeles de Teodoro Yumbel o sus notas sobre ellos. Se produce entonces una elipsis de la que se infiere que Onofre se va a dormir y lo siguiente que se narra es ya el episodio “Enero 1º” –sin el título–, es decir, que Onofre se levantó apresurado, terminó *Don Quijote*, empezó *La Divina Comedia* y lo que sigue en “Enero 1º”. No obstante, se producen algunos cambios relevantes como el hecho de que la enunciación ya no es desde el hoy, 1 de enero, sino que el narrador Onofre Borneo relata hechos que protagonizó en el pasado, concretamente un 1 de noviembre: “Ayer 31 de octubre, último día de un mes, justo es que hubiese leído la última página de un libro” (*Umbral*, 1091); “Hoy, 1 de noviembre, lo he terminado” (*Umbral*, 1092). Por otra parte, se producen algunas sustituciones: el caballero regordete que interrumpe la lectura ahora es el personaje de Viterbo Papudo, el yo está en un hotel y no en su propia casa y decide escalar una iglesia y no un edificio de

³⁰⁹ En la portada de la obra, Canseco-Jerez, editor de los textos, indica que aparece escrito de color azul “III” (Canseco-Jerez, en *Un año*: 5).

viviendas. Por lo demás, se mantiene el relato tal cual con algunos cambios de palabras sin importancia, aunque es relevante señalar que se elimina la ilustración de Gustave Doré que sí aparece en *Un año*. Más importante es el hecho de que en *Umbral* se continúa el relato: Onofre Borneo se levanta al día siguiente, abre *La Divina Comedia* y la ilustración de Doré del hombre crucificado sigue desaparecida de esta. Opta por volver a abrir el libro de golpe y, en esta ocasión, sí aparece la ilustración. No obstante, Onofre se queda preocupado por lo ocurrido y visita al doctor, quien le recomienda pasar unos días en la costa. Lo que sigue -la narración de esta escapada a la costa- son los episodios de *Un año* “Septiembre 1º” y “Octubre 1º”.

Vemos, pues, que en *Umbral* Emar opta por unir el primer episodio de *Un año* con dos correlativos bastante posteriores. Hay, pues, una elipsis grande y un acoplamiento de textos no conectados originalmente, que, sin embargo, funciona de manera eficaz. El episodio “Septiembre 1º” (pp. 1093-1096 de *Umbral*) se traslada de manera prácticamente literal a *Umbral*. El único cambio destacable es la eliminación del primer párrafo -“Hoy he venido a la costa. Tantos dedos de Dios, tantas preocupaciones graves, me han inducido a abandonar la ciudad y buscar el equilibrio frente al océano (*Un año*, 23)- por “Fui a Las Cruces. Pasé allí dos o tres días” (*Umbral*, 1093). A partir de ahí, la transcripción es muy fiel al original, manteniendo incluso al caballero regordete que en la transcripción de “Enero 1º” había sustituido por el personaje de Viterbo Papudo. Por otra parte, no se producen cambios en el final del episodio para incrustarlo a la continuación del relato precisamente porque su continuación inmediata es “Octubre 1º” (pp. 1096-1099 de *Umbral*). En *Un año* se entiende que entre las dos visitas a la costa -la de septiembre y la de octubre- ha transcurrido un mes³¹⁰, pues constituyen dos entradas diferentes de diario, lo que marca una separación entre ellas y las establece como episodios independientes. Se mantiene, no obstante, el recuerdo de la experiencia anterior, de ahí que el yo emplee el verbo “volver” al inicio de “Octubre 1º”: “Hoy he vuelto a las orillas del mar” (*Un año*, 28). En *Umbral* no existe la separación temporal de *Un año*, de manera que se elimina el título de la entrada y el adverbio “Hoy” se sustituye por el sintagma “Al día siguiente” para dar paso a la copia casi literal del episodio³¹¹.

³¹⁰ De todas formas, tal y como se ha visto en el análisis de la primera nota al pie de la obra, no tiene por qué ser así.

³¹¹ Tanto en las transcripciones de “Septiembre 1º” como de “Octubre 1º” los cambios son muy pocos y consisten básicamente en la sustitución de algunos términos o en la simplificación de algunos párrafos, por ejemplo, del segundo párrafo de “Octubre 1º”, del que se elimina casi toda la descripción.

Una vez finalizado el episodio de forma exacta al original se continúa con la narración, mientras que en *Un año* se corta para dar paso a la entrada del mes siguiente. En *Umbral*, Onofre Borneo regresa a Santiago de Chile y se vuelve a reunir con el doctor para contarle sus experiencias en la costa. Ante su relato, le vuelve a recomendar que viaje y toma la decisión de marcharse a San Agustín de Tango. En el tren hacia allí coincide con una mujer, Marul Carampangue, y, una vez instalado en la ciudad, Onofre se duerme con el recuerdo de ella. Aquí finaliza el “Primer pilar” de la obra, hecho que dota de mayor relevancia a los episodios procedentes de *Un año*. Así, Emar no decide terminar la primera parte de su gran obra con una narración original, sino que retoma y acopla episodios que ya había escrito anteriormente. No parece, no obstante, que esta fuera la idea primera de Emar, ya que las anotaciones de la edición príncipes de estos dos episodios remiten de nuevo al número “III”, que parece referirse al “Tercer pilar”, y, sin embargo, aparecen en el “Primer pilar”. Ambas entradas, por otra parte, se encuentran tachadas en color rojo, lo que significa que efectivamente Emar quería trasladarlas a *Umbral*. Además, Canseco-Jerez (en *Un año*: 23-31) señala en las notas al pie que en algunos puntos del texto aparecen anotaciones de números: 1844, 1845, 1846 y 1847 en “Septiembre 1º” y 1488, 1489 y 1490 en “Octubre 1º”. Como en los cuadernos de juventud, se trata de los números de página de *Umbral* en los que Emar programó insertar los fragmentos. Aunque no poseemos los originales de *Umbral*, los números de “Octubre 1º” sí podrían corresponderse, según nuestros cálculos, y tomando como referencia la edición, con las páginas finales del “Primer pilar”. Sin embargo, los números de página de “Septiembre 1º” son demasiado elevados y los encontraríamos en la segunda o en la tercera parte de la obra. Esto resulta extraño dado que, tal y como Emar construye la obra, ambos episodios son sucesivos. Creemos que ha habido una errata –bien de Emar, bien del editor– por la cual en los números anotados en “Septiembre 1º” se han intercambiado los números 8 y 4. Así, si los colocamos del otro modo, nos encontraríamos con la siguiente numeración ya sí continua entre los dos fragmentos: 1484, 1485, 1486, 1487 (estos en “Septiembre 1º”), 1488, 1489, 1490 (estos en “Octubre 1º”).

Dicho esto, solo un episodio más de *Un año* es transcrito en el “Primer pilar” de *Umbral*. Se trata de “Mayo 1º” (pp. 420-422 de *Umbral*), episodio en el que yo narrador y personaje entra en su biblioteca, toma la obra *Los cantos de Maldoror*, del escritor Isidore Ducasse, y observa cómo un insecto ha devorado el papel siguiendo una trayectoria determinada. Finalmente el insecto muere no por haber comido papel, sino por la crueldad del mensaje que ha ingerido. Emar de nuevo recurre al personaje de Teodoro Yumbel

para poner en su boca un texto insertado. Esta vez se encuentra en una reunión con otros amigos, entre los que también se encuentra Onofre Borneo. En medio de la conversación decide sacar un cuaderno y leerles una experiencia de su pasado que resulta ser “Mayo 1º”, episodio que se transcribe de forma muy fiel al original. Una vez terminado, se forma un silencio que provoca el sonrojo y la incomodidad de Teodoro Yumbel, ante lo cual, se retira de la estancia mientras los demás siguen conversando de otros temas. Se trata, pues, de una técnica de inserción bastante típica en Emar: poner en boca de un personaje un texto de su producción escritural anterior que, o bien el personaje narra oralmente a un interlocutor, o bien se encuentra por escrito en un cuaderno o papel que él mismo lee o presta al interlocutor para que lo lea. Por otra parte, las anotaciones que presenta la edición príncipes son números de página, esta vez las 573, 574 y 575 del original de *Umbral*. Este es, sin embargo, el único episodio, junto a “Enero 1º” que no posee la marca “III” porque efectivamente se localiza en el “Primer pilar”, tal y como indican las páginas de la anotación.

El “Segundo pilar” de *Umbral* es la parte de la obra que menos fragmentos de textos anteriores integra ya no solo de *Un año*, sino de toda la producción de Juan Emar. De hecho, el único texto insertado que ha sido localizado es “Diciembre 1º” de *Un año* (pp. 1216-1220 de *Umbral*). Esta falta de intertextualidad en este pilar³¹² puede deberse a que es el pilar más corto de todos –apenas 136 páginas en la edición de 1996– y a que, en cuanto al contenido, se trata de la copia por parte de Onofre Borneo de los cuadernos de viaje de Lorenzo Angol. No obstante, parece que Emar permitió una excepción e incluyó una entrada de *Un año*, de hecho Canseco-Jerez apunta en nota al pie sobre la edición príncipes: “Escribe con lápiz de mina: III.- y enseguida lo tacha y lo reemplaza con lápiz rojo por II P. 15/35.- Todo el capítulo está tachado con lápiz rojo” (en *Un año*: 37). Es decir, Emar concibió inicialmente incluir este episodio en el “Tercer pilar”, pero finalmente cambió de decisión y lo trasladó al “Segundo pilar”. Los números hacen referencia a secciones internas que Emar estableció en su tapuscrito.

Pasando ya al episodio, en “Diciembre 1º” el yo relata que ha llegado de un largo viaje que le recomendó realizar el médico después de haberse operado del oído en “Noviembre 1º”. En la entrada, el yo presenta las diferentes ciudades en las que su barco hizo escala, ciudades que describe con mucho detalle. En *Umbral* es ahora Lorenzo Angol la voz enunciativa. Este le está contando a Lumba Corintia sus preocupaciones de carácter

³¹² Evidentemente sí hay relaciones intertextuales en el “Segundo pilar” en lo que se refiere a la recurrencia de personajes, motivos, etc., pero no en el tipo específico de intertextualidad que estamos tratando, esto es, la cita literal, parcialmente literal o la variante de textos escritos anteriormente por el autor. En el apartado 4.3. del capítulo 4 profundizamos en esta cuestión.

existencial cuando, en un momento de su conversación, recuerda sus viajes del pasado y decide coger su cuaderno de entonces y leerle algunas notas a la mujer. Esas notas que Lorenzo lee son las descripciones de las ciudades de “Diciembre 1^o”. Hay, por tanto, una omisión de la parte inicial del episodio, pero el resto se copia de forma literal prácticamente. Tras esta transcripción, no se abandona el asunto de esas “impresiones de viaje”, sino que Lorenzo sigue hablando sobre ellas, narración que constituye, pues, una ampliación del episodio. Este confiesa que omitió escribir sobre otras ciudades en las que también realizó escala y que esas “impresiones de viaje” se las había dejado leer hacía unos días al cínico de Valdepinos. En definitiva, nos encontramos ante otro recurso habitual de Emar: que el texto insertado sea un texto antiguo que un personaje o el propio Onofre Borneo recuperan, estrategia que no deja de ser la que emplea Emar en la realidad.

Aunque todos los episodios de *Un año* -excepto “Enero 1^o” y “Mayo 1^o”- e incluso la portada de la edición prínceps llevan la marca “III”, solo un episodio de *Un año* se incluye finalmente en el “Tercer pilar”: “Junio 1^o”, el episodio en el que el yo experimenta tres furias contra los demás, contra sí mismo y contra Dios, respectivamente. En *Umbral* (pp. 1346-1350) quien experimenta las furias ya no es el yo narrador, es decir, Onofre Borneo en este caso, sino el personaje del cínico de Valdepinos. Onofre está paseando por San Agustín de Tango cuando se encuentra con Valdepinos en actitud extraña. Este le confiesa que está dejando pasar sus furias y, ante el extrañamiento de Onofre, le relata lo ocurrido, es decir, el episodio “Junio 1^o”³¹³. A su vez, este encuentro entre Onofre Borneo y el cínico de Valdepinos se lo está relatando -en otro nivel diegético- el primero a Marul Carampangue, tal y como se aprecia al término del relato. Todo apunta, por otra parte, a que Emar planeó desde el principio que el cínico de Valdepinos fuera el escogido para experimentar las furias ya que en la edición prínceps, según indica Canseco-Jerez, Emar anotó “III” y “Vlpsn.”, abreviatura que emplea para referirse al personaje (en *Un año*: 13).

Dicho esto, llega el turno de los fragmentos introducidos en el “Dintel”³¹⁴: “Noviembre 1^o” y “Julio 1^o”. En el primero el yo narrador y personaje ha sido operado de una oreja, debido a que el teléfono se le había quedado pegado y no era capaz de deshacerse de él. En *Umbral* (pp. 3919-3922) no es Onofre Borneo quien protagoniza los hechos, sino Lorenzo Angol. Ambos personajes se encuentran después de un tiempo sin verse y Onofre le pregunta qué ha hecho durante este tiempo. Lorenzo le pide atención y

³¹³ La transcripción del episodio es bastante literal con cambios menores para ajustarlos a la trama: inserción de vocativos, sustitución de algunos términos, etc.

³¹⁴ Como ya se ha señalado, Emar no escoge ninguna entrada de *Un año* para trasladar al “Cuarto pilar” de *Umbral*.

comienza a relatarle “Noviembre 1º” sin apenas cambios y ninguno de ellos sustancial. Es importante, no obstante, el final del relato, que en *Un año* termina así:

Todas las existencias sosegadas han huido. Todas mis meditaciones tranquilas se han esfumado. Toda voluptuosidad en el olor ha desaparecido. Ahora todo retumba con estrépito. Y para saber a qué atenerme en este que se me antoja un caos infernal, no me queda más que volver a marcar el número 52061 y esperar (*Un año*, 36).

En *Umbral* solo se mantiene el texto hasta “Ahora todo retumba con estrépito”. A partir de ahí Lorenzo Angol afirma que volvió a llamar a Giralda –es el nombre que en *Umbral* sustituye al de Camila, de *Un año*– y ahora la relación entre ellos ha cambiado: ella ya no se ríe de él y mantienen una relación de amistad exclusivamente. Se opta por un final cerrado para el episodio, mientras que en *Un año* se mantenía el suspense de la situación. No es muy habitual que Emar opte por cambiar el argumento de sus textos pasados. Normalmente los simplifica, los amplía o los continúa una vez terminados, pero no es común que modifique su contenido. Tampoco poseemos en la edición prínceps ningún dato que pueda explicar este cambio pues este episodio carece de marcas o tachones a excepción del repetido “III”, aunque como hemos visto no se encuentra en el “Primer pilar”, sino en el “Dintel”.

“Julio 1º” es el último fragmento insertado que vamos a tratar y también es el que se localiza más hacia el final de *Umbral* (pp. 3971-3973). Se trata del episodio en que el yo vaga sin rumbo por las calles y experimenta la angustia de sentir el dedo de Dios en la nuca. Esta entrada es de las pocas en que hay correspondencia entre quienes protagonizan la experiencia narrada. Así, si en *Un año* es el yo narrador y personaje, en *Umbral* es Onofre Borneo quien la vive. Por otra parte, no hay tachaduras ni notas en la edición prínceps sobre este fragmento y la transcripción de este a la gran obra es casi literal con los pequeños cambios que se han dado en otros episodios. Una vez llegados al final, Onofre Borneo, que acaba de afirmar su “ira contra Dios” –sintagma que cierra “Julio 1º”– planea seguir paseando para intentar alejarse de sus preocupaciones, cuando se encuentra con Eusebio Palena.

Una vez analizada la obra *Un año* y los episodios que de esta se trasladan a *Umbral*, queda por reflexionar por qué Emar no incluyó cinco de sus episodios (“Febrero 1º”, “Marzo 1º”, “Abril 1º”, “Agosto 1º” y “Diciembre 31”). En primer lugar, tiene sentido que Emar excluyese “Diciembre 31”, dado que, como se ha visto, es el episodio de recapitulación de *Un año*, aquel en que el yo lee lo ya escrito y pone fin a la obra. Dado

que en *Umbral* no se traslada la obra entera y de una vez, sino por episodios que se desperdigán entre sus páginas, carece de sentido emplear esta entrada. En cuanto a los otros cuatro episodios, no podemos afirmar a ciencia cierta las razones que explican su exclusión. En cualquier caso, en ellos no hay notas ni marcas en relación a *Umbral* –a excepción del enigmático “III”–. La única hipótesis que podemos aventurar se refiere al contenido de estos episodios, pues casualmente Emar descarta aquellos más humorísticos, de carácter más surrealista. Quizás solo quiso pasar a *Umbral* las entradas de contenido más profundo, aquellas que encierran un problema existencial del yo, una reflexión metaliteraria o un conflicto en el modo de percibir la realidad.

3.4. *Diez* (1937)

Una vez tratadas las tres obras que Juan Emar publicó en 1935 llega el turno de su último libro publicado solo dos años después: *Diez* (1937). *Diez* es diferente a los demás libros de Emar ya que se trata de un volumen de relatos cortos, concretamente, diez relatos, agrupados en cuatro secciones: “Cuatro animales”, “Tres mujeres”, “Dos sitios” y “Un vicio”. Los diez cuentos son muy diferentes entre ellos tanto en extensión como en contenido, aunque se mantienen en ellos algunas constantes como, por ejemplo, la enunciación en primera persona por un yo que es quien experimenta o experimentó los hechos narrados o la aparición de lo insólito en el relato. La investigadora Cecilia Rubio ve en los cuentos de *Diez* diferentes representaciones de una misma ontología de corte físico-metafísico que propone Emar y que en dichos relatos se plasma mediante un “un ‘yo vagabundo’ –expresión del sujeto iniciático– [que] resulta interpelado por las cosas –seres que, como él, funcionan como ‘fuerzas ociosas’ o ‘fuerzas sueltas’–” (2005: 163). No obstante, no es la perspectiva ontológica la que queremos aplicar en nuestro análisis.

Por otra parte, si atendemos al proceso de escritura de estos textos, que contienen tanto el “Diario 1931-1934” como el “Diario 1934-1942”, comprobamos que Emar no tenía como plan inicial el libro *Diez*, sino que fue escribiendo los cuentos en momentos muy distintos y con organizaciones y planes de publicación diferentes a como se dieron finalmente.

El primer cuento que inicia Juan Emar es “Maldito gato”, cuento en el que trabajará tanto como en sus obras de 1935, probablemente porque se trata del cuento más extenso –y, quizá complejo– de los que componen *Diez*. “Maldito gato” es comenzado el 4 de enero de 1932: “empiezo, en c[ua]d[er]no Am[a]ri[[l]lo ‘Maldito gato’” (“Diario 1931-1934”, 24; 04/01/1932). En ese momento Emar solo ha comenzado *Ayer* y no será hasta

unos meses después cuando comience nuevos relatos, en concreto, “Papusa”, que empieza bajo el título “Papusa en su ópalo”: “Escribo 1.as y últimas palabras ‘Papusa en su ópalo’ y algo en c[ua]d[er]no ‘Chile’” (“Diario 1931-1934”, 101; 23/06/1932). Entre la segunda mitad de 1932 y la primera de 1933 se produce un parón en la escritura de los textos que decidió publicar, aunque, según anota en los diarios, trabajaba constantemente en otros textos finalmente descartados. A partir de ahí, el segundo semestre de 1933 le resulta al autor realmente productivo, pues da comienzo a los cuentos “Pibesa”, “El hotel Mac Quice”, “Chuchezuma” y “El vicio del alcohol”, mientras continúa trabajando en *Ayer*. Citamos respectivamente las anotaciones de inicio de cada cuento en el “Diario 1931-1934”: “Empiezo ‘Pibesa’” (232, 24/08/1933); “Empiezo ‘Hotel Mac Quice’” (238, 16/09/1933); “M[añana], D[ía] y T[arde]: 1.º carta ‘Chuchezuma’” (239; 17/09/1933); “Escribo ‘Construcción simbólica, Vicio del Alcohol’” (255, 29/10/1933). Emar abandona sus cuentos entre noviembre de 1933 y febrero de 1934, mes en que vuelve a retomar la escritura de “Maldito gato”: “D[ía]: Empiezo ‘Maldito gato’ con ‘temperatura’ c[ua]d[er]no R. 6.12³¹⁵, j³¹⁶ llámese ‘M. Pequén’³¹⁷” (“Diario 1931-1934”, 204, 21/02/1934). Sin embargo, no es hasta junio de 1934 cuando inicia un nuevo relato, en este caso, “El pájaro verde”, relato que abre *Diez*, por otra parte, el más famoso de todos ellos: “Algunas notas para ‘P[ájaro] V[erdel]’” (“Diario 1931-1934”, 341, 11/06/1934); “Empiezo y copio ‘P[ájaro] V[erdel]’” (“Diario 1931-1934”, 342, 12/06/1934). Los meses que siguen los dedica sobre todo a *Miltín 1934*, si bien encontramos en los diarios algunas notas relevantes referentes a los planes de organización de los relatos. Por ejemplo, el 11 de septiembre de 1934 escribe “Decido escribir ‘Oye’ en vez de ‘4 mujeres’ y tal vez ‘Covadonga 10’ en vez de los ‘Mateos’” (“Diario 1931-1934”, 373). Toda apunta a que Emar planeó cuatro cuentos sobre mujeres, aunque finalmente la sección de *Diez* la dejó únicamente con los tres que ya tenía hechos hasta entonces. En cuanto a los otros textos mencionados, ninguno de ellos

³¹⁵ Probablemente alude a algún tipo de división interna del cuaderno o del propio texto.

³¹⁶ Véase la nota 272.

³¹⁷ Tal y como se aprecia en la nota, parece que Emar valora un cambio de título para su cuento “Maldito gato”. Sustituiría, pues, el término “gato” por el de “pequén”. Un pequén es un “Ave rapaz diurna, muy semejante a la lechuza, pero de menor tamaño” [“pequén”. *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=SWTLJDC> (29/05/2017)]. No hay ninguna alusión en el relato a esta ave, sin embargo sí hay varias alusiones a otros pájaros, en concreto, a los buitres y a la pájara pinta. A modo de ejemplo: “Un nuevo otoño, un nuevo invierno. Las pájaras pintas más que cantar lanzan graznidos helados. Los buitres cordilleranos pasan hacia el mar cubiertos de plumas blancas” (*Diez*, 334). Creemos que el pequén se identifica con la pájara pinta del relato pues esta ocupa un papel bastante destacado en el final del cuento cuando su canto suena y marca el cambio de hora: “Justo en ese instante dejaron de ser las doce para ser, como he dicho, lo que es inmediatamente después de ser cada hora. Entonces, muy lejos, oí una pájara pinta cantar” (*Diez*, 329). Parece, no obstante, que descartó la opción de titular su cuento con el pájaro ya que solo un mes después retomó el título “Maldito gato”.

pasó a integrar *Diez* ni fue publicado. Otro ejemplo lo encontramos en el mismo mes: “¡³¹⁸ publicar 1 por mes: ‘Miltín’ abril; ‘Ayer’ mayo; ‘Covadonga 10’ junio; ‘4 cuentos’ julio; ‘Oye’ agosto” (“Diario 1934-1942”, 1, 19/09/1934). Estos planes no serán llevados a cabo, ya que excluirá algunos de esos textos, no podrá seguir el ritmo de publicación ideado y ampliará los cuatro cuentos a diez.

Llegados a este punto son solo tres los cuentos de *Diez* de los aún no ha dejado constancia Emar en su diario: “El perro amaestrado”, “El unicornio” y “El fundo de ‘La Cantera’”. “El unicornio” se detecta con facilidad en el “Diario 1934-1942” desde el 26 de abril de 1935, fecha en que le da comienzo: “Empiezo ‘Confines Etiopía’” (85). El sintagma “confines de Etiopía” aparece en dos ocasiones en el cuento “El unicornio”³¹⁹, lo que consideramos prueba de que se trata del mismo relato. Pero, además, solo dos días después de comenzarlo, Emar escribe en el mismo diario: “Sigo ‘Etiopía’ se llamará ‘El Unicornio’” (26). Por otra parte, parece que la escritura del cuento remata un mes después, justo antes de publicar *Ayer*, *Miltín 1934* y *Un año*: “N[oche]: Solo hall leo Poe³²⁰, ‘Unic[ornio]’ y acaso su fin”.

En cuanto al relato “El fundo de ‘La Cantera’”. No es hasta el 28 de abril de 1936 cuando tenemos referencias a su título: “D[ía]: Cop[io] ‘M[aldito] G[a]t[ol]’ y agregándole §³²¹ y a ‘La Cant[era]’” (“Diario 1934-1942”, 157-158). Si en la cita indica que le está agregando notas significa que antes ya había escrito el relato, sin embargo, no hay ninguna otra mención al título en los diarios. Sí encontramos, no obstante, un par menciones anteriores a un texto llamado “Los Maitenes”: “Casa. Empiezo y C[opio] ‘Los Maitenes’ 15 p[á]g[ina]s, desde después almuerzo a después comida” (“Diario 1934-1942”, 76, 01/04/1935); “yo, sigo en n^o 5 ‘Maitenes’” (“Diario 1934-1934”, 114, 01/08/1932). La segunda cita es de 1932 y probablemente aluda a algún borrador o ensayo del texto, ya que la primera cita -de 1935- alude al comienzo del relato. Un maitén³²² es un tipo de árbol al que se alude en el cuento “El fundo de ‘La Cantera’”: “Dejé de ver a mis compañeros de charla, dejé de ver el patio y sus maitines” (*Diez*, 407); “Entonces volví a verlas, mascaritas

³¹⁸ Véase la nota 272.

³¹⁹ “Mientras esto hacía, Matilde Atacama estaba en brazos de su amante, y yo terminaba los preparativos de viaje a los confines de Etiopía” (*Diez*, 343). “debería agazaparme tras un ropero y esperar ansioso, corriendo la mano hacia un arma, en este caso, hacia las largas tijeras que allá en los confines de Etiopía me sirvieron para cortar el fruto del árbol de la quietud” (*Diez*, 346).

³²⁰ Se refiere al escritor Edgar Allan Poe.

³²¹ Símbolo que emplea el autor para referirse a ‘notas’, ‘apuntes’, etc.

³²² “Árbol chileno, de la familia de las celastráceas, que crece hasta ocho metros de altura, de hojas dentadas, muy apetezadas por el ganado vacuno, flores monopétalas, en forma de campanilla y de color purpúreo, y madera dura, de color anaranjado” [“maitén”. *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=NwWZfqb> (30/05/2017)].

adoradas, volví a ver las faldas de seda rosa, su crujido quebradizo, los amigos en charla siempre, el patio, los maitenes” (*Diez*, 408). Siendo como es un término de uso poco frecuente y debido a la aparición en dos ocasiones en el relato, creemos que posiblemente Emar decidió llamar en un primer momento “Los maitenes” al cuento “El fundo de ‘La Cantera’”.

Dicho esto solo queda por tratar el cuento “El perro amaestrado” del que, sin embargo no hemos encontrado ninguna referencia en los diarios. Esto hecho plantea dos posibles hipótesis: o bien que el relato posea un título original diferente al definitivo y no lo hayamos podido identificar con el relato; o bien que el cuento fuera escrito con posterioridad al 13 de junio de 1936, fecha en la que el “Diario 1934-1942” se corta y cuya escritura no se retoma hasta el 31 de agosto de 1940. Nos decantamos por la segunda hipótesis, en primer lugar, porque no hay en los diarios menciones a términos característicos del cuento, antropónimos o topónimos que pudiesen servirle de título. En segundo lugar, ninguno de los títulos que hemos vinculado a textos inéditos, descartados y/o desaparecidos parece relacionarse con “El perro amaestrado”. Y, en tercer y último lugar, la escritura del diario se detiene el 13 de junio de 1936 y no es hasta 1937 cuando se publica *Diez*. Conociendo la rapidez con que Emar fue capaz de redactar algunos de sus textos, no sería extraño que escribiese el relato en ese fragmento de tiempo en el que no hubo actividad diarística y que se encuentra bastante próximo al momento de la publicación de *Diez*.

Una vez tratado el proceso de escritura de los cuentos que componen *Diez* pasamos a continuación al análisis de los mismos. No obstante, en lugar de analizarlos uno a uno, se ha optado por respetar las secciones que determinó el propio Emar: “Cuatro animales”, “Tres mujeres”, “Dos sitios” y “Un vicio”. Así, en cada sección, aunque aludiremos a todos los cuentos, escogeremos uno como referente. Por otra parte, el estudio se realizará desde la misma óptica empleada en las obras de 1935, de tal forma que serán las transgresiones diegéticas, la voz enunciativa y el elemento temporal los asuntos que nos interesarán para el análisis.

3.4.1. “Cuatro animales”: “El pájaro verde”, “Maldito gato”, “El perro amaestrado” y “El unicornio”

Los cuatro relatos que componen la sección “Cuatro animales” -sección que abre la obra- presentan varias diferencias entre sí que dificultan la elección de uno de ellos como paradigma de la sección. La primera diferencia que se percibe es la referida a la extensión:

“Maldito gato” es un cuento muy extenso –cincuenta y tres páginas en la primera edición³²³–, mientras que “El perro amaestrado” apenas ocupa siete páginas de extensión. En cambio, “El pájaro verde” o “El unicornio” son cuentos de extensión media –quince páginas el primero y veintidós el segundo–. No se trata, por tanto, de una sección proporcionada. En cuanto al contenido, aparentemente las historias que relatan estos cuatro cuentos son muy distintas, aunque todas ellas comparten, al menos, un elemento común: la presencia de un animal que resulta fundamental no solo para la trama, sino para el propio yo enunciator, ya que es el elemento que abre la vía a la irrupción de lo extraordinario.

Por otra parte, los cuatro cuentos no han recibido la misma atención por parte de la crítica. “El pájaro verde” es con bastante diferencia el relato más estudiado (Gotschlich, 1988; Varetto, 1995 a y b; Traverso, 2001; Rojas, 2009; o Rubio, 2012; entre otros), normalmente, desde el enfoque de su vinculación con la vanguardia y como representación del conflicto del hombre moderno con su contexto. Canseco-Jerez (2011b) también lo escoge para analizar como paradigma de los cuentos de *Diez* por cuatro motivos que enumera: primero, porque analizar un solo relato le permite profundizar más que si analizase los diez; segundo, porque “El pájaro verde” es el cuento más antologado y conocido de Emar; tercero, porque Emar lo trasladó al “Primer pilar” de *Umbral*³²⁴; y, cuarto, porque, según el investigador, es el relato que mejor refleja la crisis de la conciencia del hombre moderno (*ibidem*: 564). En cuanto a “Maldito gato”, ocupa el segundo puesto como cuento más analizado (Rubio, 1998 a y b; Piñones, 2006; Ángel, 2013; o Morales, 2010; entre otros), aunque la óptica de análisis cambia y, en general, los estudios adoptan una perspectiva de tipo ontológico y epistemológico. En comparación a “El pájaro verde” y “Maldito gato”, de “El unicornio” y “El perro amaestrado” apenas existen trabajos exclusivos a su estudio, a excepción de los de Rubio (2002) y Decante Araya (2007, 2011) sobre “El unicornio”; y los dos trabajos de Rubio (2011, 2012) que dedica a “El perro amaestrado”. En nuestro caso, hemos escogido como cuento objeto de estudio “Maldito gato” porque en él se presentan a pequeña escala las claves de la propuesta estética emariana, no solo en lo que se refiere a los temas y cuestiones trascendentales que inquietaban al autor, sino también –y esto es lo que más nos interesa– en lo referido a la técnica narrativa empleada.

³²³ Aunque siempre citamos desde la única y reciente edición crítica de las obras de Emar (2011), al aludir a las páginas de cada obra preferimos basarnos en la primera edición por ser aquella que el autor diseñó personalmente.

³²⁴ Este motivo no nos parece válido puesto que los otros nueve relatos que componen *Diez* también pasaron a formar parte de *Umbral*, como veremos.

Como hemos señalado, “Maldito gato” es el cuento más extenso de Juan Emar, sin embargo, la acción narrada en él se reduce a unos pocos hechos. El protagonista y voz narrativa la mañana del 21 de febrero de 1919 toma su caballo Tinterillo con el objetivo de llegar a los cerros del Melocotón. Una vez realizado el paseo hasta allí, en una roca encuentra una especie de cueva en la que se encuentra un gato con una pulga en la cabeza. Al observarse, entre el yo, el gato y la pulga se crea una figura que constituye un microcosmos y en la que ellos han dejado de ser una persona, un gato y una pulga para pasar a ser elementos. Ante las dudas de si romper la figura o no, el yo opta por permanecer en ella indefinidamente al menos hasta el momento de la escritura del relato: 30 de mayo de 1934.

¿Por qué es, entonces, tan extenso el relato si la acción es tan simple? Porque “Maldito gato” se detiene, sobre todo, en la descripción de las sensaciones que experimenta el yo y los estados que lo atraviesan no solo durante la conformación de la figura, sino también durante el trayecto a lomos de Tinterillo. Como señala, Canseco-Jerez aplicándolo en general a los cuentos de *Diez*:

Emar intentará desvelar el oscuro universo de la indiferencia, de la ambigüedad y de la ambivalencia, proyectando en la narración, la sombra de una conciencia fragmentaria e infausta, que a fuerza de intentos fracasados de imponer su voluntad al mundo, se refugia en el renunciamiento y en la abdicación.

La postura del renunciamiento emerge de la imposibilidad de “enunciar” a partir de la contemplación del mundo sensible y de su equívoca apariencia. Así entonces, la constelación semántica del lenguaje no será re-presentar, en su acepción mimética, sino deformar y re-descubrir la realidad, abriéndose paso entre artilugios metafísicos y espejismos reverberados por el metalenguaje. Emar intenta “trans-formar” los objetos que pueblan el mundo, escrutando ese “trans” oculto de la apariencia, en un desafío que sólo [sic] resulta factible realizar al oponer la lógica de la descripción a la lógica de la re-presentación, provocando un quiebre semántico que permite “agenciar” nuevas posibilidades entre la percepción de los objetos y sus múltiples manifestaciones, proponiendo al lector horizontes insospechados en u re-lectura del mundo (2011b: 564).

El proceso que señala Canseco-Jerez es exactamente el que protagoniza el yo de “Maldito gato”, que transforma una realidad aparentemente simple y cotidiana –un gato salvaje con pulgas en el campo– en otra de carácter trascendental y tan real como la meramente perceptible. Los yoes emarianos instauran, por tanto, un nuevo modo de ver, de observar, equivalente a conocer, a penetrar el objeto, a ver qué hay más allá de este y a intentar dilucidar qué papel ocupa en el universo como elemento. El propio yo de *Ayer*

enuncia este modo de observar equivalente a conocer cuando está intentando conocer al barrigón: “¡Observar, Dios mío, observar! [...] Desde luego conozco dos medios de observar, de conocer a otro ser” (Ayer, 79). Por otra parte, el propio Emar explica su teoría de percepción de los objetos en su artículo “Frente a los objetos” (1935), del que Patricio Lizama señala:

Es el mundo del tiempo fraccionado por los objetos. El mundo de la separatividad. Junto a él -mas precisando un fuerte esfuerzo mental-, el mundo de la unidad, perceptible para nosotros únicamente por las relaciones, las prolongaciones, los *compromisos* de los objetos; cuando cada objeto, borrando un tanto su identidad propia y delimitada, pasa a ser sólo [sic] un punto de apoyo para nuestro pensar total, un signo simbólico antes que una realidad sola en el espacio (1998b: 140).

Así es como el yo de “Maldito gato” -y en general los yoes de los textos emarianos- contempla la realidad. Dicho esto, el relato comienza de forma tradicional con las indicaciones al lector propias de un texto narrativo: un personaje -el yo-, un tiempo -21 de febrero de 1919 a las seis de la mañana-, un espacio -el camino hacia los cerros del Melocotón- y una acción -el trayecto a caballo hasta los cerros-. El mismo tipo de comienzo se da, por otra parte, en “El pájaro verde”, “El perro amaestrado” y “El unicornio”. En “Maldito gato”, sin embargo, pronto se rompe la normalidad del relato al describir los elementos que más contribuían a hacer espléndida esa mañana: la temperatura y los olores. La descripción de estas impresiones ocupa a partir de aquí unas cuantas páginas -dieciocho en la edición de 1937 y doce en la que manejamos, la de 2011-. Se trata, pues, de una descripción excesiva en detalles, realizada según el método científico y los conceptos de la física, pero también como indica Morales (2010: 26) vinculada a la alquimia. Concordamos con Rubio en su análisis de este tipo de estrategias que parodian el lenguaje realista-naturalista:

Estas reflexiones me llevan a la pregunta de si no sería más adecuado distinguir la polémica interna oculta como el tipo de dialogismo que opera en la obra de Emar y la parodia como uno de los momentos de este dialogismo más abarcador. Esto explicaría por qué la obra de Emar aparentemente no se ríe del código realista, sino que es este mismo el que en dicha escritura, y a partir de sus propios recursos, se va transformando continuamente en otra cosa. Vale decir, es el mismo código parodiado el que en una continua superación de sí mismo llega a producir otra estética, que contiene a la anterior como elemento (1998b: 39).

Por otra parte, como ocurría en las obras de 1935, el yo realiza comentarios, incisos y justificaciones que enmarcan el relato narrado como un acontecimiento del pasado que está siendo enunciado por un yo desde el presente, yo que condiciona lo narrado y que delimita con claridad dos tiempos y niveles narrativos: el de la historia y el de la enunciación de esta -rasgo, por otra parte, afín a la prosa de vanguardia-. A modo de ejemplo, citamos los siguientes: “cosa que cualquiera se explicará” (301), “Y creo que es suficiente en cuanto a la temperatura de aquella esplendorosa mañana se refiere” (303), “Se preguntará cómo es posible” (309), “No lo sé a punto fijo. Así es que en vez de tratar de definirlo con un nombre, trataré de describir someramente sus diversas faces” (309), etc. Asimismo, estas descripciones científicas están llenas de *amplificatios* y de pequeños relatos complementarios surgidos a raíz de alguna idea de la descripción que asimilan el texto a la mente del escritor que deja el discurso fluir y debe retomar el punto de inicio después de haberse desviado: “Pero volvamos a mi asunto y pásese sobre este paréntesis” (311).

Entre las descripciones de la temperatura y de los olores y la entrada en la materia del relato, se introduce un episodio que funciona como nexo entre ambas partes del cuento: el recuerdo de la felicidad pasada del yo que le viene a la mente al masticar la flor de la alfalfa. Tras la rememoración, el yo marca su fin (“Así fue cómo aquella mañana, en las faldas de los cerros del Melocotón, pude evocar mi felicidad perdida”, 314) y, a partir de ahí, se retoma la acción del relato. Hay que recordar que hasta ese punto de la narración la única acción que ha tenido lugar es la del yo trotando sobre Tinterillo apreciando la temperatura ambiental y los olores que han surgido en el trayecto. La narración en este punto se vuelve un poco más ágil, aunque el estilo es bastante similar al de la primera parte: acción escasa, descripción del entorno y las sensaciones del yo y comentarios e incisos hechos en el nivel de la enunciación sobre lo narrado: “Cosa absurda que en nada lógico puede asentarse, lo convengo; pero lo pensé y lo creí” (315), “No sé para qué doy este detalle; vino solo a mi pluma” (316).

La aparición del gato y la pulga marca un cambio importante en la trama del mismo que hasta ahora se reducía al mero avance por los campos y los cerros. En cualquier caso, desde este momento y hasta el fin del relato la acción es muy sencilla: los tres elementos - yo, gato y pulga- se miran y entre ellos se conforma un triángulo que constituye una versión mínima del universo. Pese a esta simple acción quedan todavía muchas páginas de relato. ¿A qué se debe esto? El yo se esforzará en todas las páginas restantes en analizar, explicar y justificar la increíble experiencia no solo ante sí mismo, sino también ante el narratario o

lector imaginario al que alude el yo narrador³²⁵. De hecho, el propio yo se percata de la simplicidad de los hechos percibidos, pero, a la vez, de su potencial complejidad, de ahí que prevenga al lector antes de iniciar la explicación de lo ocurrido: “Eso era todo. Poca cosa, por cierto. Pero como tantas veces las cosas simples son complicadas, fijemos nuevamente, para bien inculcar el cuadro, los tres puntos principales dentro del embudo: yo, el gato, la pulga” (317).

En las páginas siguientes el yo siente una necesidad mucho mayor de explicarse y de que el asombroso acontecimiento que ha surgido sea entendido, dando por hecho que si no se justifica nadie dará por cierto lo ocurrido: “he de decirlo pronto por temor a olvidarlo después” (317), “sé que era con esto con lo que iban a rebatir la posible existencia de mi figura” (318), “Se me dirá que cuanto he escrito proviene de una enorme exageración mía” (320), “Pues bien, argumentar en tal forma es lisa y llanamente argumentar haciendo lujo de una inconcebible superficialidad. Escuchadme bien” (321), “No sé si esto dé idea de dicho cuadro. En fin, supongo que ha de estar aún en casa. Quien quiera, que vaya y lo mire” (325), etc. Por esta razón, la narración tiene un tono más precipitado, exaltado, como si con solo el recuerdo de la experiencia el yo se volviese a sentir abrumado: “¡Ah! ¡Pero aquí viene el rol de la pulga!” (318), “¿Pasan? ¡Aún no!” (319), “¡Ni que decirlo!” (321).

Una vez realizadas las justificaciones, propuestos los ejemplos y sintetizada la experiencia, el yo debe tomar la decisión de si seguir formando parte de la figura o si romperla. Temeroso de que dicha ruptura genere el caos absoluto –no hay que olvidar que la figura constituye un universo en miniatura– decide continuar indefinidamente integrándola. Es así como llega el final del relato y, con él, la confluencia de ambos tiempos: el de la historia y el de la enunciación, pues el yo que escribe es el mismo que sigue conformando la figura quince años después:

Los años pasan, pasan. Inmóviles aquí seguimos los tres, gato, pulga y hombre.

Es mejor, indiscutiblemente, no desatar lo que se ató. Es mejor que este nuevo espejo de vida siga su curso de mí a él, de él a ella, de ella a mí. ¡Allá los otros hombres y el otro Universo”

Nosotros, aquí.

Por lo demás, ¿a qué tanta queja? Nuestro triángulo tiene, como he dicho, su cierta flexibilidad. Nos movemos un poco, nos estiramos. La pulga duerme a veces; el gato abulta el lomo; yo echo una pierna arriba, junto y separo las manos a voluntad. Hay libertad. Por

³²⁵ Es lo que Rubio caracteriza, siguiendo a Bajtín, como “la voz ajena, el interlocutor ausente” (1998b: 38)

ejemplo, en este momento el gato duerme. Es lo que aprovecho para escribir nuestras vidas, hoy 30 de mayo de 1934.

Mayo...

Un nuevo otoño, un nuevo invierno. Las pájaras pintas más que cantar lanzan graznidos helados. Los buitres cordilleranos pasan hacia el mar cubiertos de plumas blancas.

Sigamos aquí (*Diez*, 334).

Este final funciona como una anagnórisis para el lector, que hasta entonces no había sospechado –el relato carecía de pistas– que el estado del yo protagonista fuese el estado del yo narrador. Supone un extrañamiento para el lector y un retorcimiento del texto que, como en otros casos, lleva el lenguaje y las estrategias narrativas hasta sus propios límites. Por otra parte, y de nuevo, Emar emplea los deícticos –“hoy” y “aquí”– para hacer de su relato un ente autónomo y eterno en el presente. Como señala Piña respecto a *Umbral*, pero aplicable a “Maldito gato”:

Emar da ese paso, contrario al sentido común y toda lógica de narración y reconoce en el presente, en la actualidad, el lugar desde donde se explican los fracasos y fundamentan los proyectos; la posición desde donde se construye el punto de vista legítimo que modela el personaje; todo relato nace en el presente, lo afirma y justifica (2006: 380).

Asimismo, la dimensión temporal en este relato funciona de un modo parecido a su funcionamiento en *Ayer*, pues, en el momento en que los tres elementos conforman la figura triangular, irrumpe la verdadera temporalidad, regida por el concepto de duración y completamente subjetiva, de tal forma que el yo puede afirmar que es “Mediodía, mediodía en punto” (319) y unas cuantas páginas después de reflexiones y argumentos sigue siendo el mismo instante: ¡Las doce! ¡Pavor! (328). De hecho, el yo afirma: “Recordaré la fecha nuevamente: febrero 21 de 1919, a las 12 en punto del día. Porque aún es la misma hora. Aún seguirá siendo la misma hora hasta que toda la sucesión de sentimientos míos se haya cumplido. Entonces, serán la 12 más lo que inmediatamente viene después de ser cada hora” (328). El yo, pues, intenta expresar mediante palabras todo aquello que experimentó en un único momento, aunque el formato de la narración exija la linealidad y la disposición sucesiva en las páginas.

Dicho esto, podemos afirmar que, en general, las estrategias y recursos que se despliegan en “Maldito gato” también los podemos encontrar en “El pájaro verde”, “El perro amaestrado” y “El unicornio” y, por extensión, en el resto de cuentos de *Diez*. En los cuatro cuentos de “Cuatro animales” se producen interferencias entre los distintos niveles diegéticos y el plano de la enunciación, hay un animal que funciona como elemento

central de la narración, el enmarque temporal estructura en buena parte el relato y el yo actúa como personaje del cuento y como narrador del mismo, mostrando en el proceso de redacción los mecanismos que emplea en su escritura, como es propio de la prosa de vanguardia.

Otro punto que tienen en común los cuatro relatos es que todos ellos pasaron a formar parte de *Umbral*, si bien no de la misma manera ni en la misma parte de la obra. “El pájaro verde” y “El unicornio” integran el “Primer pilar”, mientras que “Maldito gato” y “El perro amaestrado” se encuentran en el “Tercer pilar”. Por otra parte, aunque todos ellos fueron escogidos para ser incluidos en la gran obra, “El pájaro verde” ocupó una posición privilegiada en el conjunto de los textos insertados, pues, según afirma Emar en una carta a Carmen Cuevas el 3 de noviembre de 1941, es el texto que propicia la entrada de otros en *Umbral*³²⁶.

“El pájaro verde”, pues, es el relato que determina el devenir de *Umbral*, aquel con el que Emar inicia la creación de la obra como palimpsesto, como texto compuesto de otros muchos textos escritos anteriormente. El relato se inserta en *Umbral* como un bloque en el que se incluye incluso el título del cuento. El mecanismo para insertarlo, como se ha visto en otros casos, es concibiéndolo como un recuerdo del pasado. Esta vez, Onofre Borneo le está contando a Guni Pirque que un día él mismo y Viterbo Papudo se encontraban charlando sobre Rosendo Paine y, fruto de la charla, Onofre recordó que era 9 de febrero, fecha en que falleció su tío José Pedro. Así que, antes de seguir, Onofre decide relatarle a Guni cómo murió su tío a modo de homenaje. Es entonces cuando comienza “El pájaro verde”, cuento que se inserta de manera completa y bastante literal, aunque con un cambio fundamental que ya había comentado Juan Emar a Carmen Cuevas en la carta que citamos anteriormente: el papel que desempeña en el cuento Juan Emar como personaje es desempeñado en *Umbral* por Rosendo Paine. Así, es Rosendo quien llega a París en los años veinte y quien presencia la muerte del tío José Pedro sin auxiliarlo. No obstante, el tío José Pedro no es el tío de Rosendo Paine sino el tío de Onofre Borneo, narrador del relato y personaje también de esta versión de “El pájaro verde”. Se produce un cambio importante en la organización del relato: en el original de *Diez*, Juan Emar regresa de París con el loro embalsamado como una de sus propiedades y lo coloca en su despacho. Cuando su tío llega a Santiago a pasar una temporada, se instala en casa de Juan Emar y, un día, el tío insulta al pájaro. Este revive y asesina brutalmente al tío José

³²⁶ La cita a la carta en cuestión se puede consultar al inicio del apartado 4.3. del capítulo 4, en el que volvemos a tratar este asunto.

Pedro sin que su sobrino haga nada por evitarlo. En *Umbral*, Rosendo Paine regresa de París con el loro y se lo regala a Onofre Borneo, quien lo coloca en su despacho. El tío José Pedro se instala en casa de su sobrino unos días después y allí critica a Rosendo Paine por la vida que había llevado en París. A excepción del regalo del loro a Onofre Borneo, el relato es prácticamente igual teniendo en cuenta que lo antes había protagonizado por el yo -Juan Emar- ahora lo protagoniza Rosendo Paine. Sin embargo, a continuación, el autor añade un párrafo que no estaba en el original:

La noche del 9 de febrero, mi amigo [Rosendo Paine] comió con nosotros [Onofre Borneo y el tío José Pedro]. Un llamado telefónico me obligó a ausentarme de cada un par de horas. Me disculpé de mi tío y de Rosendo y vi con agrado que los dejaba charlando amistosamente.

Cuando regresé... ¡Oh! ¡Qué espectáculo!

-¡Habla, Rosendo, por piedad! -decía y repetía yo mil veces.

Al fin, Rosendo habló:

-Aquí quedamos, Onofre, sorbiendo nuestras tazas de café cuando tu tío me preguntó de pronto, alargando su índice tembloroso hacia el pájaro verde:

-¿Y ese loro? (*Umbral*, 123)

En la narración de la muerte del tío José Pedro no solo se han cambiado de roles a los personajes, sino que, como se aprecia en el párrafo incorporado, se ha cambiado de nivel diegético con respecto a su versión original, pues ahora nos encontramos con el relato en pasado de Rosendo Paine a Onofre Borneo, que a su vez le está relatando Onofre Borneo a la narrataria, Guni Pirque. En *Diez*, en cambio, el mecanismo es más simple: Juan Emar en pasado relata lo ocurrido y protagonizado por él mismo al hipotético lector. El final del relato también presenta algún cambio de rol y, aunque es Onofre Borneo quien protagoniza el funeral del tío y la mirada entre el pájaro y él, a quien le cambió la vida desde la muerte del tío fue a Rosendo Paine.

Por otra parte, se producen cambios en el aspecto temporal del cuento. Primero, el autor cambia la mayoría de los años de la historia que aparecen en la versión de *Diez*. Por ejemplo, el loro permanece en el anticuario hasta 1920 y no hasta 1924. Por su parte, Rosendo Paine llega también a París en 1920 y no en 1924 y regresa a Chile en 1921 y no en 1928. El loro lo coloca en su escritorio el 2 de enero de 1922, cuando en *Diez* ocurría en 1929. Y, mientras la muerte del tío José Pedro ocurre en 1931, en *Umbral* tiene lugar en 1923. Estos cambios tienen una causa: Emar en *Diez* ajustó su relato relativamente a los acontecimientos de su propia vida, ya que el protagonista del relato era su propio *alter ego*

literario. Así, aunque no hay una correspondencia exacta entre los hechos datados del relato -los viajes- con hechos reales de la vida de Emar, sí son los años de las juergas parisinas y de los viajes interoceánicos del autor. En cambio, al querer adaptar “El pájaro verde” a *Umbral*, el autor se ha visto forzado a retrasar las fechas, ya que el marco temporal que impuso Emar para el “Primer pilar” es anterior a algunos de los años que menciona en el relato original. Otro cambio temporal muy importante que realiza el autor es el referido al momento de escritura que, si en *Diez* era el 12 de junio de 1934, fecha en que efectivamente comienza en la realidad el relato³²⁷, en *Umbral* es el 10 de octubre de 1941, fecha en torno a la que Emar está en plena redacción de la gran obra.

En definitiva, la incorporación de “El pájaro verde” a *Umbral* quizá sea la más rica para el análisis y la que verdaderamente constituye un punto y aparte en la configuración de la obra. De hecho, con “El pájaro verde” se finaliza el apartado 24 del “Primer pilar” y Onofre Borneo comienza el 25 indicando: “Y aquí vamos a llegar. Guni, a un punto extremadamente interesante para mí pues empieza a darme luz sobre el resorte oculto de cuanto escribo; en otras palabras, sobre esa vida propia que *van* adquiriendo los personajes” (*Umbral*, 126). Parece, pues, que tal y como se ha dicho, “El pájaro verde” funciona como el resorte que la obra y su autor necesitaban para que el conjunto encontrase su sentido y su trayectoria futura.

Dicho esto, llega el turno de otro de los cuentos de *Diez*: “El unicornio”, que también es insertado en el “Primer pilar” de *Umbral*, aunque bastantes páginas después de “El pájaro verde” -se encuentra en las páginas 920-931-. En este caso, Onofre Borneo está pasando unos días en Curihue y parte de su tiempo lo dedica a transcribir sus notas del pasado. En una ellas -la 7- cuenta que un día entró a un oratorio buscando la calma y le vino a la mente el recuerdo de su relato “El unicornio” con la certeza de que algo descubriría si lo transcribía. A partir de aquí, Onofre Borneo copia el cuento tal cual fue publicado en *Diez*. Lo destacable de la inclusión de “El unicornio” a *Umbral* no son las variantes que pudiera haber, ya que no existen, sino la reflexión que surge en Onofre -que sigue en el oratorio- una vez termina la transcripción del cuento:

Yo, Onofre Borneo, yo, autor de estas líneas, había escrito esta narración, intitulada *El Unicornio*, que ahora se alzaba sobre el altar. Y yo, Onofre Borneo, la había escrito *basándome en mis recuerdos personales*.

Sin embargo ahora recordaba nítidamente, sin vacilaciones, que yo nunca, jamás había llevado a Longotoma un molar de vacuno ni había recibido de él una corbata gris [...].

³²⁷ “Empiezo y copio ‘P[ájaro] V[erdel]’” (“Diario 1931-1934”, 342).

En fin, repito, con que diga que nada de cuanto escribí con “mis recuerdos personales” me había sucedido a mí, es suficiente. Sin embargo, todo ello *era una historia real*. Nada había en ella de fantasía y yo, al transcribirla fielmente, había procedido con perfecta buena fe en lo que a mis propios recuerdos se refiere. En este fenómeno comprendí había habido un claro caso de desdoblamiento, de doble personalidad.

¡Claro está! Doble personalidad, no en el sentido de desdoblamiento de una sola persona –en este caso, yo– sino que había habido otra persona actuando y, en un momento dado, yo había cogido, me había apoderado de sus recuerdos y los había creído míos (*Umbral*, 931-932).

Este es un de los pocos casos en que un texto insertado es recuperado en *Umbral* como lo que es: un texto escrito por el yo en el pasado. Onofre Borneo (~Juan Emar) recuerda que escribió su cuento “El unicornio” y decide recuperarlo como tal. Por otra parte, es importante el conflicto que surge en el yo al terminar: los hechos de “El unicornio”, narrados en primera persona y como recuerdos personales no han sido vividos en realidad por el yo. Se produce, así, un juego entre las dimensiones del yo y una difuminación de los límites entre lo real y lo imaginario, entre los datos reales que contienen los textos de Emar y los inventados, que normalmente también afirma como reales.

Una vez analizados los relatos que aparecen en el “Primer pilar”, debemos detenernos ahora en “Maldito gato” y “El perro amaestrado”, que forman parte del “Tercer pilar”. El primero aparece en las páginas 2074-2096, si bien hay que señalar que en varias ocasiones se alude al cuento sin reproducirlo, no solo en el “Tercer pilar”, sino también en el “Dintel”. Citamos a continuación tres de estas menciones al relato, la primera del “Tercer pilar” y las dos siguientes del “Dintel”:

[Habla Onofre Borneo] Eso he escrito pero ocurriendo de otro modo. He escrito *Maldito Gato*. Todo allí ocurre pero... frente a un gato, sobre todo, a una pulga. Entonces la tragedia se les escapa porque está un paso más allá de lo que se escribe (*Umbral*, 1435).

Artemio es una víctima de su pasado. Comprendo muy bien sus deseos de poner un poco de orden en ese pasado, comprendo sus descensos por la boca de los volcanes, comprendo que se dirija hacia el sitio que espera le dará calma para meditar y poner ese orden que él espera. Así podrá seguir viviendo en paz y podrá entregarse a otra clase de actividades. Así podrá ver otro gato, otro “maldito gato” que lo hará reflexionar y escribir (*Umbral*, 3643).

[Habla Artemio Yungay] Es lo que me ha ocurrido siempre a mí cuando he tomado la pluma y me he puesto a escribir. Sentía que yo frustraba mis intenciones, que hacía, apenas,

la décima parte del trabajo que antes me había propuesto hacer. Tal me sucedió con *Chuchezuma* y tal me sucedió con *Maldito Gato*. ¡Son sólo [sic] pequeños ensayos, nada más! ¿Me oyes? (*Umbral*, 3694).

Como se aprecia en las citas, en el “Tercer pilar” quien confiesa haber escrito “Maldito gato” es Onofre Borneo, mientras que en las citas del “Dintel” la escritura del cuento se le atribuye a Artemio Yungay. De hecho, si dejamos las citas y vamos directamente al cuento insertado, quien lo ha escrito es Artemio Yungay. La mención primera del “Tercer pilar”, entonces, pudo haber sido un desliz de Juan Emar, que a esas alturas de la escritura a lo mejor aún no sabía cómo iba a insertar “Maldito gato”, o cambió de planes conforme iba avanzando la escritura.

Aclarada esta cuestión, el cuento se introduce del siguiente modo: Artemio Yungay se presenta en casa de Onofre Borneo y le extiende los papeles en los que ha escrito sus recuerdos, es decir, “Maldito gato”. Onofre decide leerlos cuando se marcha Artemio. Se trata, pues, de la lectura de papeles que contienen recuerdos de otros personajes, recurso frecuente que ya hemos tratado, por ejemplo, en los episodios de *Un año* con el personaje de Teodoro Yumbel. “Maldito gato” se inserta sin variantes y, una vez finalizado, no hay ningún tipo de enlace con la narración que sigue. De hecho, con el último enunciado del cuento –“Sigamos aquí”– se finaliza el apartado 180 de este “Tercer pilar” y lo siguiente ya es el apartado 181 que carece de relación con “Maldito gato”.

Por último, “El perro amaestrado” también lo encontramos en el “Tercer pilar” (2266-2269) y, de nuevo, constituye un recuerdo de otro personaje que no es el yo –Onofre Borneo–. En este caso, Romualdo Malvilla invita a Onofre Borneo a ir a su casa para que escuche un cuento que ha escrito. Juan Emar³²⁸ irrumpe en ese momento para prevenir a Onofre Borneo porque sabe que si va con Malvilla terminarán drogándose y bebiendo alcohol. Onofre, sin embargo, no escucha a Juan Emar, va a casa de Malvilla, se drogan y Malvilla le relata el cuento de “El perro amaestrado”, que Onofre copia. Cuando termina la narración, ambos quedan como en un estado de duermevela propio de las drogas y no se vuelve a retomar el asunto del cuento.

En conclusión, por una parte, hemos analizado “Maldito gato” como paradigma de la sección “Cuatro animales” y, por otro, los mecanismos de inserción de los cuatro relatos en *Umbral*. Una vez concluido el estudio, podemos destacar la importancia de estos cuentos para el autor, sobre todo, la de “Maldito gato” dentro de *Diez* y la de “El pájaro

³²⁸ Sobre el personaje de Juan Emar en *Umbral* y su relación con Onofre Borneo véanse los apartados 2.4. y 4.1. de los capítulos 2 y 4, respectivamente.

verde” dentro de *Umbral*. Ambos son los cuentos más extensos de la sección y también los dos que mejor plasman la propuesta estético-filosófica de Emar, de ahí que ocupen un lugar relevante no solo en *Diez* –son los dos primeros relatos de *Diez* y los más largos– sino también en la monumental obra. Como se ha señalado, “El pájaro verde” constituye el *quid* por el que Emar descubre cómo debe conformar *Umbral*, y, por otra parte, “Maldito gato” lo recupera en diversos momentos de la obra, refiriéndose a él como ensayo de su propuesta. En cualquier caso, Emar no rechaza sus otros cuentos, sino que estos “Cuatro animales” merecieron su inclusión en *Umbral*, aunque, como se ha visto, fueron empleadas diferentes estrategias para hacerlo y solo “El unicornio” se mantiene en *Umbral* como texto escrito por el propio yo en el pasado.

3.4.2. “Tres mujeres”: “Papusa”, “Chuchezuma” y “Pibesa”

La segunda sección que compone *Diez* es la formada por los relatos “Papusa”, “Chuchezuma” y “Pibesa”. Tal y como el nombre de la sección indica nos encontramos antes tres mujeres que protagonizan sus respectivos relatos junto al yo, que actúa como narrador y como personaje. Por otra parte, mientras “Papusa” y “Pibesa” son relatos relativamente breves –diez y once páginas en la primera edición, respectivamente³²⁹–, Chuchezuma es un relato más amplio –veintiún páginas– y más rico a nivel narrativo, ya que contiene paráfrasis, incisos y digresiones que, aunque parten el hilo narrativo y lo derivan a curiosas reflexiones sobre cuestiones esotéricas y filosóficas, que tanto interesaban a Juan Emar.

En esta sección se observa una mayor coherencia entre los cuentos que la componen por diversas razones. En primer lugar, desde el punto de vista argumental y de los personajes, las “Tres mujeres” ejercen una doble función: son posibilitadoras del acceso del yo a otras caras de la realidad y, en consecuencia, del acto creativo; y son proyecciones de la conciencia sexual del yo narrativo, de tal forma que cada una de ellas representa un modo diferente de abordar el fenómeno de la sexualidad. En cuanto al primer aspecto, las tres son “mujeres extraordinarias que van abriendo puertas y que hacen posible al narrador descubrir(se)” (García Céspedes, 1998). El mecanismo en estos cuentos es siempre el mismo: el yo protagonista se encuentra en una situación de hastío –“fatigado de lecturas y meditaciones” (“Papusa”, 357); “Muchas tardes y noches de hastío” (“Chuchezuma”, 365); “respirando hastío y sin hablarnos” (“Pibesa”, 381)–, se produce el encuentro con una

³²⁹ Véase la nota 323.

mujer por medio del azar³³⁰ y este encuentro genera la entrada del yo en una realidad nueva –“su profunda y misteriosa vida interior” (“Papusa”, 357); “Parecía todo aquello pertenecer a una ciudad inhabitada” (“Chuchezuma”, 368); “Me parece [...] que hay algo de artificial en todo esto” (“Pibesa”, 382)–, alejada de la realidad objetiva y envuelta en una atmósfera onírica, de la que el propio protagonista es consciente. A partir de aquí en los tres relatos irrumpe el deseo sexual, bien en el yo – en “Chuchezuma” y en “Pibesa”–, bien en los otros –en “Papusa”–, y tiene lugar –o se insinúa– una relación sexual. Las “Tres mujeres” representan, pues, tres estadios –ninguno de ellos el definitivo– en un proceso complejo como es la superación del cuerpo y la elevación del espíritu.

En segundo lugar, teniendo en cuenta la construcción del relato, los tres relatos resultan llamativos ya que, al contrario que la mayoría de los textos de Emar, no está apenas presente la dimensión metaliteraria. De hecho, “Papusa” y “Pibesa” carecen de alusiones al propio proceso de ser escritos por el yo narrador. Los tres son textos que enuncia un yo que ha vivido una experiencia extraña que narra en pasado y solo en “Papusa”, al final del cuento, el yo habla desde su presente, aunque sin referirse a la escritura: “El Zar Palemón me ha robado a Papusa, y nada gano con llevar todo su Imperio en mi anular”. Lo mismo ocurre en “Chuchezuma”, aunque en él sí tenemos alguna mención al acto de escribir y al acto de leer el propio relato. Esta es la razón por la que lo hemos escogido como texto modelo de esta sección. No obstante, antes de comenzar su análisis, cabe señalar también que estos tres cuentos resultan también “excepcionales” dentro de la producción analizada en este capítulo porque el elemento temporal no funciona como condicionante para la construcción del relato ni tampoco abundan las referencias al tiempo en ellos. Únicamente el lector sabe que los hechos de “Papusa” le ocurrieron la noche anterior al yo, los de “Chuchezuma” “Una tarde invernal del año 1932” (*Diez*, 365) y en el cuento “Pibesa” ni siquiera se especifica cuándo ocurrió la experiencia. Queda claro, pues, que Emar destinó estos relatos a otro asunto que le interesó desde bien joven y hasta la vejez: el deseo erótico, el acto sexual y el sujeto femenino, y dejó aparte sus temas preferidos –la el acto de escribir, el tiempo, etc.–.

Dicho esto, nos centramos a partir de ahora en el cuento “Chuchezuma”. A modo de resumen, el relato presenta a un yo narrativo que recorre París una tarde de invierno de 1932³³¹ rumbo a casa de su amigo Luis Vargas Rosas. De camino, tiene el presentimiento

³³⁰ Este azar tiene bastante que ver con el concepto surrealista del azar objetivo, sobre todo, en el cuento “Chuchezuma”. Véase Breton, 2001.

³³¹ No podemos determinar si este dato es real o no, ya que Emar pasó prácticamente todo el año 1932 en Chile y solo vivió en París hasta comienzos de febrero de ese año. En cualquier caso, el pintor Luis Vargas

de que algo va a ocurrirle y es entonces cuando aparece Chuchezuma, una joven a quien persigue para tener un encuentro sexual, a lo que ella finalmente accede. Ambos deambulan por la ciudad en una atmósfera de sueño, en la que se intercalan reflexiones sobre personajes demoniacos, que continúan cuando el protagonista llega a su casa sin Chuchezuma. Tras pasar un tiempo en casa, el yo sale de nuevo en busca de esta y la encuentra en un bar junto a un hombre por quien el yo se siente amenazado. La joven y el protagonista conciertan una cita y, tras otra búsqueda de la joven, permanecen juntos hasta el amanecer. Finalmente, el yo visita a su amigo pintor, que le regala un cuadro cuya protagonista es Chuchezuma.

En “Chuchezuma” el yo narrativo recuerda la experiencia vivida con la mujer una tarde de invierno de 1932, de manera que el tiempo verbal que prevalece en el relato es el pretérito. Se producen, no obstante, dos alteraciones de esta temporalidad en algunas partes del relato: cuando el yo sigue hablando de la experiencia pasada, pero emplea el presente en el tiempo verbal y cuando el yo habla desde el momento de la enunciación y no de la historia. En el primer caso, a lo largo del cuento se aprecia que en algunos momentos de nerviosismo o tensión del yo, este pasa a emplear el presente llamado narrativo³³²: “Y Pedro ríe de buena gana, me desprecia, me aplasta, me hunde con su gran langosta pataleante en ambas manos” (*Diez*, 374). En la narración habitual del cuento –en primera persona y en pretérito– hay cierta distancia entre los hechos relatados y el yo que los enuncia, en parte, porque se encuentran en momentos temporales diferentes. Sin embargo, en secuencias como la citada, esa distancia se consume y el lector accede directamente a la percepción del yo, como si en los momentos de mayor tensión narrativa el autor quisiera que el lector captase de un modo más real el estado del yo o la situación que se está narrando, estado o situación cuyos efectos, aunque pasados, parecen llegar hasta el instante de la escritura. Otro ejemplo del uso del presente narrativo se advierte en la parte última del cuento, cuando tiene lugar el encuentro erótico con Chuchezuma:

Rosas sí vivía en Chile en ese año junto a su esposa, la también pintora del grupo Montparnasse Henriette Petit. El cuento podría haber surgido a raíz de un encuentro real entre ambos. No hay que olvidar que en la primera edición de *Diez*, antes de comenzar “Chuchezuma” Emar incluye un cuadro del pintor chileno, que podría ser el cuadro al que aluden en el propio cuento.

³³² “Llaman algunos autores PRESENTE NARRATIVO al empleado como recurso estilístico en las narraciones para describir hechos pasados que se desean mostrar como si fueran actuales. El presente narrativo concurre a menudo con otros tiempos del pasado, de forma que destaca entre ellos y otorga mayor viveza a la narración” (*Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Nueva gramática de la lengua española*, 2009: 1719).

No lograré salir de este círculo de pensamientos. Sin poder pensar, es preferible actuar. Vamos decisión. Aquí en el piso superior ha de haber una sala vasta, larga como todo frente del edificio

Subo. Entro.

Allá al fondo, Chuchezuma está de pie de espaldas contra el muro. Apoya sobre él sus dos manecitas por las palmas. Sonríe. Me dice:

-Te esperaba.

Y se calla.

Corro hacia ella.

Caigo de rodillas.

Le abrazo sus piernas y la beso, la beso apasionadamente. Respiro apenas. La beso hasta que, por las ventanas, aparece el alba.

Chuchezuma se marcha. Yo quedo aún algunos minutos para fumar con alma un cigarrillo. Entra un rayo de sol. A mí [sic] vez me marchó (*Diez*, 380).

De nuevo, el autor escoge el presente para acentuar la tensión de la secuencia, pues funciona como si el lector caminase al lado del yo y fuese percibiendo a medida que lo va haciendo él también. Por esta razón en este fragmento final la narración adquiere una dimensión de corte cinematográfico, aunque siempre desde el punto de vista del yo³³³. El lector obtiene, así, una visión fragmentada de los hechos, cortada por el patrón subjetivo de quien está mirando. Como afirma García Céspedes:

Una de las características centrales de la poética emariana es que su base está en una concepción arquitectónica de la escritura y, por extensión, de la literatura y de la obra de arte. Sus obras no intentan constituirse como artificios, como ilusiones de realidad, sino, por el contrario, exhibir la mediación del sujeto en el ordenamiento y la construcción de la obra artística. De este modo, sus textos se constituyen como artefactos. Este principio constructivo corresponde al del montaje sobre fragmentos, lo que determina que el rol del lector de la producción emariana es activo en la medida en que debe identificar los elementos significativos que están mostrando la armazón del texto (1998).

Y, aunque toda la producción emariana se articula en cierto modo siguiendo la idea enunciada por García Céspedes, el empleo del presente narrativo en un fragmento como el que hemos citado acentúa este carácter fragmentario y cinético de la narración.

La otra excepción que hemos señalado en “Chuchezuma” al empleo del tiempo pretérito la encontramos en aquellos momentos en se infiltra en el plano de la narración el de la enunciación. Como se ha visto al tratar otros textos de Emar, este fenómeno es

³³³ Para profundizar sobre la relación entre Emar y el cine, véanse Keizman, 2013; y Bongers, 2014.

absolutamente común en su escritura. Sin embargo, en “Tres mujeres” no es demasiado habitual y solo “Chuchezuma” presenta aspectos destacables a este respecto. El yo narrador y personaje en ocasiones incluye en medio de la materia narrada comentarios y apuntes que certifican que por encima de lo narrado se encuentra él mismo que escribe. Incluso, puede insertar alguna digresión para que el hipotético lector comprenda mejor el texto, por ejemplo, cuando el yo corta el relato para incluir algunos datos biográficos de Chuchezuma. Este inciso se enmarca entre dos enunciados metaliterarios que marcan su inicio y su fin: “Y aquí creo conveniente decir la biografía de Chuchezuma” (Diez, 367) y “Esta es la biografía de Chuchezuma” (Diez, 367) respectivamente. Como en otros casos, no se oculta el tejido que forma el texto, al contrario, se pretende su exposición. Otros casos similares al anterior son por ejemplo la oraciones “Ahora veamos a su hermano, el vampiro negro” (Diez, 371) o “Diré sobre estos dos puntos dos palabras” (Diez, 371), oraciones con las que se anuncia al lector lo que se va a relatar a continuación. Dentro de estos ejemplos, destaca el siguiente en el que la alusión al proceso de escritura es tan clara como en otros textos del autor –*Milán 1934*, por ejemplo–: “Pero, en fin, yo no escribo para hacer un tratado sobre el vampiro negro ni sobre el lobo-garú. Escribo sobre ellos únicamente porque la malicia de Chuchezuma me los evocó y de ellos sólo me interesa un hecho. [...] Es todo lo que me interesa. Y sigamos” (Diez, 371). Como en otros casos, Emar emplea este tipo de intervenciones para justificar el rumbo que va tomando la escritura.

No obstante, no solo el narrador es consciente del proceso de escritura del texto, que plasma en determinados momentos de este, sino que otro personaje –en este caso, el hermano del protagonista, Pedro– es consciente de que se encuentran dentro de un texto que va a ser leído por otros, fenómeno que revienta los límites de la narración y rompe la barrera ficción-realidad, fundiendo los planos diegéticos y extradiegéticos y produciendo el extrañamiento del lector: “Luego me dijo con cierto tonillo entre acaramelado y burlón que las personas que lean esto no han de conocer, por cierto, ni siquiera han de poder imaginar, pero que para mí es ya, de tantos años atrás, como una calamidad periódica” (Diez, 372).

Por otra parte, “Chuchezuma” es un cuento lleno de amplias digresiones y *amplificatios* que, incluso, se marcan mediante el empleo de una tipografía de menor tamaño en algunos casos. Concretamente, en estos casos cuesta al lector determinar si nos encontramos ante los pensamientos del yo en el momento de los hechos o ante reflexiones del yo en el tiempo de la enunciación a raíz que lo narrado. En cualquier caso,

concordamos con las afirmaciones de Keizman a propósito de este tipo de pasajes y su función dentro del texto:

La digresión existe, pero no se limita a obstaculizar el flujo narrativo y su ordenamiento, sino que es parte medular de la creación artística, el socavado es la creación. Esto es así porque la digresión implica en Emar el despliegue de dimensiones complementarias en la búsqueda de esa aprehensión más completa y compleja de lo vital que es el motor de su escritura, y es en esta exploración que la percepción y las categorías de espacio y de tiempo se convierten en centro de reflexión y de producción de escritura (2013: 70).

Las marcas tipográficas, asimismo, la reserva el autor también para dos extensas citas que introduce en la obra, que constituyen un ejemplo paradigmático de la intertextualidad, concretamente del caso de la cita, analizada por Gerard Génette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989)³³⁴. Emar escoge citar, por un lado, un fragmento de *Historia de la magia* (1859), del escritor ocultista Eliphas Lévi, y la acepción del término “acónito” en el volumen *Las plantas mágicas*³³⁵, de Rodolfo Putz. Como vemos, las citas que incluye el autor en su cuento son de tema ocultista o mágico, temas que a Emar le interesaron desde niño, interés que fue en aumento con la llegada de la madurez y la vejez. No hay que olvidar, por otra parte, que algunos de los análisis que existen sobre este relato se centran en esa dimensión esotérica, como es el caso del estudio de Traverso (2005).

En definitiva, vemos que en “Chuchezuma” se presentan las mismas transgresiones narrativas propias de la escritura emariana, aunque sin una aparición tan destacada del elemento metaliterario. El autor incluye solo pequeños párrafos, algunos incisos que recuerdan al lector que él es el narrador y es consciente de que está escribiendo el texto que el lector recibe. Por otra parte, en este relato destaca el empleo de marcas tipográficas que resaltan las digresiones y las citas. En general, el cuento se construye a través de la unión de fragmentos o secuencias narrativas, recurso que el autor expone e, incluso, anuncia al lector, como llamada de atención, y que, por otra parte, es característico de la prosa de vanguardia.

Una vez visto el cuento “Chuchezuma” como ejemplo de la sección “Tres mujeres” vamos a ver cómo los tres relatos que componen la sección se incorporan a *Umbral*. A

³³⁴ Tratamos la teoría de Genette sobre lo que él llama la *transtextualidad* en el apartado 4.4. del capítulo 4.

³³⁵ Este libro es una edición a cargo del editor Rodolfo Putz de una obra sobre plantas mágicas del alquimista, médico y astrónomo Paracelso (Einsiedeln, 1493 - Salzburgo, 1541). No hemos encontrado ninguna información acerca del editor y, por tanto, no sabemos exactamente de qué año es el libro o la edición que manejó Emar de existir varias.

diferencia de los cuentos de “Cuatro animales”, que se repartían entre el “Primer pilar” y el “Tercer pilar”, los cuentos de “Tres mujeres” se localizan todos en el “Tercer pilar”. Comenzando por el primero de la sección –aunque no es el primero en aparecer en *Umbral*–, “Papusa” se localiza en las páginas 1993-1999. El contexto en donde se incrusta el cuento es el que sigue: Lorenzo Angol está con Marul y Onofre Borneo en un Sabat³³⁶. Lorenzo les confiesa que no es la primera vez que asiste a una de estas fiestas y le piden que les cuente sus otras experiencias. La que decide relatarles Lorenzo Angol es el cuento “Papusa”. No parece que Juan Emar entienda por la celebración del Sabat lo mismo que entiende la comunidad judía, pues, más que una celebración religiosa dedicada a Dios, el Sabat de *Umbral* semeja más una bacanal y, por otra parte, la experiencia que recoge el relato “Papusa” no tiene tampoco nada que ver con el Sabat judío. Brevemente, en “Papusa” nos encontramos ante un yo narrador –en *Umbral* es Lorenzo Angol– que posee un anillo con un ópalo, dentro del cual existe un mundo en miniatura gobernado por el Zar Palemón, quien domina a sus súbditos a través del control de sus instintos sexuales. En la escena irrumpe Papusa, una muchacha que ha conseguido liberar su mente de las ataduras del cuerpo y que, en consecuencia, no puede ser dominada por el Zar Palemón. Papusa es sometida públicamente a varias violaciones, pero consigue conservar su libertad mental en todo momento. Finalmente, el narrador ruega a Papusa que huya de ese mundo, pero ella admite que debe fidelidad y obediencia al Zar Palemón, pese a todo.

Con el fin de “Papusa” finaliza también el apartado 164 del “Tercer pilar” de *Umbral*. Sin embargo, cuando comienza el apartado 165 los personajes continúan conversando sobre el relato. Lorenzo Angol les relata un extraño encuentro posterior con el Zar Palemón en que este último se comportó como si fuese Papusa. Lorenzo ante tal reacción decidió guardar el anillo en un cajón y olvidarlo. Marul, Onofre y Lorenzo siguen conversando y se junta a ellos Tadeo Lagarto a quien Marul le pregunta si conoce al Zar Palemón y a Papusa. Sobre la joven afirma que “Es la más bella joven de la grandiosa corte del Zar; es la que, sonriendo siempre, brilla en sus dominios de ópalo. Y es traicionera como ninguna. ¡Bien hizo usted, Lorenzo, en quitar sus ojos de esa maldita gema!” (*Umbral*, 1909). En definitiva, esta vez el relato insertado funciona como un recuerdo de

³³⁶ Transcribimos el término tal y como lo emplea el autor. En el judaísmo, el *sabbat* o *shabates* es el día sagrado de la semana, correspondiente al séptimo día de esta. Los judíos lo celebran, entre otras cosas, sin realizar ninguna actividad que suponga trabajo. Otros actos de celebración recurrentes son las comidas familiares, el encendido de velas, el uso de ropa limpia o la entonación de cantos populares. Por otra parte, son permitidas las relaciones sexuales e, incluso, se considera un día apropiado para mantenerlas. No obstante, tal y como lo plantean los personajes de *Umbral*, más que una celebración de respeto y culto parece una bacanal.

un personaje que no es el yo narrador -en *Umbral* Onofre Borneo-, sino el “protagonista”³³⁷ de *Umbral*, Lorenzo Angol.

“Chuchezuma”, por su parte, aparece solo unas páginas después en este “Tercer pilar”, concretamente, en las páginas 2004-2016. El contexto, por lo tanto, es el mismo: continúan charlando Onofre Borneo, Marul y Lorenzo Angol, pero, esta vez, acompañados por Satanás y una mujer. A esa reunión se suma unos momentos Artemio Yungay, quien le entrega a Onofre antes de marcharse unos papeles en los que ha puesto por escrito la historia de su último amor, esto es, el cuento “Chuchezuma”. Onofre toma los papeles y lee para sus acompañantes el relato, que se transcribe en *Umbral* de forma exacta a como se publicó originalmente, aunque se obvia el dato de que la historia transcurre en 1932 y se cambia el nombre de Luis Vargas Rosas por el de ficticio de Lucien Poitiers. Al igual que en el caso de “Papusa”, con “Chuchezuma” se da fin al apartado que lo contiene, el 197. El 168 comienza con Onofre Borneo, que termina de leer la historia y se da cuenta de que no solo estaba leyendo para Marul, Lorenzo Angol, Satanás y la mujer, sino que un montón de oyentes se habían sumado al relato. De nuevo, Emar recurre al recurso de convertir un texto escrito en el pasado en historia pasada de un personaje que la ha recogido por escrito y que Onofre Borneo escucha o lee.

Por último, llega el turno de “Pibesa”, relato muy alejado de los casi contiguos “Papusa” y “Chuchezuma”. De hecho, se ubica bastantes páginas antes que estos en el “Tercer pilar” (1942-1647) y, por tanto, su contexto es totalmente diferente. Esta vez se produce cierta innovación ya que el relato insertado no es un recuerdo o un testimonio de un personaje o de Onofre Borneo, sino que se trata de un sueño, un sueño que Lorenzo Angol le contó al narrador de la obra. Onofre Borneo narra cómo Lorenzo Angol se refugió unos días en el fundo La Cantera y durante esa estancia tuvo el sueño que constituye el cuento “Pibesa”. Al margen de la transcripción del cuento que realiza el narrador, es importante lo que explica Onofre Borneo antes de comenzar sobre la protagonista del sueño/cuento: “¿Quién es Pibesa? Según él [Lorenzo Angol] es esta mujer onírica una mezcla de sus amores pasados: Jenara Linares, Vivencia Pocuro y Lumba Corintia. Es, tal vez, una expresión de sus ansias por una mujer” (*Umbral*, 1642). “Pibesa” es el cuento de “Tres mujeres” que menos análisis ha recibido y que más se ha pasado por alto en los

³³⁷ Entrecorramos el término “protagonista” ya que no se puede hablar en *Umbral* de protagonistas como tales dada la inmensa cantidad de personajes y al hecho de que hay más de uno cuyas apariciones son constantes. Por otra parte, también está la figura del narrador y personaje Onofre Borneo, quien también podría ser considerado el protagonista de la obra. En cualquier caso, llamamos protagonista a Lorenzo Angol porque, como indica Onofre Borneo en el prólogo de la obra, el objetivo de esta es relatar la biografía de Lorenzo Angol y de todos aquellos que se cruzaron en su camino.

estudios sobre la sección, quizá porque es el cuento más enigmático, ambiguo y breve de los tres. Es relevante, pues, la interpretación que da el narrador de *Umbral* sobre ella ya que aporta pistas para la interpretación de todo el relato. Por otra parte, la transcripción de “Pibesa” es totalmente literal y, cuando termina la historia, termina también el apartado 103 de la obra y el tomo II del “Tercer pilar”. Al comienzo del tomo III -y el apartado 104- ya no hay ninguna referencia a la historia de “Pibesa”.

En conclusión, los cuentos que componen “Tres mujeres” son complejos desde el punto de vista temático, pero no lo son tanto si tenemos en cuenta el funcionamiento de la voz enunciativa, los niveles diegéticos o el elemento temporal. Ello no equivale a que puedan ser considerados cuentos tradicionales desde el punto de vista de la técnica, pero no son tan transgresores como algunos ya vistos -“El pájaro verde” o “Maldito gato”, por ejemplo-. Por otra parte, en cuanto a la incorporación de estos a *Umbral*, Emar opta por hilvanar dos de ellos, prácticamente -“Papusa” y “Chuchezuma”-, mientras que “Pibesa” lo reserva para otra parte muy alejada del “Tercer pilar”. No es casual que, teniendo Pibesa y su historia una atmósfera onírica, en *Umbral* Emar opte por insertarlo como sueño de un personaje. Para los otros dos relatos, en cambio, emplea estrategias habituales que ya hemos visto en otros casos: recuerdo de un personaje o historia escrita por un personaje a la que accede el narrador.

3.4.3. “Dos sitios”: “El hotel Mac Quice” y “El fundo ‘La Cantera’”

La sección “Dos sitios” está conformada por dos relatos en los que el elemento principal en torno al que gira la narración es un -extraño- lugar que se anuncia en el propio título. En cuanto a su extensión, ambos textos cuentan con un tamaño medio en comparación con los demás relatos del volumen -dieciséis y trece páginas en la primera edición, respectivamente³³⁸-. Por otra parte, conviene señalar que apenas han sido estudiados por la crítica, de hecho, no existe ningún trabajo que los analice en exclusividad y solo se encuentran menciones o análisis tangenciales en trabajos dedicados a otras obras de Emar o a cuestiones más generales³³⁹.

Aunque ambos relatos son muy diferentes, no solo desde el punto de vista del contenido, sino también desde el de su estructura, los dos comparten una misma

³³⁸ Véase la nota 323.

³³⁹ Cecilia Rubio (2012) y Rodrigo González Dinamarca (2012) dedican escuetos análisis a algunos elementos de “El hotel Mac Quice”. Por su parte, Betina Keizman (2013) trata ambos cuentos brevemente en su trabajo sobre la técnica cinematográfica en las obras de Juan Emar.

concepción del espacio que se refleja en el texto, muy importante dado el protagonismo que Emar le concede a la dimensión espacial en esta sección de *Diez*:

En este sentido, los “Dos sitios” de *Diez* son todo menos “sitios” en un sentido tradicional, es decir, en tanto coordenadas de lugar y espacialidad que cristalicen un efecto de realidad mimética. Los “sitios” de la narrativa emariana han sido sometidos a la experiencia cinematográfica, son sitios-tiempo y sitios-conciencia, es decir, espacialidades transformadas *en y por* el tiempo y la conciencia (Keizman, 2013: 75-76).

El espacio en estos relatos –como en otros de Emar, por ejemplo, en “Chuchezuma”– no es la dimensión física objetiva y mensurable, sino que es una magnitud subjetiva condicionada por la conciencia del autor y por su experiencia. Esto es así porque ambos cuentos comparten el hecho de poseer una voz enunciativa en primera persona, que narra unos hechos que protagoniza y describe unos escenarios por los que circula y observa siempre bajo su percepción subjetiva. Por otra parte, este narrador y protagonista es consciente de que él es quien escribe el relato y, por esa razón, deja a lo largo de él huellas metaliterarias del propio proceso de confección del cuento. De hecho, en “El Hotel Mac Quice” el propio yo revela su condición de escritor cuando incluye entre los objetos que se había dejado olvidados en el hotel “las notas para mi próxima novela” (395). Otro ejemplo más complejo de ello lo encontramos en “El fundo ‘La Cantera’”, en cuyo comienzo el yo narrador señala: “Pero todo esto pertenece a otro libro, a *Miltún 1934*, si mal no recuerdo” (401). En este caso, ya no es solo que el yo se confiese escritor de otra obra que contiene datos e informaciones en común con el cuento que se está narrando – lo que sería un fenómeno metaliterario común en la prosa de vanguardia–, sino que se produce una difuminación de los límites entre la ficción y la realidad. Así, si ya se había roto la barrera entre el plano narrativo y el de la enunciación, al introducir en el relato una mención a otro trabajo real del yo, los marcos que ciñen el relato narrativo se pulverizan cuando se introduce el plano de la realidad en la narración.

Dicho esto, el cuento que se va a tomar como ejemplo de la sección es el primero de ellos: “El Hotel Mac Quice”. En él, el yo narra su salida del hotel homónimo al del título y su extraña itinerancia por las calles de la ciudad, en la que, siga la ruta que siga, siempre llega al Hotel Mac Quice. El yo emplea un presente narrativo como tiempo verbal de la narración, con lo que consigue un efecto de inmediatez, que provoca la creencia en el lector de que lo que se está relatando está ocurriendo o ha ocurrido hace poco tiempo y su efecto perdura en el presente de la narración. Por otra parte, en el cuento se diferencian

dos partes claras: una primera parte de mínima acción –la salida del hotel del yo acompañado de su esposa y la entrada de este de nuevo para recoger un objeto olvidado– y en la que prevalece la descripción; y una segunda parte en la que el yo sale del hotel, ve que su mujer se ha marchado y comienza a deambular por la ciudad siguiendo a un hombre.

Las intervenciones del narrador en la primera parte del relato son muy numerosas, pues quiere describir con total exactitud cómo eran los objetos y los lugares en que se hallaban. Emar emplea en muchas ocasiones esta técnica, con la que otorga mucha importancia a lo descrito o narrado, dadas las continuas aclaraciones e incisos que realiza, no obstante, cuando el lector lee el objeto de esas explicaciones descubre el sinsentido de tanta aclaración pues el contenido es absurdo y carece de interés para la trama. Emar se mofa así de la escritura realista-naturalista y del método científico, rasgo fundamental de su escritura y de la prosa de vanguardia. Citamos, a continuación, algunos ejemplos: “Pero volvamos a la alfombra. Era, repito, de color tabaco. Olvidaba decir de tabaco claro” (391); “Si se toma bien en cuenta lo dicho anteriormente, este movimiento podría compararse, aunque de lejos, y, repito, sin olvidar lo anterior, al movimiento que toman los actores italianos” (391); “No es de extrañarse pues –olvidé advertirlo–” (392); “excepto, se entiende, la [corbata] que llevaba y que –olvidé decirlo al describir mi indumentaria–” (394).

En la segunda parte del relato, el número de incisos y observaciones se reduce considerablemente ya que el foco de atención se traslada a los recorridos del yo por esa ciudad subjetivizada, cualidad que el propio yo declara al describir sus colores:

Estas calles y callejuelas no tenían color porque yo miraba únicamente a mi hombre adelante. Es evidente que si en ellas hubiese habido de pronto algún color vibrante –un verde esmeralda, por ejemplo, como el del trapo de la galería; o una escalera, o un anaranjado, etc.–, mi vista lo habría registrado y, al registrarlo, lo habría enfocado y, al enfocarlo, habría notado que calles y callejuelas tenían, como todo, color. Pero no hubo nada vibrante. Así es que la única concesión que puedo hacer es que todo aquello era grisáceo o ceniciento. Mas no (*Diez*, 396).

Por otra parte, el mayor grado de subjetivización que posee esta segunda parte del relato provoca que el presente narrativo que se estaba utilizando como tiempo verbal de la narración evolucione hacia una especie de estilo indirecto libre en primera persona. Así se consigue el efecto de estar dentro de la conciencia del yo, que el autor consigue mediante

el uso de interrogaciones y exclamaciones y una prosa atropellada y ansiosa. A modo de ejemplo:

¡Cincuenta y siete!

¿Y hablar, hablar, no más, cualquier cosa? Cualquier cosa, al ser hablada, no se ubica en la historia, es permanente. Cualquier cosa no atañe a la vida privada, flota encima de los hombres, sin penetrarles en la médula. ¡Ah!, mas ahora pienso que todo puede ser cualquier cosa, según el rostro del que lo anuncie y del rostro del que lo escucha. Y yo no puedo asegurar nada sobre mi rostro una vez ya algo enunciado, una vez que lo anunciado lo veo alejarse de mis labios y, más aún, si el color del agua pura, vaso de cristales azulados, sol de naranjas, aire de piedra. ¡Qué decir si me es posible responder del rostro de otro ser al recibir tales cosas!

¡Cincuenta y ocho! (399)

Una vez que desaparece el hombre al que había seguido el yo, este da con un nuevo hotel y, finalmente, con su esposa. El final del relato sitúa al lector más que en ningún otro momento de la narración en la mente del yo, yo que, según se infiere del relato, sigue caminando sin descanso buscando al hombre:

Estoy en busca de él. Sigo, sigo en su busca. En tiempos regulares paso ante la mole del “Hotel Mac Quice”. Minutos después, pasa el pequeño “Hotel O’Connor” y mi mujer, desde su ventana, me saluda.

El hombre no aparece. En este momento me viene una duda, una suposición: No aparece acaso porque ha de venir tras de mí.

¿Cuestión de volver la cabeza?

Seguramente. Mas, ¿qué ganaría con saber que viene tras de mí?

“Hotel Mac Quice”.

“Hotel O’Connor”.

“Hotel O’Connor”.

“Hotel Mac Quice” (*Diez*, 400).

Este final sitúa al lector en un presente absoluto y potencialmente eterno, como si el personaje nunca fuera a salir de él, en lo que Keizman califica de “giro sin fin en que el personaje está atrapado en su movimiento y en la repetición de lo que ve” (2013: 75). Se trata de un final similar al de “Maldito gato”, en el cual el yo narrador se reserva hasta el final la confesión de que el estado que narró y describió en el relato se mantiene hasta el mismo momento de la enunciación y se proyecta hacia el infinito. No obstante, en “Maldito gato” el yo aporta datos temporales objetivos que, al menos, y dentro de estos parámetros objetivos, establecen una data límite en la que se romperá la figura, si no ocurre antes: el

fallecimiento de alguno de sus miembros. En cambio, en “El Hotel Mac Quice” el lector ni siquiera cuenta con datos que anclen el relato a unas coordenadas temporales objetivas, de manera que no puede saber cuánto tiempo objetivo ha abarcado la diégesis y, por tanto, el efecto de suspensión final –no resuelto, por otra parte– fija al yo y su estado en un eterno presente.

A continuación, nos detenemos ahora en tratar cómo los dos cuentos que componen “Dos sitios” se trasladan a *Umbral*, concretamente al “Tercer pilar”, como la mayoría de los cuentos de *Diez*. “El hotel Mac Quice” se localiza en las páginas 2057-2065. Onofre Borneo se encuentra con el escritor Romualdo Malvilla a quien le pregunta cómo lleva su escritura. Malvilla le indica que “sus letras” se encuentran en el Hotel Mac Quice y, ante el extrañamiento de Onofre Borneo, Malvilla le pide que lo acompañe a su casa para que le cuente la historia. Una vez allí, el escritor le lee la historia del hotel, esto es, el cuento de *Diez*. El cuento se transcribe de forma literal sin ningún cambio y con él se da fin al apartado 176 de este “Tercer pilar”. Al comienzo del apartado 177, el lector se encuentra con el mismo escenario, pero ahora Malvilla ya está guardando sus papeles y le dice a Onofre que todo lo ocurrido en ese hotel está olvidado. En cambio, Onofre Borneo cree que todo aquello debe recuperarse. La conversación deja de lado el contenido de “El Hotel Mac Quice” para evolucionar hacia el absurdo debido al estado de embriaguez de ambos personajes. En definitiva, el recurso que emplea el autor en este caso es igual al que hemos visto en tantos otros, esto es, un personaje que le lee a Onofre Borneo unos papeles que contienen un texto –normalmente, un recuerdo– que es copia de otro texto real escrito por Juan Emar años atrás.

Por otra parte, “El fundo ‘La Cantera’” se localiza unas cuantas páginas más adelante en este “Tercer pilar”, concretamente, en las 2145-2151. Esta vez Onofre Borneo le está contando a Marul un encuentro que tuvieron él mismo y Lorenzo Angol. Onofre Borneo le transcribe a Marul dicho encuentro en el que ambos charlaron sobre las mujeres y la soledad. Lorenzo aprovechó el tema de la conversación para darle algunos datos a Onofre sobre el fundo La Cantera, datos que constituyen el cuento completo de *Diez*, al que se da comienzo del siguiente modo, integrando en un mismo enunciado ambos niveles diegéticos: “Lorenzo me ha leído unas páginas escritas sobre este fundo. Marul te las voy a copiar” (2145). A este enunciado sigue entonces “El fundo ‘La Cantera’”, cuento que se transcribe sin modificaciones a excepción de la eliminación del marco temporal que, si en *Diez*, era el 1 de abril de 1935 a partir de las 18.20, en *Umbral* no se especifica. Una vez finalizada la copia del cuento, Onofre vuelve a referirse a Marul (“Ahí tienes, Marul, lo que

Lorenzo escribió”) y sigue relatando el encuentro con Lorenzo Angol. En conclusión, como se advierte, el mecanismo es el mismo que Emar empleó para integrar “El Hotel Mac Quice”, aunque en este caso los papeles que contienen la historia no son de Romualdo Malvilla, sino de Lorenzo Angol.

En definitiva, los cuentos de la sección “Dos sitios” no son originales en cuanto a las estrategias que despliegan desde el punto de vista de la voz enunciativa, los planos narrativos o el funcionamiento del tiempo. Al contrario, se repiten los mismos fenómenos que, sobre todo, se advierten en “Cuatro animales”. Por otra parte, su incorporación a *Umbral* sigue los mecanismos más comunes que hemos visto en el proceso de incorporación de textos antiguos a la gran obra. En resumen, ambos cuentos que sí son originales desde otras perspectivas –la temática, por ejemplo–, bajo nuestro enfoque constituyen una muestra más de estrategias narrativas habituales en la escritura emariana.

3.4.4. “Un vicio”: “El vicio del alcohol”

Llegados a este punto, terminamos con el último cuento que compone *Diez*, aquel con el que se le da fin al volumen de relatos y que constituye en sí mismo la última sección de la obra, “Un vicio”. “El vicio del alcohol” es un relato muy breve –apenas ocho páginas en la primera edición³⁴⁰–, compuesto no solo por texto sino también por tres ilustraciones que se insertan en determinados momentos del relato: unas botellas de bebidas alcohólicas que componen una especie de *V*invertida, una rosa y una araña que pende sobre un hilo de su propia telaraña. Por otra parte, la acción de este relato es mínima: el yo narrador y personaje escucha el “grito ronco de una mujer que gozaba” (*Diez*, 413), a continuación ingiere varias bebidas alcohólicas y, finalmente, agua. Entonces aparece Pibesa³⁴¹, a quien el yo somete mediante prácticas sadomasoquistas hasta que ella grita y su grito se fusiona con el de la otra mujer que gozaba en un único grito de goce que se expande por toda América. ¿Qué compone, entonces, el relato? Fundamentalmente, “El vicio del alcohol” es una gran reflexión del yo, que surge a raíz de escuchar el grito de la mujer la noche anterior, grito que provoca sus cavilaciones sobre las relaciones sexuales y sobre su empeño por acabar con el alcoholismo. Estas complejas cavilaciones son estructuradas por el yo mediante una construcción simbólica³⁴² que representa parcialmente con la ayuda de los

³⁴⁰ Véase la nota 323.

³⁴¹ Como se recordará, Pibesa es la protagonista del cuento homónimo de *Diez*, tercer relato de la sección “Tres mujeres”. Por otra parte, Pibesa era el apodo con que Juan Emar se refería a su segunda esposa, Gabriela Rivadeneira, tal y como se puede comprobar en los diarios y en la correspondencia del autor.

³⁴² Como anotamos en la introducción a *Diez* (apartado 3.4.) “Construcción simbólica” es el título que Juan Emar barajó en un primer momento para este relato.

dibujos. La reflexión emariana busca reemplazar la realidad y las verdades aceptadas –por ejemplo, azotar a una muchacha no es aceptable– por su propia realidad subjetivizada en la que no hay límites sociales, morales, etc. Como señala Cecilia Rubio,

“El vicio del alcohol”, único exponente de la sección “Un Vicio”, pone en escena un proceso de pensamiento creativo de rasgos muy particulares, ya que se trata de un recorrido por distintas tesis, experimentaciones y manipulaciones de su posibilidad de realización en un esquema. El proceso mental y experimental al que me refiero tiene como objetivo desmontar el absurdo de la organización de lo relativo a la sexualidad, para lo cual el protagonista construye un esquema organizativo que cumple la función de “absoluto humano” (*Cavilaciones*³⁴³), vale decir, se trata de oponer a un absurdo macroestructural, entendido como un absoluto, un “absoluto humano” que pudiendo, a su vez, constituir un absurdo personal, contrarreste y equilibre el mundo. El carácter absoluto del primero se comprende por la formulación del personaje: “Consideré también altamente absurdo cómo están organizadas sobre esta Tierra las cuestiones del sexo” (2005: 154).

El contenido del relato es realmente complejo, no obstante, lo que nos interesa no es tanto la línea de pensamiento que propone el yo³⁴⁴, sino la técnica que estructura el relato, técnica en la que desempeña un papel fundamental la voz narrativa. El cuento se abre con una referencia temporal similar a otras que hemos visto, por ejemplo, en *Ayer*:

Anoche, desde mi cama, oí el grito ronco de una mujer que gozaba.

Anoche oí detenerse el reloj dos minutos esperando a la luna que a su vez se había detenido para ver, en su propia sombra en la calle, dos perros que se bañan.

Anoche canté, solo, de espaldas (*Diez*, 413).

Los hechos que enuncia el yo y las reflexiones que surgen a raíz de ellos ocurrieron, pues, en el día de ayer. De nuevo, Emar escoge un deíctico para marcar la temporalidad del relato, un tipo de palabra cuyo significado depende del enunciador. No hay que olvidar que en los relatos de Emar el lector se encuentra siempre ante la conciencia del yo, de ahí que todo lo narrado, descrito, explicado, etc. pase irremediabilmente por su filtro, incluido el factor temporal, como ocurre en este caso³⁴⁵.

³⁴³ Rubio se refiere al texto reflexivo de Emar *Cavilaciones*, escrito en 1922. Véase en el capítulo 1 el apartado 1.1.1.

³⁴⁴ Véase Rubio, 2005. Rubio presenta un completo análisis de “El vicio del alcohol”, dentro de un trabajo más amplio sobre la estructura de *Diez*.

³⁴⁵ Rubio (2005: 155) califica “el plano de la conciencia del personaje [como] único centro, aunque disperso, de los textos emarianos”.

Tras el breve comienzo del cuento que hemos citado comienzan las reflexiones del yo, de tal forma que el relato deja de ser narración propiamente para derivar en pensamientos o cavilaciones de este. El cuento, pues, contiene fragmentos de narración, reflexiones del yo que parten de lo acontecido y, además, reflexiones realizadas en el momento de la escritura del texto, lo que sitúa al lector ya en otro nivel diegético. A modo de ejemplo:

Nada de lo anotado es arbitrario. Entre esos tres elementos -muchachas atadas, estrellas y posibles obispos vestidos de verde- he visto siempre una filiación absoluta. Prueba de ello es que no he puesto otros elementos sino los anotados. Ahora bien, que yo, hoy día y hasta hoy desde 42 años, no pueda desmontar y luego explicar con claridad de cerebro bien organizado tal filiación, no es prueba alguna de su no existencia. Debe pensarse que tampoco puedo dilucidar cada uno de los elementos que la forman. Sin embargo nadie duda de su realidad. Desafío a quien sea a que me desmonte y explique una muchacha aunque él mismo la haya atado. [...] ¡Desafío! Y, por otro lado, que se presente quien dude de la existencia de muchachas, estrellas y obispos. Por mi parte, espero alguna vez explicar todo esto debidamente. Sigamos, pues, con las cuestiones del sexo (*Diez*, 413-414).

En el fragmento citado el yo habla en el plano de la enunciación sobre la experiencia que ha narrado y los pensamientos que le ha suscitado. Hay, además, esa necesidad habitual en Juan Emar de explicarse, de justificarse para el hipotético lector del texto, al que en este caso incluso reta a desmontar sus teorías. Asimismo, Emar introduce un dato personal, su edad, edad que probablemente se correspondiera con la edad real del escritor en el momento de escribir o corregir este fragmento del cuento. De nuevo, los textos de Emar, aunque rebosan de imaginación, absurdos y acontecimientos insólitos que quiebran la lógica, contienen a su vez elementos, sobre todo en forma de datos, que lo anclan a la realidad. Hay en Emar siempre esa necesidad de anclaje ante una conciencia que tiende a la dispersión, fenómeno que se plasma en todos sus textos.

Otro ejemplo de la intrusión de la voz enunciativa en el plano de lo enunciado se encuentra en el fragmento “Yo, aquí en casa tengo diez y siete [sombrosos]. [...] Volvamos al muchacho” (414), que aparece tras la descripción de un muchacho. El empleo del pronombre personal, que da énfasis al enunciado, y de nuevo de un deíctico (*aquí*) trasladan al lector al momento en que se está verbalizando el texto, hecho que, gracias a este enunciado, sabemos que tiene lugar en la casa del yo narrador y personaje. Estas incursiones del yo en su papel de creador del texto dan agilidad al relato en momentos en que el tema tratado se vuelve farragoso. Funcionan como ideas sueltas que asaltasen la

mente del escritor en el momento de la escritura y que, al contrario, de lo que ocurre en la narrativa tradicional, decide incluirlas en el texto pues son resultado también del proceso de elaboración del mismo.

En general, el relato se compone del desarrollo de unas complejas ideas que elabora el yo a partir de la escucha del grito de la mujer. Por otra parte, “El vicio del alcohol” cuenta con una estructura circular o cerrada pues, si comienza con el “el grito de una mujer que gozaba” (413) termina con el mismo enunciado, aunque esta vez ya no se trata del grito de una desconocida, sino de Pibesa y es el propio yo el causante de dicho grito (*Diez*, 417). Entre ambos hechos –la breve parte narrativa del cuento– se circunscribe la compleja reflexión del yo sobre determinados vicios –sexo, alcohol–, la moral, etc.–, reflexión que constituye el cuerpo del relato y que se aproxima más a los géneros ensayísticos, no solo por el componente reflexivo y los temas tratados, sino también por la incorporación de imágenes con las que el autor busca una mejor comprensión de la construcción simbólica que ha elaborado y que quiere describir.

Dicho esto, “El vicio del alcohol”, como todos los cuentos que componen *Diez*, también fue seleccionado por su autor para ser trasladado a *Umbral*. Como la mayoría de ellos, forma parte del “Tercer pilar” y se localiza en las páginas 2181³⁴⁶ y 2184. Esta vez Onofre Borneo se encuentra en San Agustín de Tango y se encuentra con varios amigos. En primer lugar, con Desiderio Longotoma, con quien habla de dinero, y, en segundo lugar, con Romualdo Malvilla con quien se emborracha y conversa sobre sexo. Como en los casos de “El perro amaestrado” y “El Hotel Mac Quice”, Malvilla le pide a Onofre que lo acompañe a su casa, donde se drogan y el escritor –Malvilla– le lee un cuento que ha escrito, cuento que es una transcripción casi literal de “El vicio del alcohol”. En *Umbral* se cambia el nombre de Pibesa, amante de algunos yoes de *Diez* que presentan similitudes con el autor real, por el de Julieta Pehuén, amante de Romualdo Malvilla. Una vez que termina de leer su cuento Malvilla, los dos personajes se quedan embriagados, fruto del alcohol y las drogas, mencionando a sus amantes y parejas.

³⁴⁶ La edición de *Umbral* que manejamos carece de las páginas 2181 y 2182, pero conociendo cuál es la extensión del relato podemos calcular que comenzaría en la página 2181. Por otra parte, aunque suponemos que la transcripción es literal, pues el resto de relato del que sí disponemos no presenta cambios –con la excepción del cambio de nombre de la Pibesa–, no podemos afirmar rotundamente que así sea. De hecho, creemos que Emar probablemente cambiaría el dato de la edad –los 42 años que afirmaba tener en *Diez*– ya que ahora ya no es él mismo y son sus *alter ego* literarios quienes enuncian el relato.

4. LA PROPUESTA ESTÉTICA DE JUAN EMAR

Pese a la originalidad e innovación que presenta la propuesta de Juan Emar, en general, este siempre ha sido un escritor enmarcado dentro del fenómeno de la vanguardia y sus obras concebidas como manifestaciones de prosa de vanguardia. Efectivamente, Emar concuerda con los principios que caracterizan los movimientos de vanguardia, hasta tal punto que Bernardo Subercaseaux ha afirmado que “Con el tiempo Emar será el narrador chileno más persistente y tesoneramente vanguardista, con una propuesta escritural que no tienen parangón en su época y que recién empieza a ser rescatada y valorizada” (1996: 132). Ya hemos mencionado en otra parte que la coherencia del proyecto emariano es una de sus características más llamativas. Emar establece unos objetivos para su vida y para su escritura siendo un adolescente, objetivos que mantiene en gran medida en la madurez de su vida y hasta la senectud. Para el escritor santiaguino la escritura, la creación, se concibe como espacio de indagación sobre la propia identidad y, por extensión, sobre el mundo, y ello no deja de ser uno de los rasgos propios de la obra literaria de vanguardia, en la que se entiende el acto literario como “territorio de búsqueda y conocimiento” (Ferreiro, 2006: 77). Esto se refleja técnicamente mediante

La tendencia a la eliminación de una trama consistente o mínimamente estructurada, la constante reflexión sobre el propio acto relatorio, es decir, su vocación metaliteraria; la primacía de la subjetividad y la valoración personal frente a la aportación de datos objetivos o analíticos; la presencia de rasgos atribuibles a varios géneros dentro de la narración; la “poetización” del lenguaje, en una constante esencialidad lírica; por último, tal vez el hecho que cohesionan y determina en mayor medida a las manifestaciones literarias prosísticas de esta etapa sea la utilización del humor y la parodia como arma de denuncia, con el ánimo de subvertir las normas del pensamiento lógico y de superar la apropiación mimética de la realidad (2006: 70-71).

Todos los rasgos mencionados se encuentran en las obras de Juan Emar, sobre todo en aquellas que publicó en los años 30. Parece, no obstante, que el uso de un lenguaje “poético” no se aprecia demasiado, si bien Emar emplea a menudo un lenguaje exageradamente realista y, otras veces, científico o técnico con el fin de parodiar las estéticas realistas-naturalistas y los métodos del conocimiento científico, y esto también es una forma de poetización del lenguaje. Pero, Emar tiene otros muchos textos aparte de las tres novelas de 1935 y *Diez* y, por otra parte, su escritura supera con creces este listado de rasgos para constituir una compleja e insólita propuesta que a lo largo de este capítulo iremos desarrollando situando el foco en los aspectos que constituyen los pilares que sostienen su estética.

4.1. Las transgresiones narrativas

En el capítulo anterior nos hemos detenido en analizar, entre otros asuntos, el papel del narrador y las rupturas que se producían entre el nivel de la enunciación y el nivel de lo enunciado en las obras publicadas por Juan Emar en los años treinta. A continuación, vamos a profundizar en este asunto aplicándolo a la producción emariana en general, con especial detenimiento en *Umbral*, por ser la obra donde confluyen todos los proyectos e ideas estéticas y vitales del autor.

Partiendo de la teoría, Estébanez Calderón define tradicionalmente al narrador como el

Sujeto primordial e imprescindible, a partir del cual se configura el relato. Si todo relato es narración de una historia, el productor del mismo es el narrador, que es quien cuenta los hechos de esa historia, presenta a los personajes, los sitúa en un espacio y tiempo determinados, observa sus hechos externos y su mundo interior, describe sus reacciones y comportamientos y, todo ello, desde una perspectiva determinada que condiciona la comprensión de esta historia narrada, por parte del receptor de ese relato (2008: 712).

Tomando como base al teórico francés Gérard Genette, en concreto su obra *Figuras III* (1972), Estébanez Calderón enumera las cinco funciones que desempeña el narrador: narrativa –“el hecho de contar la historia” (*ibidem*)–, organizativa –“articulación interna del texto” (*ibidem*)–, comunicativa –“el diálogo que el narrador puede mantener con el narratario presente, ausente (novela epistolar) o virtual (extradieético o lector supuesto)” (*ibidem*)–, testimonial –“cuando el narrador sugiere cuáles son sus fuentes de información de que parte, la posible fiabilidad de sus recuerdos, etc.” (*ibidem*)– y, por último, ideológica

-“consistente en las intervenciones o comentarios explicativos o justificativos del narrador sobre el desarrollo de la acción” (*ibidem*)-. En los textos de Juan Emar se perciben muy bien todas estas funciones ya que, como veremos, el propio narrador se encarga de revelarlas al narratario explícito o al lector virtual, según el caso.

Por otra parte, conviene establecer la diferencia, también en términos de Genette, entre la *diégesis*, esto es, “el contenido narrativo constituido por los acontecimientos” (*ibidem*: 290) -sinónimo de *historia*, en la terminología de Tzvetan Todorov³⁴⁷- y el relato, “el conjunto de palabras que forman el discurso o enunciado del narrador” (*ibidem*). En consecuencia, la *narración* es el “‘acto narrativo’ productor del relato” (*ibidem*).

Iván Carrasco en su temprano trabajo (1979) sobre la obra magna de Juan Emar³⁴⁸ también parte de la teoría de Genette para desarrollar la suya. Genette analiza el relato desde las categorías del tiempo -en cuanto al orden, la duración y la frecuencia-, el modo -se refiere con ello a la representatividad de los discursos- y la voz -que analiza en torno al tiempo de la narración, el nivel narrativo y la persona-³⁴⁹. De esta última categoría, tomaremos como clave el nivel narrativo, sobre el que Carrasco sintetiza la teoría del francés:

El nivel narrativo es una especie de distancia o umbral entre los episodios que están “dentro” y “fuera” del relato: El primer nivel se llama extradiegético y determina como diegéticos o intradiegéticos los acontecimientos narrados en esa historia, producidos por un narrador extradiegético que se dirige a un público real (narrador de primer grado); los acontecimientos narrados dentro del primer relato pasan a ser metadiegéticos y su instancia narrativa intradiegética, constituyendo relatos en segundo, tercero, cuarto o más grados, según el caso. Las relaciones entre relato metadiegético y narración básica son la causalidad directa, la relación temática y la falta de relación explícita entre los dos niveles. Aquí aparece el problema de la *metalepsis narrativa*, que consiste en la transgresión del modo habitual de pasar de un nivel narrativo a otro, dentro de la cual puede incluirse la *metalepsis reducida* o *pseudodiégesis*³⁵⁰ (1979: 88-89).

³⁴⁷ Véase Todorov, Tzvetan. (1970). “Las categorías del relato literario”. En Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato* (157-186). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

³⁴⁸ Véase el capítulo 1, p. 77.

³⁴⁹ Véase Genette, Gérard. (Trad. Carlos Manzano). (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

³⁵⁰ Dentro del nivel metadiegético, siguiendo la terminología de Genette, la *metalepsis reducida* o *pseudodiégesis* se da cuando “no aparece explícitamente el narrador secundario intradiegético y su relato metadiegético aparece vinculado al narrador primario” (Valles Calatrava, 2008: 221).

Genette dedica un libro completo al fenómeno de la *metalepsis*³⁵¹, fenómeno que analiza partiendo de la retórica clásica hasta abordarlo en las manifestaciones artísticas más modernas, incluidas no solo las literarias, sino también las teatrales y las cinematográficas. Su definición genérica es la siguiente: “una manipulación –al menos figural, pero en ocasiones ficcional [...]– de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de un modo más general al productor de una representación con la propia representación” (2004: 15). En la prosa de vanguardia se producen esas manipulaciones y se establece una relación anómala entre el narrador y lo narrado, de tal forma que la tradicional separación clara entre diégesis y relato o, dicho de otro modo, entre lo enunciado y la enunciación se quiebra constantemente hasta tal punto que, como ya hemos comprobado, en obras de Juan Emar como *Miltún 1934* la enunciación, es decir, la producción del relato, se convierte en lo enunciado y no hay, por tanto, propiamente diégesis o historia según su definición clásica³⁵²:

Como consecuencia, esa manera de “dejar al desnudo el procedimiento”, como decían los formalistas rusos, esto es, de develar –aunque fuera de paso– el carácter completamente imaginario y modificable *ad libitum* de la historia contada, rasga de paso el contrato ficcional, que consiste precisamente en negar el carácter ficcional de la ficción (*ibidem*: 26-27).

Carrasco analiza la intención que persigue el autor que emplea la *metalepsis*, esto es, la desautomatización de la percepción del texto y la revelación del discurso en cuanto a tal, pero también la transgresión consciente de los principios constructivos de la novela al mostrar al lector el proceso de creación de la obra (1979: 91-92)³⁵³. Esto es lo que encuentra

³⁵¹ Genette, Gérard. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. La edición original en francés es también de 2004. El concepto, no obstante, ya había sido introducido en su libro *Figuras III*, cuyo original en francés es del año 1972.

³⁵² Como hemos señalado, no son rasgos exclusivos de Juan Emar, sino de la prosa de vanguardia hispanoamericana. Así, por ejemplo, cuando Valcárcel analiza la prosa huidobriana señala unos fenómenos, que son comunes a la escritura de Emar:

El sistema lógico de pensamiento se fractura, y también la trama; pero en lugar de conducir al absurdo, no lo hace, si no que ofrece la posibilidad al lector, mediante un trabajo intelectual intenso, de descubrir marcas connotativas que nos permiten asegurar un sentido frágil, aunque no definitivo, al conjunto. El modo de elaboración es el mismo de la pintura o la poesía vanguardista: el arte del sugerimiento, y además, en este caso, hay una muy clara crítica al género novela, ridiculizando los modelos (Valcárcel, 1997: 505).

³⁵³ Este tipo de textos en los que el autor expone el acto de crear, muy propios de la prosa de vanguardia, fueron denominados por Linda Hutcheon (1984) *metaficciones narcisistas*:

“Se considera metaficción (narcisista) aquella ficción cuya preocupación primaria es expresar la visión de la experiencia del novelista” (95) [...] De este modo, cualquier procedimiento que muestre el proceso mismo del narrar, la autoconciencia del narrador, la presencia de

el lector constantemente en *Umbral*: el curso constructivo de la obra expuesto al lector desde la primera página y, en consecuencia, el establecimiento de una relación insólita entre el narrador y sus personajes, que Genette califica de recíproca:

esa “superposición” (es el término usado por Giono³⁵⁴) del mundo inventado con el mundo real implica una intrusión recíproca: dado que sus personajes asolan con su “forma vaporosa” el espacio de su escritorio, va de suyo que él mismo no puede dejar de invadir, o por lo menos asediar con su propia forma, aparentemente más consistente y a mayor escala, el espacio liliputiense de su universo ficcional (*ibidem*: 35).

Aunque *Umbral* está plagado de ejemplos de metalepsis, de hecho, la obra se esfuerza por evidenciar constantemente esas transgresiones de los niveles y la relación entre narrador y personajes –cualidad propia de la vanguardia–, hay apartados que destacan por encima de otros, como por ejemplo el titulado “40 (Azul)³⁵⁵” que tomaremos como referencia para estudiar las anomalías narrativas que tienen lugar en los textos de Emar. En este apartado Desiderio Longotoma visita a Lorenzo Angol en el fundo La Cantera³⁵⁶ el primer día del año y le regala un ratón. Lorenzo decide realizar un experimento que tenía

elementos autorreflexivos, las alusiones –paródicas o no– a otros textos literarios, los relatos intercalados, el desdoblamiento interior, la superposición de voces narrativas, otras formas de dialogismo, plurilingüismo y polifonía literaria, según Hutcheon, son recursos tendientes hacia esta configuración narcisista en clave especular por medio de la exploración del propio proceso creador (Hutcheon cit. en Vásquez, 2012: 67).

³⁵⁴ En esta parte de la obra Genette toma como objeto de estudio la obra *Noé* (1947), del escritor francés Jean Giono.

³⁵⁵ En el apartado “38 (Gris)” del “Primer pilar” (pp. 228-229) de *Umbral* Onofre Borneo organiza su escritura y, por extensión, su vivir en función de tres colores. A partir de ahí y a lo largo de muchas páginas, los apartados llevarán un número –lo corriente hasta este apartado– seguido de un color en función del momento y del tema que traten: azul para escribir sobre sus personajes; gris para escribir sobre la cotidianidad; y rojo para escribir sobre mujeres. Así lo señala el narrador de *Umbral*:

He organizado mi vivir. ¡Al fin lo he conseguido! [...] Era todo cuestión de tres lápices nada más: uno azul, otro rojo y el tercero gris. Azul, rojo y gris.
Aquí en casa de Viterbo escribo con el lápiz azul. [...] En Carlomagno, con lápiz gris. [...] Para mi catedral [su escritorio] y para cuando ella vuelva reservo el lápiz rojo. [...] Y todo está arreglado equilibrado, armónico, musical, con aceite, sobre rieles y con ruedas.
El solo hecho de coger el lápiz azul hace desaparecer a mis recónditos amores y a los bullicios callejeros. [...] El azul es un aislador de todo cuanto no sea Lorenzo, Rosendo y Cía.
El lápiz gris es lo mismo. Entre discos de bailables, botellas, libros pornográficos y flores inocentes he logrado disimular un cuaderno para él. Es como un homenaje a mis amistades. Lorenzo, Rosendo y Cía. no se acercan a ese humilde cuaderno. Guni y sus gente lo ignoran y si lo sorprendieran lo despreciarían. Se trata del gris suceder cotidiano.
Lo mismo, espero, ha de ser con el lápiz rojo. Claro está que aquí algo temo. No es igual llevar un diario o mezclarse con personajes que viven sus vidas que habérselas con damas y sombras de damas. Pero, en fin, tengo fe (*Umbral*, 228-229).

³⁵⁶ Este fundo es un lugar habitual en los textos de Juan Emar, de hecho, constituye el título del cuento homónimo de *Diez*.

en mente con el animal. Antes de la narración de dicha prueba el narrador orienta al lector para que imagine correctamente el escenario donde actuarán los personajes:

Empecemos por colocar dentro de nuestra imaginación una mesa. Debe ser una mesa grande [...]. Ahora, ya bien establecida la mesa, rodeémosla, atmosféricémosla [sic]. Hagámoslo. Y puesto que ya tenemos atmósfera, pobleemos. [...] Una estompa³⁵⁷ o la yema del pulgar derecho puede fundirlos en la atmósfera por el momento negra, apenas con una gota de rojo oscuro, apenas, tan apenas que sólo [sic] un ojo ejercitado y fruncido de pintor de aire libre puede precisarla, ni siquiera, apenas percibirla. Ahora iluminemos. [...]. Súmese ahora rápidamente a esto último lo frío anterior, y la mesa con la lámpara y los objetos sobre la mesa –de los que pronto hablaremos– forman como un ascua de cobre viejo. Recortándola medio a medio y en oscuro está la silueta de espaldas de Lorenzo. Pero esto fue al entrar Desiderio Longotoma. Luego, como hemos visto, Lorenzo se ha levantado para saludar a su amigo y ambos charlan y ahora que yo escribo ambos están inclinados sobre la mesa y laboran, colaboran amarillentamente iluminados. [...]

El golpe de vista del rincón es interesante sobre todo de coloración. En vez de tener que describirlo yo con este lápiz de mina negra desteñida, me hubiese gustado ver una descripción de él por Brueghel³⁵⁸ o Teniers o mejor aún por Bosch (*Umbral*, 235-236).

Podemos considerar este fragmento un ejemplo claro de hipotiposis, figura que, de en entre muchas definiciones, hemos escogido la que sigue: “Existe cuando en las descripciones se pintan los hechos como si en ese momento se tuviera ante los ojos lo que se dice” (Dumarsais cit. en Genette, 2004: 11). Efectivamente, aquí nos encontramos con un narrador que no solo es que aluda directamente al lector, rompiendo así con el pacto ficcional, sino que se sitúa como un observador de lo narrado, que va escribiendo en simultaneidad con su acción de contemplar la acción de los personajes –“ambos charlan y ahora que yo escribo ambos están inclinados sobre la mesa y laboran” (*Umbral*, 235)–, fenómeno que desborda el horizonte de expectativas del potencial lector. A partir de aquí, se continúa narrando el experimento que realizan los dos personajes, pero este es interrumpido cada pocas líneas por incisos explicativos con un marcado carácter metaliterario que realiza el narrador³⁵⁹. Lo curioso de ello, sin embargo, no es solo que

³⁵⁷ Este sustantivo no existe en español. Es probable que Emar lo haya creado a partir del verbo francés *estomper*, que significa ‘difuminarse’ cuando se aplica a un contorno.

³⁵⁸ Para conocer el significado de este apellido, así como de los dos que siguen, véase el “Glosario de artistas mencionados” (apéndice II) al final de este trabajo.

³⁵⁹ Ello se correspondería con la función ideológica del narrador, de las cinco que establecimos al comienzo del apartado. Mientras que en la narrativa tradicional esta función de la instancia narradora se oculta o pasa prácticamente desapercibida, en la prosa de vanguardia y en la obra de Juan Emar se explicita de forma incluso exagerada.

existan estos fragmentos metaliterarios que cortan la narración constantemente, sino que el propio autor se percate de este hecho y lo intente explicar en el propio texto, lo que implica la presencia del autor en el texto:

¡Ah! Porque aquí debo decir dos palabras, yo, Onofre Borneo, el biógrafo y comentarista; yo que -cada vez lo creo con mayor firmeza- voy llevando en esta orquesta el compás de pesadez, de intromisión, de ajeno. Confieso, que a cada paso he de meter mi cuchara. Sé que debería alejarme, dejarlos a todos ellos [a los personajes] actuar libremente y recluírme en mi íntimo papel de narrador. Pero no lo puedo. Confieso ahora que el buen dominio de este mi oficio de escritor -de "li-te-ra-to", como anoté en Carlomagno- no lo domino suficientemente. He de meter mi cuchara. [...]

Sea yo o no sea un literato, esto que escribo -y como todo lo escrito espero tenga su correspondiente destino: publicarse y convertirse así en libro, es decir, en obra³⁶⁰- es una obra literaria aunque este título sólo le caiga bien por no poder encontrarle otro (*Umbral*, 243).

No cabe duda de que este tipo de secuencias aportan una nota cómica al texto. Debido a este carácter, así como a su abundancia, el lector, una vez que descubre el funcionamiento de la escritura emariana, debe desviar el foco de atención de la narración al acto de narrar. Al fin y al cabo, como señala Hugo Carrasco, *Umbral* "es, básicamente, y a diferencia de la mayor parte de los relatos en que predominan los acontecimientos enunciados, una extensa enunciación apenas interrumpida por una serie de relatos enmarcados en el contexto de su propio desarrollo" (1982: 63). Así, no nos encontramos ante un texto narrativo que contiene fragmentos metaliterarios y operaciones metalépticas que trasgreden los principios de la novela tradicional y retrasan e impiden la lectura de la historia, sino que nos encontramos ante el relato del acto de narrar que, a veces, contiene determinadas tramas y episodios narrativos.

Por otra parte, en la figura del narrador se elimina cualquier reminiscencia de omnisciencia y, así, siempre se da la impresión de que Onofre Borneo no sabe qué va a

³⁶⁰ Pese a lo que afirma en este fragmento de *Umbral*, Emar no estaba verdaderamente interesado en publicar, al menos no mientras viviese. Sí es verdad, no obstante, que se aprecia cierto interés por que sus escritos no queden olvidados tras su muerte: "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 pelean y escupen!" (*Cartas a Carmen*, 39; 27/04/1958); "No quiero, por ningún motivo, publicar nada; ello es desvirtuarse del trabajo que uno hace, oyendo las opiniones de una serie de 'críticos' que leen por encima del hombro para cumplir su función de tales" (*Cartas a Carmen*, 52; 14/01/1959) o

No pienso publicar; todo lo que hago lo guardo muy bien en mis cajones y la copia la guardo en el escritorio de Cuquito, (caso de incendio, usted comprende...). El día que yo muera, entonces alguien lo recogerá y ¡a la imprenta! No quiero, por el momento, oír críticas y comentarios que sólo [sic] sirven para perturbarlo a uno y para sacarlo del fondo de lo que está escribiendo (*Cartas a Carmen*, 72; 14/02/1961).

ocurrir en algunos momentos del relato, pese a que él mismo afirma ser el escritor de la obra y, por tanto, el lector lo identifica como tal. El pacto ficcional con el lector queda absolutamente desbaratado, pues el confeso creador del universo narrado, a la vez presenta a sus personajes como entes autónomos, cuyo comportamiento en ocasiones no es deducible ni controlable por él. Muestra de ello es el siguiente fragmento³⁶¹:

Mas no se vaya a creer que Desiderio Longotoma esté quedando al margen de cuanto ocurre en la Bóveda. No. Desiderio Longotoma, estoy cierto, sabe y comprende mucho más de lo que aparenta. Sabe, sabe. Yo creo más bien que, al nombrar el cono 14^o³⁶², lo que hizo nuestro magnífico personaje fue dar curso a *su* manera de expresar su absoluta y hasta profunda comprensión sobre cuanto allí sucedía o iba a suceder. La duda que ahora me acomete es si Lorenzo sea hombre del suficiente espíritu como para haberse percatado de qué buen compañero de labor tenía en el otro. Creo que sí. No puedo creer lo contrario porque allí está ese sublime momento –que espero a ningún lector le haya pasado inadvertido– cuando el uno de esos dos hombres entregó al otro de esos dos mismos hombres, y sin que hubiese ni del uno ni del otro de los dos hombres ni sorpresa ni aspavientos ni gritos al milagro o a la comprensión máxima ni a la intuición soberana, entregó, digo, un mínimo ratonzuelo. Lorenzo ha entendido, lo ha entendido todo. Por fin, si así no fuese ¿valdría la pena este trabajo que me estoy dando al llevar a letras lo que fue vida? Dirán algunos, y muchos, que no vale la pena... ¡Bien! No quiero hoy ni nunca polémicas. Yo –que después de todo soy el biógrafo y pido con pleno derecho que se me escuche y crea–, yo digo que Lorenzo ha entendido y que allí en la Bóveda todo está pasando a pedir de un confite (*Umbral*, 238-239).

Llama la atención la puesta en duda sobre la tarea de escribir y la autoreivindicación de Onofre Borneo en su papel de biógrafo, es decir, de creador del relato presentado. Ocurre que este debe afirmarse como tal frente a sus personajes, ya que estos, una vez creados, se han independizado de su creador, de tal forma que Onofre ya no puede controlarlos completamente ni saber cómo actuarán. Evidentemente, en la esfera de lo real, Emar sí sabe qué está escribiendo; él es el autor y decide cómo escribe su obra, pero como tal inventa un *alter ego* literario –el narrador Onofre Borneo–, que será también el autor ficcional de la obra y que mantiene una relación compleja con la escritura del texto y con

³⁶¹ Otro ejemplo de la falta de poder del narrador sobre sus personajes es el siguiente fragmento del mismo apartado en el que son ellos quienes anulan con su comportamiento una posible idea del narrador de continuar su relato y tal hecho se le revele al lector:

Se comprenderá que, ante lo que acabo de narrar, pudo florecer en mi mente una grata expectativa: por ejemplo: los dos hombres, mutuamente calentados y calentados *in crescendo*, podrían irse a las manos. Error. Todo, incluso el 8º circuito fue igual. Sin duda eran esos dos hombres dos hombres superiores que sabían dominarse y no pasar más allá de lo que la cultura y la buena educación permiten (*Umbral*, 241).

³⁶² El experimento que realiza Lorenzo Angol se compone de unos conos y un ratón.

los personajes creados, tal y como se percibe en la cita y en otros pasajes de este apartado. Así, este no solo no puede gobernar a sus personajes, sino que incluso llega a desconfiar de la propia trama que él mismo ha escrito lo que, en cierto modo, constituye una paradoja. A Onofre Borneo solo le queda, entonces, la resignación, la aceptación de la creación como un universo paralelo que discurre autónomamente y al que él no puede acceder de forma completa: “¡Oh, mundo literario! Pues puedo asegurar que ambos personajes bien hacia un trimestre que no se veían y cuando se vieron por última vez, Lorenzo no pensaba aun ni en conos ni en víctimas ni en forma precisa alguna que darle a sus deseos. ¡Oh, mundo literario!³⁶³” (*Umbral*, 245). De hecho, Onofre Borneo en el episodio que estamos analizando, demasiado confuso por cómo se está desarrollando su texto, presenta una sistematización, a modo de esquema, de los hechos ocurridos en el episodio relatado y, una vez hecha, puede ya afirmar lo siguiente: “Quede, pues, establecido que ésta [sic] es una obra literaria” (*Umbral*, 246). Hay, pues, incertidumbre del narrador hacia lo narrado, constituye un misterio para él y el texto evoluciona sin que él sepa exactamente hacia cómo discurrirá. Así, en lugar de que lo narrado se presente como real sin ningún tipo de marca que pueda desmentirlo –frente a lo cual, el lector realizaría el pacto de creer todo lo narrado–, como ocurre en el relato tradicional, en los textos emarianos siempre hay señales con las que se revela el funcionamiento de la obra, su condición, en suma, de objeto ficticio:

Si tuviéramos que reducir *Umbral* a un “enunciado mínimo”, siguiendo la fórmula propuesta por Genette, diríamos: “Onofre Borneo -biógrafo- relata la vida de sus personajes”. Se trata, entonces, de una novela que tiene por tema el quehacer de un narrador, de las dificultades que éste encuentra con los personajes, con su propia identidad, es decir, con la instancia productora de discurso y con la temporalidad en que se lleva a cabo la narración.

En otras palabras, el tema de *Umbral* no reside en las historias allí relatadas, sino en el proceso narrativo a través del cual las historias se hilvanan y se entretajan, realidad que nos lleva a postular que el verdadero tema de *Umbrales* es el proceso de enunciación y su autoreflejo como paradigma del “relato de un relato” (Canseco-Jerez, 1992: 28).

Pero, no solamente es el narrador el que sale de su nivel extradiegético para trasladarse a la esfera de los personajes en determinados momentos del texto, como hemos visto, sino que en ocasiones también son ellos quienes dan el salto o interactúan con el

³⁶³ Onofre Borneo duda de Lorenzo Angol y cree que él ya sabía que iba a aparecer Desiderio Longotoma en su casa con el ratón, de ahí que tuviese preparado el material para el experimento. Esta certeza, no obstante, la deduce tras el episodio, de modo que no la sabía de antemano y, por tanto, su personaje Lorenzo Angol actúa a espaldas del narrador que relata su historia.

narrador, fenómeno que constituye una metalepsis invertida y que también es bastante frecuente, sobre todo, en *Umbral*. Así, como señala de nuevo Iván Carrasco:

La anulación de la frontera entre los dos mundos es total; por una parte, no es sólo el narrador o el narratario los que se introducen al universo de los personajes, sino ambos. Por otra parte, estos seres extradiegéticos no sólo intentan comunicarse con los del otro nivel, sino lo consiguen: puesto que logran realizar una interrelación entre personajes de distinta naturaleza (1979: 95-96).

Hasta ahora hemos visto en el apartado “40 (Azul)” ejemplos del narrador saliéndose de su nivel “natural” -el extradiegético- e inmiscuyéndose en el diegético -el de los personajes-. Pero, en este apartado de *Umbral* encontramos ejemplos que reflejan la reciprocidad de la operación metaléptica entre el narrador y los personajes que pueblan el texto. Así, no es solo que Onofre Borneo no sea un narrador omnisciente porque desconozca algunos comportamientos de sus personajes o cómo estos actuarán en las páginas venideras, sino que a veces los personajes conocen informaciones del propio narrador sin que este sepa cómo las han obtenido, hecho que genera el desasosiego de Onofre Borneo:

Un largo silencio. Lorenzo recapacita. El otro [Desiderio Longotoma] ríe con risita menuda y se frota las manos. Yo aprovecho el silencio para confesar que esa palabra “también” (y por eso la subrayé) en boca de Desiderio Longotoma y en aquella fecha, me dejó lelo, boquiabierto. Porque el muy pillo se refirió a mí, exclusivamente a mí. ¿Cómo sabía que yo también veía? ¡Oh, Dios mío, qué de cosas ocurren en el fundo de La Cantera! Acaso... ¡Alto! Callemos. Lorenzo va a hablar (*Umbral*, 250).

Concordamos, entonces, con Iván Carrasco cuando afirma que uno de los objetivos de la escritura emariana, caracterizada por el abundante empleo de las alteraciones metalépticas es “lograr una relación solidaria, de amistad, con los seres de ficción. [...] La literatura aparece en esta dimensión como sustituto de la vida, como un modo de apartarse de la realidad habitual para vivir en la ficción, en la vida fundada en la capacidad imaginativa del individuo” (1979: 94-95). De hecho, hacia el final del apartado “40 (Azul)”, Onofre Borneo inicia otra reflexión metaliteraria que saca de nuevo al lector de la trama de Desiderio Longotoma y Lorenzo Angol, trama que, por otra parte, ya se había abandonado unas páginas atrás para dejar paso a las dudas del narrador sobre sus personajes y lo relatado hasta entonces. Ahora, Onofre Borneo reflexiona sobre la capacidad de lector, sobre la creación y sobre qué es la literatura. De nuevo, el texto es puesto en tela de juicio por su

propio creador, desvelando sus debilidades al lector, procedimiento inusual del texto narrativo tradicional:

Una gota de desinterés cae ahora sobre estas largas páginas. Se me figura ver a un lector que haya tenido la benevolencia de leerme con agrado hasta aquí [...]. Llega a las líneas que anteceden, se desinteresa, cierra el libro y, luego de meditar un rato, lo echa al fuego junto con todos los volúmenes que a éste [sic] y al anterior van a seguir. Tiene razón el buen lector, la tiene... a primera vista, nada más. La tiene porque ¿hasta cuándo, santo Dios, vamos a tragar literatura? ¿Hasta cuándo vamos a interesarnos, regalando nuestro tiempo, por lo que a un literato A, o un literato B o C, se le ocurra fantasear en sus noches de insomnio o en sus prolongados días de esplín? ¿Pero que no podemos todos fantasear? ¿Hay necesidad de que un tercero venga a hacerlo por nosotros? [...]

Todo esto [*Umbral*] es literatura. Conforme. Pero ¿de dónde viene la literatura? ¿De dónde se saca y, por ende, de dónde la saco yo? Respuesta única: de la vida. Si no hubiera vida, ¡santo Dios!, ¿cree alguien que habría no obstante grandes bibliotecas? Si yo me muriera ahora, ya, ¿cree alguien que los volúmenes de esta mi obra que van a venir, no obstante se harían? Y si yo no hubiese nacido ¿habría habido siquiera remota posibilidad de la existencia de... una Guni, por ejemplo? No, no. Pensar de modo contrario es ya... No sé qué es. No es, sin más. Y basta.

Fácil es ahora ver claro: la literatura es parte integrante de la vida, es vida, es la vida [...]. Luego: ese buen lector cae en error si quema. (Me refiero a mis volúmenes y a su chimenea). Si mis volúmenes no le interesan, es otro punto: quiere decir que las vidas por mí relatadas no le interesan. Y de esto él es muy dueño.

Quede, pues, establecido que, aun siendo estas páginas una obra literaria -y por lo mismo que lo son-, todo sucedió tal cual hasta ahora lo he descrito (*Umbral*, 246-247).

Onofre Borneo identifica la literatura con la vida real, haciéndolas equivalentes: “Todo esto es vida y así las cosas pasaron porque todo esto es literatura. Sí, ésta [sic] es una obra literaria” (*Umbral*, 248). Esta identificación fue defendida por Juan Emar a lo largo de toda su trayectoria, hasta tal punto que, llegada la madurez de su vida, prefirió construirse su propio refugio literario -*Umbral*- y abandonar la vida cotidiana en la medida de lo posible. Esta pulsión por crear mundos imaginarios -literarios- para sustituir el real se advierte ya desde bien adolescente, por ejemplo, en el joven Torcuato, protagonista del texto homónimo de 1911 y *alter ego* adolescente del autor, quien afirma que “dejaba pasar las lentas y pesadas horas, pensando en ella, en su vida, ideando miles de historias estafalarias, revelándose contra su situación actual y sustituyéndola con lo que creaba su imaginación, siempre sueños, fantasías y locuras que luego veía desvanecerse” (*Mi Vida*, 43). Con el paso de los años, Emar evoluciona y ya no solo idea mundos imaginarios para

reemplazar el real, sino que los crea mediante la escritura. La demostración de ello no solo la encontramos en *Umbral*, definido ya por muchos como refugio escritural del autor, sino también en los borradores donde la fue gestando, en los que literalmente configura un universo paralelo con todos sus detalles: topónimos, calles, direcciones de las viviendas de los personajes, nombres y apellidos de estos y relaciones entre ellos, etc. Un universo paralelo fabricado a su medida y concebido como hogar, como espacio donde entenderse a uno mismo. Por lo tanto, *Umbral* es literatura y, como tal, es vida, pero no concebida con las categorías objetivas que rigen la vida ordinaria, sino de un modo distinto acorde con los principios de la vanguardia:

El arte no es ahora un instrumento actuando sobre la realidad, sino que él mismo es parte de una realidad creada. Los artistas rechazarán la mimesis, la racionalidad, la trama y la representación realista, para describir un fenómeno artístico y estético en el que la práctica del arte coincidirá con la reflexión sobre el arte, ya que existe una conciencia lingüística de la realidad, formulada por Benjamin, según la cual el lenguaje no refiere un mundo preexistente, sino que construye la realidad, no es un medio de comunicación sino que comunica en sí. La reflexión estética del artista no precede a la obra sino que la anticipa para trascenderla (Valcárcel, 2000: 68).

El lenguaje, pues, construye realidades y Emar es absolutamente consciente de ello. Lo que ocurre en su caso es que esa afirmación no es solo un principio estético aplicado a su creación artística, común a la de otros vanguardistas, sino que en él se convirtió en un principio vital y, por ello, él mismo, como individuo, ante una realidad en la que no se sentía integrado, decidió desligarse de ella y crear una realidad literaria alternativa en la que poder realizarse como ser. Las dudas, los problemas, los conflictos, las satisfacciones que nacen a raíz de ese proceso son, entonces, materia narrativa, ya que lo que importa en *Umbral* es el proceso y no el resultado, la pregunta y no la respuesta, el camino y no el destino. Como señala Iván Carrasco:

De este modo, *Umbral* es un texto que cuenta cómo se produce una novela, más que constituirse en novela; es un relato que se da a conocer como enunciación posible de una historia que será escrita más adelante en otro relato³⁶⁴. *Umbral* se conforma con ser el anuncio

³⁶⁴ En este aspecto la literatura de Juan Emar conecta con otras literaturas de vanguardia hispanoamericana como pueden ser las del uruguayo Felisberto Hernández o el argentino Macedonio Fernández. Sobre este último, en concreto, sobre su obra *Museo de la novela de la Eterna* (1967), señala Valcárcel unos rasgos totalmente aplicables al caso emariano:

Lo que busca es una obra autónoma que se centra en los efectos que se pueden obtener mediante el artificio de la escritura. Una obra en la que la digresión se convierte en la retórica

de una novela futura, presentando todos los elementos que podrían componer esa posible novela, en especial el modo en que los personajes se instauran como seres de ficción que simulan ser reales, gracias a la potencia imaginativa del autor que los concibe como tales y a la capacidad del lenguaje de hacerlos existir como apariencias de realidad (“fantasmas”) en sus enunciados. Al hacer esto, *Umbral* hace predominar el discurso sobre la historia, la enunciación sobre el enunciado, el momento de la escritura sobre el producto terminado, ya que Emar opone el momento de la creación artística escritural (inspiración han dicho los románticos) a la rutina de la vida cotidiana (1979: 87).

Para finalizar con las alteraciones que difuminan los límites entre el nivel del enunciado y el de la enunciación presentes en la escritura de Juan Emar y que aquí hemos ejemplificado en el apartado “40 (Azul)” de *Umbral*, tratamos por último la presencia continua de fragmentos que funcionan, bien como recapitulación sobre lo ya escrito, bien como justificación de la toma de decisiones del narrador. Ya en las obras de los años treinta hemos tratado pasajes en los que el yo busca justificar sus decisiones escriturales, explicarse ante el hipotético lector, por ejemplo en el apartado “Diciembre 31^o” de *Un año*³⁶⁵, en “Maldito gato”³⁶⁶, en “Chuchezuma”³⁶⁷, etc. Los narradores emarianos y Onofre Borneo en particular buscan la complicidad constante del lector mediante llamadas, explicaciones, incisos, etc., lo cual resulta curioso en un escritor que carecía de todo interés por dar a conocer su escritura, una vez publicadas sus obras de los años treinta. Ello no quiere decir que Emar no quisiese ser leído. Emar nunca quiso ser evaluado socialmente, criticado por el sistema literario, pero sí buscó ser leído por su círculo más íntimo, en el que destacaron siempre sus parejas³⁶⁸. Lo que ocurre es que las justificaciones y llamadas al lector de sus

del texto y la reflexión obsesiva sobre la escritura, la dimensión onírica de la realidad y la presencia de la literatura dentro de la literatura, justifican la obra lograda, perteneciente a la categoría de la *literatura inseguida* (2000: 69).

³⁶⁵ “Hoy he releído este diario con lentitud y penetración. No lo dudo: tiene que estar bien por la muy simple razón que sigue” (*Un año*, 42).

³⁶⁶ En el cuento hay numerosos ejemplos de justificaciones y explicaciones del narrador para el lector virtual. Por citar uno de ellos: “Se me dirá que cuanto he escrito proviene de una enorme exageración mía [...]. Pues bien, argumentar en tal forma es lisa y llanamente argumentar haciendo lujo de una inconcebible superficialidad. Escuchadme bien” (“Maldito gato”, 320-321).

³⁶⁷ En “Chuchezuma” también hay varios fragmentos en que el narrador aporta aclaraciones sobre lo narrado, por ejemplo en el siguiente caso: “Pero, en fin, yo no escribo para hacer un tratado sobre el vampiro negro ni sobre el lobo-garú. Escribo sobre ellos únicamente porque la malicia de Chuchezuma me los evocó y de ellos sólo [sic] me interesa un hecho” (371).

³⁶⁸ Sobre ello, citamos a Brodsky, Lizama y Piña:

En Emar es reiterada la práctica de involucrar a sus parejas en su actividad creativa. Mina Yáñez, su primera mujer, colaboró activamente en el trabajo de difusión que Emar lideraba en las Notas de arte [sic], fue parte del grupo directivo y aportó con sus dibujos [...]. Gabriela Rivadeneira ilustró sus libros y participó de la elaboración del plano de San Agustín de Tango.

textos no constituyen un verdadero interés del autor por que el receptor real de su texto entienda lo que quiere decir, ya que sabe que sus textos no llegarán a los lectores y, si lo hacen, serán rechazados. Como señala Canseco-Jerez sobre la obra de Emar, basándose en las ideas de Jean Paul Sartre, “está más próxima del lector *virtual* que del lector *real*”. Un ejemplo notable de este tipo de fragmentos en que el narrador quiebra el hilo narrativo y justifica sus decisiones lo encontramos en el fragmento siguiente:

Se me preguntará cómo yo, Onofre Borneo, presencié todo aquello puesto que explícitamente dije que en la Bóveda sólo estaban Lorenzo Angol y Desiderio Longotoma.

¡Ah! Quien tenga buena memoria y sobre todo haya tenido la laudable paciencia de leer las páginas anteriores, recordará que por allí en el número 25 se encontraba solo Lorenzo en la Bóveda sin más compañía que el globo de cristal de mi tío José Pedro³⁶⁹. Sin embargo, yo también estaba allí, estaba suspendido en un rincón junto al techo y a cada momento me parecía ser algo así como una araña monstruosa. Y estaba porque, al ocurrir esa escena de Lorenzo, Desiderio Longotoma y el ratón, en otro sitio que no sé cuál habrá sido, yo anhelaba para todo y para todos un gran sentido de la armonía. Así es que como autor de este libro vi con estos mismos ojos, vi todo con estos y no otros ojos, estos ojos que ahora ven sobre un cuaderno resbalar un lápiz.

Esto es lo que respecto a mí quería decir agregando que si hubiese tomado parte activa en el experimento que describo habría dado muestras de regocijo o de parentesco con el cono 6º, el de polvo de ópalo (*Umbral*, 241).

En definitiva, tomando como ejemplo de la escritura emariana un apartado de *Umbral* hemos comprobado que la metalepsis, esto es, la interferencia entre los niveles

Pépèche, promovía sus pinturas y él la invitó a continuar trabajándolas [...] trabajo que ella realiza, pues los firma, barniza y enmarca (en *Cartas a Guni Pirque*, 31).

Pero, Pépèche no solo colaboró en la faceta plástica de Emar, sino también en la elaboración de *Umbral*. De hecho, Emar le enviaba en sus cartas copias de los apartados que iba escribiendo y le cedió la autoridad sobre el fin último de sus escritos:

Ahora pienso en mis escritos y quiero hablar sobre ellos contigo. Están todos muy bien guardados en un cajón. Son hasta ahora, 2445 páginas. De ellas tú tienes la copia de la pág [sic] 219 a la pág [sic] 2150. Tombita [Pépèche], ¿qué puedo hacer con ellos? No es que yo quiera publicar; tú sabes: necesito paz y tranquilidad para escribir. ¿Y después...? Siento a veces que la muerte no está muy lejos, que ronda por aquí cerca; otras veces pienso que voy a vivir 100 años. Pero, como sea, no quiero dejar mis papeles así, olvidados en un cajón. Te pido, mi Ø [Pépèche], que pienses en ello y me lo comuniques. He pensado escribir una carta a Cuco [Eliodoro Yáñez, hijo de Emar] para leer el día que yo ya no esté. En fin, mi Papa [Pépèche], decide tú, decide con calma, con mucha calma y me lo dices como un comentario. No quiero darte preocupaciones, Hablemos de ello y... nada más (*Cartas a Pépèche*, 153-154; 08/08/1957).

³⁶⁹ El tío José Pedro es el personaje del relato “El pájaro verde”, incluido en *Diez*, relato que, como sabemos, fui trasladado al “Primer pilar” de *Umbral* (pp. 119-126). No obstante, fuera del cuento se alude en *Umbral* muchas veces al personaje y se desarrollan ideas en torno a él.

narrativos de una obra –literaria, en nuestro caso– es la operación básica sobre la que se teje el discurso. No constituye, pues, una excepción o un recurso más o menos frecuente, sino que la prosa emariana se sustenta sobre la metalepsis, de ahí que no podamos afirmar nunca que exista una trama en los textos emarianos ya que a Emar no le interesa que esta exista. Lo que le interesa es destruir los límites entre los niveles estableciendo constantemente interrelaciones entre el mundo literario –el de los personajes– y el mundo “extraliterario”³⁷⁰ –el del narrador–, tal y como es propio de la prosa de vanguardia hispanoamericana. Como señala Ferreiro,

estas intromisiones tienen una finalidad concreta, por encima de la propia connotación lúdica o contestataria que esconden, y es precisamente mostrar la ausencia de límites y la falacia ontológica que conlleva toda definición de verosimilitud, con lo cual se desmorona la esencia histórica de la narración o la representación. ; dicho de otro modo, el receptor pierde la noción diferencial entre el mundo que se narra y el mundo desde el que se narra (2006: 76).

La responsabilidad de diluir los límites narrativos en *Umbral* recae fundamentalmente sobre el narrador, Onofre Borneo, tal y como hemos comprobado en los fragmentos de “40 (Azul)” que hemos citado. Este narrador, *alter ego* literario confeso del propio Juan Emar, funciona como casi todos los narradores de los textos emarianos como un narrador autodiegético³⁷¹, esto es, aquel “que interviene en la historia que cuenta como personaje central o protagonista” (Valles Calatrava, 2008: 220). En el caso de *Umbral*, no obstante, el propio narrador, Onofre Borneo se encarga, desde el prólogo de la obra, de determinar que el protagonista de su obra, concretamente de su biografía, es Lorenzo Angol. Según lo que hemos dicho, Borneo no sería un narrador autodiegético, sino homodiegético, es decir, “el narrador que es asimismo un actor secundario, un mero testigo u observador” (*ibidem*). En verdad, Onofre Borneo se sitúa como un personaje más de los episodios relatados, como un amigo más del círculo de Lorenzo Angol, integrado por otros muchos más amigos, en definitiva, los personajes de *Umbral*. Pero, de ninguna manera podríamos considerar a Onofre Borneo un actor secundario en el texto. Para empezar, *Umbral* evoluciona mucho a lo largo de sus páginas hasta abandonar los

³⁷⁰ Colocamos las comillas al adjetivo *extraliterario* ya que el narrador también es una entidad literaria, como los personajes, pero se ubica en un nivel diferente al de estos: el extradiegético, es decir, externo a la trama, a la historia de la obra; es el “básico o grado cero” (Valles Calatrava, 2008: 221). Por otra parte, el narrador emariano se identifica con el propio autor, de ahí que se perciba como más real que un narrador convencional.

³⁷¹ Constituyen excepciones los textos *Amor* o “Diario de un solitario”, en los que protagonista y narrador no coinciden.

propósitos que su narrador había establecido en “Dos palabras a Guni”. Así, en el “Cuarto pilar” se produce la separación definitiva entre biógrafo –Onofre Borneo– y biografiado –Lorenzo Angol– y el foco del protagonismo se traslada definitivamente y hasta el final de *Umbral* hacia Onofre Borneo. En los dos últimos volúmenes de la gran obra, sobre todo Onofre Borneo y, por extensión, el autor intentan hacer de la escritura un territorio de búsqueda y ahondamiento en la propia identidad y, por tanto, nos encontramos ante un narrador autodiegético claro. En los tres primeros pilares, en cambio, el protagonista “oficial” es Lorenzo Angol, hasta tal punto que en el “Segundo pilar” Onofre Borneo le cede el rol de narrador a él. En teoría, pues, Onofre Borneo en los primeros volúmenes de su obra funcionaría como un narrador homodiegético. Sin embargo, teniendo en cuenta que la obra se construye sobre la metalepsis como mecanismo fundamental, el protagonismo de *Umbral* se reparte entre biógrafo y biografiado. Como ya dijimos atrás, *Umbral* no es una historia cuyo narrador interrumpe de vez en cuando, sino al revés: es el relato de un narrador de cómo desea, planea y escribe una historia en el mismo tiempo de su creación.

Por lo tanto, los narradores emarianos, con Onofre Borneo como ejemplo principal, constituyen complejas instancias debido, en parte, a las fluctuaciones entre los niveles diegéticos del texto. A esta razón, se le suma el hecho de que el yo emariano sufre habitualmente un proceso de desdoblamiento que lo caracteriza como ser y, por extensión, determina su modo de comprender el mundo y de concebir la creación. Aunque Emar dedicó muchas reflexiones al fenómeno del desdoblamiento a lo largo de su vida, sintetizó sus ideas principales en su escrito “Frente a los objetos. (Del libro ‘Miltún 1935’ por aparecer)”, publicado el 18 de diciembre de 1935 en la revista *Todo el mundo en síntesis* y recuperado por Patricio Lizama en 1998³⁷². En este breve texto, Emar muestra sus vínculos con la vanguardia, hecho relevante pues, aunque Emar es un autor comúnmente catalogado como vanguardista por la crítica académica –sea por cuestiones técnicas y temáticas de sus obras, sea por cuestiones cronológicas y sociales–, él mismo gusta de incluir en sus textos sus preferencias e inclinaciones estéticas³⁷³. Así lo hace también en

³⁷² Tratamos este artículo de Emar y la edición de Lizama en los apartados 1.1.3. y 1.2.4. del capítulo 1, respectivamente.

³⁷³ La prueba más clara de ello son las “Notas de arte”; no obstante, no nos referimos tanto a estos artículos, cuya finalidad ya era difundir el “arte nuevo” en Chile y crítica el obsoleto sistema cultural nacional, sino más bien a la aparición en textos literarios y personales del autor de su simpatía por determinados artísticas de vanguardia y de su adhesión a buena parte de los principios estéticos que defendían los vanguardistas. Ejemplos de ello los encontramos en la reflexión final del pintor Rubén de Loa en *Miltún 1934* (257-284), en la visita al taller de Rubén de Loa en *Ayer* (66-76), en buena parte de las reflexiones de Juan, protagonista de *Amor*, etc.

“Frente a los objetos” en cuyo inicio el yo declara apartar y dudar de la realidad de un libro de Dmitri Merezhkovski, así como de otros sobre el emperador romano Juliano el Apóstata, Leonardo da Vinci, el zar ruso Pedro el Grande o de una reproducción del cuadro *Rapto de las Sabinas*, de Jacques-Louis David. En su lugar, el yo prefiere quedarse con *Nadja*, de André Breton, y con un libro con reproducciones de Max Ernst, Joan Miró, André Masson, Salvador Dalí y otros. De estos afirma estar “seguro de que todo aquello no ha podido ser sino así” (“Frente a los objetos”, 139) porque, si partimos de que el lenguaje crea realidad, todo lo dicho en el texto es verdad. A partir de ahí, Emar enuncia su teoría del desdoblamiento:

Y luego..., luego me he vuelto a hojear³⁷⁴ a mí mismo, por un momento. Para ver si, cómo [sic] estoy ahora, soy o no soy así.

Hay muchos modos de hojearse, mas todos han de pasar por el desdoblamiento inicial; uno mismo que actúa; uno mismo que observa al que actúa. Al primero, échesele a meditar (y al segundo que vea cómo medita), échesele a estrellarse contra los afanes cotidianos, échesele a amar, échesele a odiar. El segundo, inmóvil.

Puede también echársele a “mirar”.

[...] Una mente activa mira diferentemente a una mente desatenta. La desatención, incubada por la pereza, fija los ojos en cada objeto aisladamente, lo mira como único en el universo, sin relaciones, sin prolongaciones, sin compromisos. La pereza así, puede seguir cundiendo. Y al quitar la vista de un objeto, se le abandona para siempre y totalmente, se le echa al olvido. Otro objeto aparece entonces y vuelven a llenarse los ojos -y la mente- con él y nada más (“Frente a los objetos”, 139-140).

Pero, bastante antes de 1935, año en que se publica “Frente a los objetos”, siendo todavía Álvaro Yáñez, Emar ya tenía ideas bastantes claras de lo que después sería su teoría del desdoblamiento, proceso esencial para alcanzar cualquier mínimo conocimiento que pueda considerarse válido. Así, en 1916, con solo veintidós años, Yáñez escribe en su cuaderno “Reflexiones 6”³⁷⁵: “es necesaria la doble conciencia, es decir una parte del ser que siempre permanezca libre y que aunque uno vea algo de dimensiones monstruosas, pueda apreciar ese algo libremente y diga: ‘No. Ese no es su verdadero valor. Es tal otro’”

³⁷⁴ Todo apunta a que Emar confunde los verbos *ojear* y *hojear*. Por el contexto en que se encuentra el término, creemos que el significado que quiere transmitir es el del verbo *ojear*, esto es, mirar, pasar la vista sobre algo; y no la del verbo con <h> que significa pasar las hojas de un libro o cuaderno. No obstante, Josefina de la Maza, al analizar este texto indica lo siguiente: “‘Hojearse’ como dice Emar. Pensarse como un libro que puede ser revisado, que puede ser leído conservando la diferencia entre el cuerpo escrito y el cuerpo que lee, pero a la vez, considerando esa separación como transitoria, como posibilidad de lectura” (2004: 95) (2004: 95).

³⁷⁵ El título, como se indica al comienzo del capítulo 3, es creación nuestra basada, no obstante, en los títulos y notas de Emar en sus cuadernos.

(*Mi] Vida*], 215). Ya en sus textos literarios de los años veinte, aquellos que nunca publicó en vida –*Cavilaciones* (1922), *Regreso* (1923) y *Amor* (1923-1925)–, aparecen numerosas referencias al fenómeno que estamos describiendo, fenómeno sobre el que en ocasiones reflexiona el propio yo del texto, a modo de ensayo o meditación filosófica –en *Cavilaciones*– y en otras experimentan el yo o protagonista³⁷⁶ –en *Regreso* o *Amor*, respectivamente–. Citamos a continuación tres ejemplos que dan cuenta de esto respectivamente:

Creo que toda nuestra vida, su oculto significado, podría reducirse a esa síntesis: un ser que exista; luego un desdoblamiento; una parte (la conciencia) que se vaya separando y dándose cuenta de la otra y, así como vaya desprendiéndose, así vaya conociendo.

Y mientras más pueda alejar las partes que separa de su conciencia para observarlas, con mayor claridad las percibirá y ellas irán convirtiéndose en útiles sensibles, en antenas finas que podrán darle mensajes de más en más nítidos. Su conciencia las usará como útiles de precisión.

[...] Oh sí, el Yo es infinito, casi infinito [...]. Se cree estar en él y aun no es él. De él se irradian *couches*³⁷⁷ y no *couches*³⁷⁸ mientras la conciencia profundiza (*Cavilaciones*, 111-112).

Esta observación debe ser el comienzo de la apertura de todo un mundo interesantísimo. No hay que dejarlo escapar.

Analicé. Una inyección de fuerza y de fe me inundó, a tal punto, que me escapé del atado común y púseme a observarlo.

[...] Me sentí, como he dicho, súbitamente escapado del *faisceau*³⁷⁹, por lo tanto, habiendo a él pertenecido (*Regreso*, 45).

En Juan [...] todo pensamiento, toda evocación del pasado, todo sueño sobre el porvenir, se producía y desarrollaba en su mente, digamos, en dos fases o dos planos casi simultáneos: uno era lo que podríamos llamar el pensamiento puro, lo que en verdad Juan pensaba, y el otro era formado por diversas imágenes, más o menos afines con el primero y que primaban en su cerebro alternativamente con el pensamiento mismo. He leído [...] que

³⁷⁶ Como hemos afirmado hasta ahora, el yo emariano funciona a la vez como protagonista y narrador y, además, esta instancia se identifica con relativa facilidad con el autor real, es decir, los textos son fundamentalmente autodiegéticos y el autor se refleja en ellos mediante *alter ego* literarios. Sin embargo, *Amor* constituye una excepción al poseer un narrador, que funciona como testigo, recopilador de información y revelador de esta al lector, que no coincide con el protagonista, Juan, personaje que en muchas características guarda relación con el joven Emar.

³⁷⁷ ‘Capa’. [“couche”. *Larousse. Dictionnaire Français-Espagnol*. Recuperado en <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-espagnol/couche/19567> (25/09/2017)].

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ ‘Haz’. En este contexto se refiere a un “haz de luz”. [“haz”. *Larousse. Dictionnaire Français-Espagnol*. Recuperado en <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-espagnol/faisceau/32640> (21/01/2018)].

ninguno de nuestros pensamientos es continuado, digamos, homogéneo, sino que todos son intermitentes, con altas y bajas y que solo la rapidez con que tales altas y bajas se producen, nos hace creer en que nuestra fuerza mental es como una corriente eléctrica o como un cauce de agua. [...] Pero luego alguno de estos rapidísimos ecos intermitentes, atraía la atención de Juan y Juan pasaba a pensarlo “a la vez”. Así el eco escogido adquiriría también su continuidad paralela, aunque en un plano secundario en el sentido de la importancia que nuestro héroe le prestaba (*Amor*, 66-67).

Emar establece, pues, una gnoseología fundamentada en el desdoblamiento. Así, si uno quiere conocer y conocerse debe pasar necesariamente por el proceso de dividirse en dos, de tal forma que una parte del yo siga actuando de manera habitual, mientras la otra toma distancia y observa a quien actúa, con lo cual puede observar con objetividad el comportamiento de sí mismo y los hechos que ocurren. Dicho esto, no es casual, pues, la creación de pseudónimos en el autor –Álvaro Yáñez, Juan Emar, Pilo, Papo, Jean Emar...–, de *alter ego* literarios –Onofre Borneo, Torcuato...–, de complementarios a sus personajes –Lorenzo Angol y Rosendo Paine, por ejemplo–, etc.; hay una obsesión continua por ser otro, por escindirse en otro que permita la afirmación del yo como ser. Y, este anhelo surge muy temprano, siendo apenas un adolescente: “A mediados o a fines de 908 [1908], no recuerdo cómo ni de qué modo, empecé poco a poco a pensar, a soñar más bien en la posibilidad de llevar otra vida o siquiera adornar en algo la que llevaba” (*Mi/ Vida*, 144). El yo emariano quiere mutar en otro, escindirse en otro, ser otro, en definitiva, para poder verse. Como señala Piña, Emar toma la mutación, esto es, el desdoblamiento, como “estrategia narrativa y de conocimiento” (2006: 374). De ahí, que Emar escoja el relato autobiográfico –con muchas particularidades– como género propicio a la consecución de sus objetivos, ya que, así, puede desdoblarse en un personaje literario y estampar su vida como una historia narrativa. De esta manera puede estudiarla y estudiarse a sí mismo, ya que toma distancia respecto a ella y le permite afirmarla, tal y como había establecido al comienzo de “MV”: “Quiero escribir mi vida [...] para ver si soy capaz de darme cuenta, y de formular las causas que me han hecho obrar de tal o cual forma, es decir, si soy capaz de averiguar el porqué de cuanto he hecho. [...] Quiero estudiarme como un médico lo haría con un enfermo” (*Mi/ Vida*, 131-132). Concordamos con Piña al afirmar que

El ser otro, aunque parezca una contradicción, es también una fórmula [sic] para retener la unicidad del yo ante el vértigo de la mudanza; para encontrarse a sí mismo, por decirlo de alguna forma, debo ser otro, porque todo cambia a cada instante. Los recuerdos, y

su fijación en la escritura, constituyen una búsqueda de la identidad, que, sin embargo, inevitablemente se escapa (2011: 654).

Ese sería el afán constante en la trayectoria de Juan Emar: buscarse a sí mismo, entenderse como ser y, con ello, acceder mínimamente al conocimiento del universo. Este es el empeño que motivó la escritura emariana desde la adolescencia del autor hasta su vejez, sin embargo, como señala Piña en la cita anterior, es un propósito inalcanzable, pero, es precisamente el proceso de conseguirlo lo que Emar vierte en sus creaciones. Así, a través de la escritura “autobiográfica” y/o “autodiegética”³⁸⁰ Emar busca la reconstrucción de su propio existir, una reconstrucción que, sin embargo, no puede ser absolutamente fiel a la realidad de los hechos porque él mismo sabe que no es posible fijar el momento vivido y que, en el momento en que se hace, ya no es el momento en sí, sino el recuerdo de este y, por tanto, otra cosa. Emar crea en su escritura un doble de su vida y de su identidad, identidad que Rubio analiza como

Desdoblamiento carnavalesco, esto es, ponerse sucesivas y hasta simultáneas máscaras que evaden la identidad única del sujeto. Así es como debe entenderse el uso del nombre Emar como personaje, con lo que se libera el límite entre realidad y ficción. Por eso decimos que el sujeto emariano es un sujeto “en el umbral”, como dice continuamente Bajtin para referirse al sujeto carnavalesco, sujeto en crisis y, de allí, en transformación (1998b: 41).

Efectivamente el yo emariano se desdobla en numerosos yoes literarios que desvanecen progresivamente su identidad en un limbo entre la realidad y la ficción, pero sin embargo, concordamos con Piña (2011: 654), al afirmar que este hecho no resulta contradictorio con la meta de autoafirmación del yo emariano, ya que para Emar “Uno cree que hemos tenido grandes cambios, que ya se es otro, que el ser evoluciona a cada instante. Lo único que sucede es afianzarse o debilitarse nuestro temperamento según las circunstancias. [...] Pero siempre seremos el mismo en distintos caminos” (*Mi/ Vida*,

³⁸⁰ Con *escritura autodiegética* nos referimos a aquella que posee un narrador autodiegético, esto es, aquel que no solo narra los hechos, sino que los protagoniza. Empleamos ambos adjetivos -*autobiográfica* y *autodiegética*- porque no siempre la escritura de Emar se caracteriza de las dos maneras. Toda autobiografía es autodiegética por definición, entonces, los diarios de vida, textos como “Torcuato”, *Cavilaciones*, “MV”, etc. se caracterizan de ambas formas. Podríamos, mejor aún, denominarlas como *autoficción*, empleando el neologismo que acuñó el crítico y escritor Serge Doubrovsky (1977). Sin embargo, las obras de ficción de los años treinta, aunque en ocasiones poseen datos que aluden directamente a la vida de Juan Emar, no podemos calificarlas como obras autobiográficas, pero sí autodiegéticas en cuanto al narrador que poseen. Caso aparte es *Umbral*, del que ya hemos hablado, en el Onofre Borneo es narrador homodiegético o autodiegético, dependiendo del momento de la narración. Por otra parte, *Umbral*, declaradamente, no es una autobiografía, sino la biografía de Lorenzo Angol, si bien muchos de sus fragmentos y apartados son totalmente autobiográficos.

195) y es en el espacio de la escritura Emar donde puede fijar, establecer y, a partir de ahí, conocer(se). Este proceso de búsqueda y conocimiento alcanza su culmen en *Umbral*, obra en la que el escritor llega a fundirse con el mundo de la creación, sobre todo, hacia el final de su vida, etapa en que solo se mantiene conectado al mundo real a través de unas actividades mínimas³⁸¹.

Desde el apartado “2” de *Umbral* el narrador explicita la teoría del desdoblamiento que hemos venido analizando:

Hace mucho tiempo, a principios de 1926, [...] Lorenzo me dijo, entre broma y broma, que, como tema, hiciera yo su biografía, amén de las biografías de las demás personas que lo rodeaban. [...] Sentí, desde luego, una gran calma [...]. Pero pronto me fijé que esa calma era más aparente que real pues traía consigo una falta del desprendimiento suficiente que necesita todo escritor. Aquello me enturbiaba, por su proximidad, todo campo visual.

Automáticamente, entonces, para conservar mi desprendimiento, mi libertad, el personaje se quebró en dos: cedí a otro el primer rol que me había asignado de recogedor de experiencias. Cedi mi rol propio a Lorenzo. Lorenzo necesitó entonces a quien hacer vivir: otro personaje se impuso. Bien. Se llama Rosendo Paine.

He dejado de ser uno de los polos pues ambos quedan fuera de mí. Ahora puedo tomar el rol sencillo de narrador (*Umbral*, 19).

Así, todo ente necesita un doble que constituya su polo opuesto y que, en consecuencia, afirme su existencia. Álvaro Yáñez crea a Juan Emar, Juan Emar a Onofre Borneo, Onofre Borneo a Lorenzo Angol y, para que complemente a este, a Rosendo Paine, etc. Por otra parte, a partir de cierto momento de la obra, a Onofre Borneo le surge un doble, Juan Emar, el polo opuesto del yo, su segunda conciencia. En definitiva, desdoblamientos y desdoblamientos de estos que provocan el borrado progresivo de los contornos del yo, hasta tal punto que se ha llegado a afirmar que Juan Emar carece que biografía, mientras que otros, acertadamente, han declarado que esa ausencia de biografía es su biografía³⁸². En nuestra opinión, el lector encontrará a Juan Emar en sus textos, pues Emar, al igual que hizo con su propio nombre o sus personajes, creó un doble de la vida a través de la escritura, dando vida a un mundo literario único, autónomo y genial que dio

³⁸¹ Aparte de las necesidades básicas, Emar mantendrá únicamente la escritura de cartas y los paseos por el campo como actividades ajenas a la redacción de *Umbral* o la escritura y lectura de otros textos que dependen de la gran obra. Por otra parte, el contacto epistolar, fundamentalmente con su hija Carmen y con Pèpèche no deja de ser escritura, no obstante, con ella Emar conecta con el mundo real pues con ellas comenta novedades de todo tipo -personales, sociales, artísticas, políticas, etc.-.

³⁸² “En efecto, Emar se nos aparece más novelesco que real, más cercano al mito que a la certidumbre, hasta el punto de haberse afirmado que la ausencia de biografía es la biografía de Juan Emar” (Brodsky, Lizama, y Piña, 1990a: 200).

sentido a su propia existencia y, por ello, terminó convirtiéndose en su verdadero hogar. Finalizamos este apartado con las palabras de Iván Carrasco:

Emar opone, pues, el momento creador, instante de absoluto y clarividencia, a la realidad cotidiana desvitalizada, sin magia ni razón de ser. La literatura le otorga sentido a la vida y por ello surge la conciencia de la escritura como justificación del acto de existir. La existencia auténtica no se da en los trajines habituales, en el mundo de todos los hombres del cual Onofre Borneo desea apartarse, sino en el acto de la escritura literaria, pues crear significa “dar comienzo a un proceso que no existía, y que pudo no haber existido jamás. Si pudo no existir jamás, ¿dónde estaban sus causas, causas que pueden o no dar efectos? Es disponer por vivencia. Disponer, nada más; poder disponer. Que tal cosa es vivir, ser vivo” (p. 224)³⁸³ (I. Carrasco, 1979: 100-101).

4.2. El tiempo: duración y memoria

Al ocuparnos de las obras de Juan Emar publicadas en los años treinta dedicamos un espacio en cada apartado al tratamiento del tiempo en los textos. Se trata de un aspecto fundamental en la creación emariana, no solo porque haga de él un uso particular -propio de la prosa de vanguardia-, sino también porque llega a convertirlo en eje central de algunos de sus textos, por ejemplo, en el caso de *Ayer*. Por otra parte, la memoria adquiere un papel fundamental en la concepción ontológica y gnoseológica emariana, papel que se percibe en *Umbral*, al fin y al cabo proyecto vital del autor.

Como hemos dicho, los textos de Juan Emar se vinculan a lo que se conoce como prosa de vanguardia. En ella el funcionamiento del tiempo es anómalo, ya que no discurre de manera lineal como en una novela tradicional, de tal forma que a un acto le suceda otro, a este otro y así sucesivamente, y todos ellos regidos por el principio de causalidad, sino que los episodios -cuando los hay- surgen sin causas que los motiven y sin que unos deriven de otros. La obra se configura, así, desde la óptica del fragmentarismo y la simultaneidad aparentando ser un conjunto de fragmentos, de anécdotas, heterogéneo y en cuya disposición no parece regir ningún criterio³⁸⁴. La obra emariana -excluyendo

³⁸³ La cita que incluye Carrasco es tomada de *Umbral*, concretamente del “Primer pilar”. La página no coincide ya que Carrasco toma como fuente la edición del “Primer pilar” de *Umbral* de 1977 por la editorial Carlos Lohé.

³⁸⁴ El procedimiento es similar al que se emplea en otras obras de vanguardia, así por ejemplo en *Mío Cid Campeador* (1929), de Vicente Huidobro, sobre la que Valcárcel apunta:

Las convenciones de la novela desaparecen, la técnica de construcción se fundamenta en la acumulación de fragmentos con un título propio y una extensión breve. El resultado del conjunto de fragmentos posee un evidente dinamismo percibido a través de una serie de imágenes inconexas que se suceden sin elemento cohesionador explícito (1997: 503).

Umbral—en que mejor se percibe este fenómeno es *Miltín 1934*, dado que *Un año, Ayer* o los cuentos de *Diez* presentan unos marcos narrativos y/o estructuras más firmes —que luego, no obstante, la propia obra se encargará de rebasar y/o destruir—. En *Miltín 1934* el narrador relata cómo no narra un cuento; el acto enunciativo constituye el eje sobre el que gira el relato, y dicho acto es interrumpido por decenas de fragmentos de diverso tipo (recuerdos, sueños, actos, etc.) que componen finalmente la obra³⁸⁵. Ya en 1935, Eduardo Barrios entendió que lo que proponía una obra como *Miltín 1934* no era un mero chiste o burla al arte tradicional burgués, sino toda una nueva manera de entender la literatura:

Por momentos —y no puede suceder otra cosa— este arte nos parece deforme. Si no nos interesamos lo bastante por él, si no le damos la suma paciencia que la comprensión de lo inusitado requiere, esa aparente deformidad nos causará el efecto de una cháchara de manicomio, en la que se oyen cosas divertidas, disparatadas y, sin embargo, sorprendentes de razón a cada instante. Leyendo “Miltín” en tal estado de ánimo, nos exponemos a negarle calidad artística. Pero si le prestamos todo el esfuerzo analítico que exige lo nuevo, no tardamos en reconocer que allí lo deforme obedece a un sistema premeditado, a una voluntad de arte dirigida hacia una nueva forma de manifestarse, forma que se ha visto precisada a encontrar un hombre que ya había hallado otro medio de realizarse. En todo caso, nos probará que estamos delante de un arte nuevo, arte indiscutible, el sólo hecho de que, si bien nos atrevimos a decir de él que es deforme, no podríamos decir que es informe (26 de junio de 1935: 17).

Este “arte nuevo” hace del fragmentarismo técnica básica, pero, como dice Barrios, no por ello constituye un arte informe, esto es, “Que no tiene la forma, figura y perfección que le corresponde”³⁸⁶, sino que sencillamente no tiene la forma, figura y perfección que conforman el horizonte de expectativas del lector que se enfrenta a *Miltín 1934* tomándola como una novela según su definición tradicional. El fragmentarismo emariano, la sensación de que la obra se compone de pedazos de historias u otros elementos aparentemente sin conexión entre ellas refleja, sin embargo, un complejo modo de comprensión del mundo, en el cual el tratamiento del tiempo constituye un pilar.

No consta en ningún escrito de Juan Emar de los que hemos manejado que este hubiese accedido a la obra de Henri Bergson y, sin embargo, algunas de las líneas de pensamiento fundamentales del francés son plenamente aplicables al pensamiento y la obra de Juan Emar. Para introducir la teoría de Bergson recuperamos el descubrimiento inicial de este sobre el funcionamiento del tiempo:

³⁸⁵ Véanse Cantin, 2005 y Foxley, 2011.

³⁸⁶ “informe”. *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=LYB2BS5|LYF57Ax> (17/08/2017).

“Ahora bien –prosigue el filósofo–, mientras que yo atacaba al mundo como matemático, como mecanicista [...]. La realidad me resistió: la realidad o, más bien, una realidad, el tiempo, la duración verdadera, que no llegué a reducir: Habiendo vuelto a tomar en la base los *Premiers Principes* de Spencer³⁸⁷, [...] sucedió que al llegar a la idea de tiempo experimenté el sentimiento muy claro de la insuficiencia de la filosofía spenceriana: ahí se me apareció el punto débil del sistema. Me di cuenta de que lo que él llamaba “evolución” no era evolución, sino simplemente fragmentos de lo evolucionado; todavía más precisamente, reconocí que la noción de tiempo [...] es una noción deformada, contaminada y como materializada al contacto del espacio, y que es impotente para representar el movimiento verdadero, tal como nos lo revela el sentido común, y la duración real, tal como la experimentamos dentro de nosotros por la consciencia. El tiempo me había detenido, se me descubría. Entonces todo lo que yo había descuidado hasta ahí como secundario se convirtió para mí en lo esencial...”. Así Bergson descubre lo que será en adelante el aliento profundo de toda su obra: la intuición de la duración (Barlow, 1968).

A partir de ahí, Bergson desarrollará su teoría en diversas obras, de las cuales nos interesan fundamentalmente *Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia* (1889), que constituyó su tesis de doctorado³⁸⁸ y *Materia y memoria* (1896)³⁸⁹. En la primera, el problema fundamental que el autor pretende dilucidar es el de la libertad, problema mal planteado tradicionalmente debido a la intromisión del espacio en su planteamiento, que impide el acceso a los datos inmediatos de la consciencia. Tales datos se diferencian cualitativamente –por diferencia de naturaleza– y no cuantitativamente –por grado de intensidad–, pese a lo que la física y gran parte de la filosofía han propuesto. Por su parte, al considerar con detenimiento los estados de consciencia el yo descubre que él constituye en sí mismo duración pura, temporalidad verdadera, absoluta e inmensurable. Y, por tanto, todos los inventos del ser humano que miden el tiempo –relojes, calendarios, líneas temporales, etc.– constituyen una falsedad ya que no lo miden –no es posible hacerlo– sino que introducen una concepción espacial en la dimensión temporal dando así la falsa apariencia de que el tiempo es lineal, sucesivo y mensurable. El mismo problema – introducir ideas espaciales en el plano de la consciencia pura– se produce a la hora de considerar el movimiento:

¿Podemos considerar la flecha que vuela? [...]

³⁸⁷ Bergson se refiere a la obra *First Principles* (1862), de Herbet Spencer. Para más información sobre el autor dirigimos al glosario final.

³⁸⁸ Bergson escribió y publicó dos tesis de doctorado: la ya mencionada y principal y una tesis complementaria, redactada en latín, *Quid Aristoteles de loco senserit* (1889).

³⁸⁹ Los años indicados corresponden a las publicaciones originales de las obras en francés.

Pero la flecha no está nunca en ningún punto de su trayecto. [...]

Fijad un punto C en el intervalo recorrido y decid que en un determinado momento la flecha estaba en C. Si hubiese estado ahí, supondría que se había detenido, y entonces no tendríais un trayecto de A a B, sino dos trayectos, uno de A hasta C y otro de C a B, con un intervalo de reposo. Un movimiento único es completamente, por hipótesis, movimiento entre dos paradas; si hay detenciones intermedias no se trata de un movimiento único. En el fondo, la ilusión procede de que el movimiento, una vez efectuado, ha dejado a lo largo de su trayecto una trayectoria inmóvil sobre la que se pueden contar tantas inmovilidades como se quiera. De ahí se concluye que el movimiento, al efectuarse, deja en cada instante, por debajo de él, una posición con la que coincidía (Bergson, 1977: 18-20).

El movimiento, pues, “es una síntesis mental, un proceso psíquico, y en consecuencia inextenso” (Bergson, cit. en Barlow, 1968: 41). El yo verdadero, asimismo, es cualidad pura y libertad pura:

Libertad y duración son casi sinónimos. “Actuar libremente es volver a tomar posesión de sí es volverse a colocar en la pura duración [...]. Por este hecho el yo, infalible en sus comprobaciones inmediatas, se siente libre y lo declara, pero tan pronto como trata de explicar su libertad ya no la percibe más que por una especie de refracción a través del espacio” [...]. Por eso “toda definición de la libertad dará la razón al determinismo” [...] que regentea el dominio de las cosas y de las magnitudes espaciales. Pero si no se puede definir la libertad, se puede, en cambio, caracterizar el acto libre, como aquel cuyo autor es sólo el yo. “Somos libres cuando nuestros actos emanan de nuestra personalidad entera, cuando ellos la expresan, cuando tienen con ella esa indefinible semejanza que a veces se encuentra entre la obra y el artista” (Barlow, 1968: 43).

En la segunda obra principal de Bergson, *Materia y memoria*, el filósofo francés se ocupa de un problema tan antiguo como la propia filosofía: la relación entre el cuerpo y el espíritu, centrándose fundamentalmente en la memoria y en las enfermedades relacionadas con ella. No obstante, Bergson no debe ser contemplado como un filósofo dualista. Para él el espíritu necesita el cuerpo para actuar en el presente, pero no lo necesita para ser. Como señala Barlow, “se podría decir que el cuerpo tiene como papel expresar, insertar al espíritu en el mundo” (1968: 57). Por otra parte, la vertiente médica de *Materia y memoria* no nos interesa para aplicar a la obra de Juan Emar, pero sí algunas de las tesis que enuncia antes de meterse de lleno en el estudio de las afasias. En primer lugar, su concepción de la memoria y de la percepción que, si para los filósofos –idealistas o materialistas– ambas operaciones son consideradas actividades del conocimiento, para Bergson son operaciones básicas del espíritu dirigidas a la acción:

Percibir consiste en separar, del conjunto de los objetos, la acción posible de mi cuerpo sobre ellos. La percepción no es entonces sino una selección. No crea nada; su papel es, por el contrario, eliminar del conjunto de las imágenes todas aquellas sobre las cuales yo no tendría ninguna facilidad de captación, y luego, de cada una de las mismas imágenes retenidas, todo lo que no interesa a las necesidades de [...] mi cuerpo (Bergson cit. en Barlow, 1968).

La percepción, no obstante, se encuentra mezclada con la memoria, hasta tal punto que Bergson afirma que toda percepción es memoria. Todo lo que experimentamos queda registrado en ella, absolutamente todo, aunque el ser humano no tiene plena consciencia de todo ese registro porque vive reprimido por las necesidades de la acción presente. Y es el cerebro –órgano que conecta espíritu y cuerpo– el encargado de permitir la emergencia de solo aquellos recuerdos potencialmente útiles al ser humano en el momento presente. Así, solo en aquellas situaciones en que el individuo no está interesado en la acción –el sueño o algunos momentos al borde de la muerte, por ejemplo– puede emerger el contenido memorístico oculto en lo más profundo del yo. De este modo, y en parte debido a esto, Bergson distingue dos tipos de memoria que operan en el individuo: la memoria que consiste en un hábito y la auténtica memoria, aquella vinculada al recuerdo. En palabras del autor:

Vuestra percepción, por instantánea que sea, consiste por tanto en una incalculable multitud de elementos rememorados y, a decir verdad, toda percepción es ya memoria. *No percibimos prácticamente más que el pasado*, siendo el presente puro el imperceptible progreso del pasado que corroe el porvenir. La conciencia ilumina, pues, con su luz, en todo momento, esta parte inmediata del pasado que, inclinado sobre el porvenir, trabaja por realizarlo y vincularse a él. [...]

Digamos que hay dos memorias profundamente distintas: la una, fija en el organismo, no es otra cosa que el conjunto de mecanismos inteligentemente montados que aseguran una réplica conveniente a las diversas interpelaciones posibles. Hace que nos adaptemos a la situación presente [...]. Hábito más que memoria, representa nuestra experiencia pasada, pero no evoca la imagen. La otra es la auténtica memoria. Coextensiva a la conciencia, retiene y alinea uno tras otros todos nuestros estados a medida que se producen, dejando a cada hecho su sitio y por tanto señalándole su fecha, moviéndose realmente en el pasado definitivo y no como la primera en un presente que recomienza sin cesar (Bergson, 1977: 84-85).

Enunciadas brevemente las tesis que más nos interesan de la filosofía de Henri Bergson, llega el momento de relacionarlas con la estética de Juan Emar. Sin necesidad de un profundo análisis es apreciable que el tiempo ocupa un lugar central en la configuración

de los textos del autor. Al fin y al cabo, ¿qué es *Ayer* sino el relato del yo de lo que le ha acontecido el día anterior y en el cual el mismo yo había entrado en un bucle recordando en la noche lo ocurrido ese día? Por otra parte, los episodios que el yo relata en *Un año* también son pasados, escritos, según se aprecia, al final del día o, al menos, después de la experiencia relatada –todos comienzan con la construcción “Hoy he” seguida de un participio–. Lo mismo ocurre en los cuentos de *Diez*, todos ellos rememoraciones de sucesos que le han ocurrido al yo y cuyos efectos, normalmente, alcanzan a este en el presente de la enunciación. Por su parte, *Miltún 1934* es un poco diferente a los demás textos de Emar ya que, como su tema principal es el propio proceso de creación de la obra, la narración se sitúa en el presente de esta, aunque también se enuncian recuerdos, sueños y sucesos ocurridos en el pasado del yo y que este recupera para insertarlos en el texto. Y, por último, ¿qué es *Umbral*? Es verdad que es muy extenso, complejo y que, al ser redactado en tantos años, evolucionó hasta desviarse de su objetivo original, pero hay que recordar que este nació como relato del yo –Onofre Borneo– de la biografía³⁹⁰ de Lorenzo Angol y sus amigos –entre los que se encuentra el propio Borneo– a la narrataria, Guni Pirque. Por otra parte, el mecanismo de inserción de textos del pasado en *Umbral* demuestra que para el autor el pasado se encuentra siempre latente, esperando el contexto adecuado para ser traído al presente de la escritura.

En definitiva, existe en Juan Emar una preocupación constante acerca del elemento temporal, preocupación que plasma en sus creaciones artísticas y que, hemos tratado en el capítulo anterior. Sin embargo, esta preocupación ya había surgido mucho antes y, siendo solo un joven ya dedicaba espacio en sus cuadernos a reflexiones sobre el tiempo, reflexiones de las que emana también su temprano cuestionamiento de la temporalidad lineal y objetiva en favor de una concepción subjetiva, en la que los conceptos de pasado, presente y futuro se entremezclan y en la que la memoria adquiere una importancia central. Así, por ejemplo, el 21 de julio de 1913 –con todavía 19 años– escribe Álvaro Yáñez en su diario:

De pronto, como si se descorriera un velo que cubría al universo, todo cambia de aspecto ante mis ojos, y siento que el verdadero yo reaparece. Entonces las ideas más extrañas

³⁹⁰ Hay que tener en cuenta, no obstante, de que no se trata de una biografía al uso por muchos motivos –véase Piña, 2011–, es decir, Onofre Borneo no le relata a Guni Pirque la vida de Lorenzo Angol desde su nacimiento hasta su muerte de una manera lineal y objetiva. En primer lugar, el narrador escoge unos años muy concretos que decide relatarle: 1926-1929 en los tres primeros pilares, aquellos que nacieron con el objetivo marcado de ser una biografía en el prólogo “Dos palabras a Guni”. En segundo lugar, y como analizaremos en este mismo apartado, la biografía emariana no pretende reconstruir el pasado, sino que su autor es consciente de la naturaleza interpretativa de una biografía y como tal compone su texto.

me asaltan, pienso absorto sobre el mundo [...]. Aquí esta lo que siento y lo defino: como considero la vida al sentir el contraste de su inmensidad con el concepto que el mundo le tiene. No lo defino, pero es extraño lo que pienso de ello. [...] ¿Y qué pienso? Pues, en el silencio y en el tiempo y en la vista ¿qué es el silencio? [...] Pero el silencio lo siento no sé cómo, y siento que es algo enorme, indescriptible. Y he ahí que sobre él siento rodar el tiempo que pasa ¿Pasa? ¿Cómo avanza el tiempo? ¿Cuándo? ¿De qué modo? ¡Aislaos de todo lo que caracteriza su camino: la hora, la noche y el día, el nombre de los meses, etc.! ¡Consideradlo solo, solo a él, al tiempo, y pensad en el silencio, si él avanza y cómo, o si nosotros avanzamos y cómo! ¡Misterio horrible! [...] Yo, veo mucho más lejos, lo que no veo lo comprendo, lo que no comprendo lo presiento; el universo, el hombre, todo, me aparece, no como un accidente cualquiera, sino como el efecto de una voluntad superior, que lleva su misión, que sigue una evolución. A todos los actos humanos y no humanos les veo el “por qué” y, en fin, he llegado a un punto en que nada aparece porque sí, sino que todo formando parte de un conjunto sublime, obedeciendo a una sublime voluntad, y que marcha, se desarrolla y crece. (*Mi/ Vida*, 67-68).

Como ya hemos señalado en otras ocasiones, Emar desde muy joven cree en una concepción holística del universo, concepción que mantendrá a lo largo de su vida y que estampa al construir sus textos no solo mediante el tratamiento del propio tema³⁹¹, sino también mediante la propia construcción del texto. Asimismo, Emar no cree en una deidad concreta, pero sí en una voluntad superior que, por así decirlo, propone al ser humano las distintas vías que este puede escoger seguir. El individuo solo sería parte de un complejo engranaje que integra y que constituye el cosmos, concebido entonces como “un conjunto unificado de una red compleja de relaciones entre sus diferentes partes” (Rubio, 2008a: 18). Dicho esto, lo que más nos interesa de la cita anterior es que a Emar no le interesa el tiempo tal y como lo determinan los calendarios o los relojes, sino que a él le interesa el tiempo en sí. Capta, como en determinados instantes de lucidez, que esa es la verdadera temporalidad, pero no consigue fijar dicho descubrimiento. Esto es debido a que el método para captarla no es el mismo que emplea el individuo para conocer la materia, sino que es mediante la intuición como se puede sentir el formar parte de la absoluta duración:

³⁹¹ En muchos fragmentos de los textos de Juan Emar se explicita la concepción holística del universo, en la cual el individuo solo constituye un punto más dentro de la inmensa red que constituye el cosmos. Esta concepción en determinadas ocasiones es advertida por el propio yo. A modo de ejemplo, citamos un fragmento de “Maldito gato”:

Desde luego al hallarme allí clavado ante mis dos compañeros supe que siempre en mi pasado, en mi pasado liviano de campos y ciudades, siempre este hecho de pasar de pronto a ser elemento me había rondado muy cerca. Y aquello de la grúa no era más que materializar –si puedo explicarme así– esta vaga obsesión de cambio (*Diez*, 324).

La ciencia [...] tiene su órgano especial en la inteligencia y su objeto en la materia inmóvil; en cambio, la metafísica parte de la intuición y halla su objeto apropiado en la vida espiritual. Si el análisis es el procedimiento propio del entendimiento, el procedimiento propio de la intuición será la simpatía, por lo cual penetramos en el interior de un objeto, para coincidir en él lo que tiene de único y, por lo tanto, de inefable [...]. Si el análisis intelectual tiene necesidad de símbolo, la metafísica intuitiva es, en cambio, la ciencia que pretende dejarlos completamente al margen. En efecto, posee de un modo absoluto e infinito la realidad, en vez de conocerla: se coloca directamente en ella, en vez de adoptar puntos de vista en torno a ella, y por esto la aprehende fuera de toda expresión, traducción o representación simbólica (Bergson cit. en Wallace, 1998: 133).

Es consciente, por otra parte, de que las fechas y los números se emplean para fijar el tiempo, pero a él le parecen insuficientes para lograr su objetivo porque solo lo *espacializan*, sin dar cuenta de su verdadera esencia. No obstante, tampoco puede prescindir de esos anclajes y, de hecho, las obras de Emar están atiborradas de referencias temporales y de otros datos -nombres, topónimos, etc.-, que Piña llama “señas de realidad” (2011: 661) “para recordarnos, o recordarse, que el mundo referencial sigue ahí, que hay un ancla que inevitablemente lo vincula a lo real, que de verdad hubo un pasado, y que sobre esa realidad hay que, finalmente, dar cuenta” (*ibidem*).

Pese a ello, Emar muestra su desconfianza habitual hacia el tiempo como magnitud, es decir, como propiedad física mensurable. Este menosprecio por las mediciones temporales se aprecia con mayor o menor sutileza en muchos fragmentos de sus textos, por ejemplo, en este de *Miltín 1934*:

El miércoles 30 de noviembre almorzamos en nuestro pequeño restorán Gilberto y yo. Un día como todos, igual a todos... a la hora de almuerzo. Pues, por muy variadas y agitadas que sean nuestras vidas, a las 12.20 en punto, fatalmente, rendimos culto a la monotonía, al hastío, a la desesperanza. Tal vez un designio del destino para recordarnos que todo ha de volver al punto de partida, que cuanto se haga es vano y está de más, que siempre habrá sobre los hombres un lento, lento desgranarse de fechas. Fechas que nombran a los días y que se repiten permanentemente, variando sólo [sic.], apenas, al final, por un pequeñito número que cambia de tarde en tarde. Esto, desde hace 1921 años (*Miltín 1934*, 166).

En los momentos de clarividencia que experimentan tanto Emar como los protagonistas de sus textos consiguen captar el verdadero funcionamiento del tiempo, determinado por la ausencia de sucesión, en favor de una duración absoluta, que provoca que el pasado irrumpa en el presente y pueda ser vislumbrado como un *flash* instantáneo, como un *aleph* borgiano que constituye una muestra concentrada del funcionamiento del

universo³⁹². Aunque en casi todos los textos de Emar hay ejemplos de este tipo de momentos reveladores, citamos a continuación un fragmento traído de *Amor* en el que, gracias a que excepcionalmente no hay coincidencia entre el narrador y el protagonista – Juan–, se aprecia de forma muy clara la diferencia entre las dos temporalidades bergsonianas:

Esta vez solo pensó que cuanto la voluntad deseaba, tarde o temprano se producía aunque ni voluntad ni conciencia siguieran actuando y en su mente, esta idea, más que formularse con palabras, se formuló con una visión –visión interna, por cierto– de un enorme semicírculo brillante que partiendo de su casa santiaguina hace diez años, hacía una enorme, fantástica trayectoria y caía al fondo diez años después.

Todo este proceso, que yo tardo algunos momentos en describir, fue en Juan, lo repito, instantáneo, y con igual rapidez le sucedió un segundo proceso que “vio”, podríamos decir, en sentido inverso. Recorrió el semicírculo luminoso al revés y pensó que acaso lo de su infancia había sido un presentimiento de lo que más tarde tenía fatalmente que suceder. Pero ante presentimientos y problemas tan arduos, echó pie atrás y esto, como lo anterior, cayó también en el olvido (*Amor*, 62).

Así, los personajes emarianos –habitualmente identificables con el propio autor– se encuentran en un nivel superior al resto de los seres humanos ya que son capaces de percibir en determinados instantes de lucidez el Ser, esto es, la duración pura³⁹³. Esto no se produce solo en estados de sueño, es decir, cuando el ser humano no está preocupado por actuar, sino que puede ocurrir en cualquier momento, ante la contemplación de un objeto cotidiano –la mosca sobre el retrete en *Ayer*–, en un momento de soledad en que el yo medita, como en *Amor*, etc. Pero, para que los personajes experimenten estas “visiones” es necesario que su creador, Juan Emar, crea y conozca esa concepción del tiempo y de la vida como duración, concepción que entronca con la teoría bergsoniana y que, en palabras del autor, podría resumirse en la siguiente oración extraída de *Miltín 1934*:

³⁹² Esta capacidad de ver más allá también es atribuible en general al artista de vanguardia, aquel que posee el don de ver lo que la gente común no puede ver gracias a la suspensión de los mecanismos de recepción habituales –los sentidos–. Sobre esta capacidad de los yoes emarianos, véanse los trabajos de Patricio Lizama (1993, 2006, 2011b) y el trabajo de este en colaboración con Alberto Toutin (2010).

³⁹³ Esto constituye para los yoes emarianos un don y, a la vez, una condena, como muchos han señalado:

El poder de percibir la unidad de lo que a simple vista aparece como fragmentado y aislado es justamente consecuencia del rol que Dios le ha dado. Cada ser se piensa independientemente, sin tener conciencia de que todo acto suyo tiene un efecto en el resto de la unidad y que hay un destino común. Este poder provoca dolor y soledad en el personaje. Para el hombre capaz de intuirse a sí mismo, es doloroso vivir como fragmento, desprendido del Todo. Sin embargo, es su condición de vida (Traverso, 1999: 143).

“Es decir que sepas que todo es uno, en un solo instante tan veloz que no termina nunca” (190).

Emar, sin embargo, parece confundir en ciertos momentos el tiempo y el espacio y darle el verdadero valor al segundo, hecho que iría en contra de la teoría bergsoniana³⁹⁴. Lo que ocurre, no obstante, es que en ocasiones Emar considera a ambos como magnitudes y, tal y como hemos explicado, el tiempo verdadero de ninguna manera se puede considerar como tal ya que no es mensurable. Así, no es tanto que Emar rechace el tiempo en favor del espacio, sino que rechaza el tiempo como magnitud, es decir, el que miden los relojes o los calendarios, y considera solo el espacio como concepto válido. Así se aprecia, por ejemplo, en el apartado 2 del “Primer pilar” de *Umbral*:

Sentía que los calendarios deberían ser tejidos por otras líneas de diferentes significados; no deberían ser regidos, como hasta hoy lo son, por el nacimiento y muerte de los hombres. Esta manera de tejer y regir, echa hacia atrás a muchos hombres, a muchos sentimientos e intenciones; y, por equivalencia, echa otro tanto hacia un adelante sin existencia.

[...]Todo esto, en mi más profunda intimidad, me parecía falso, ilusorio. Es nula esa separación entre esas dos partes del sentimiento. Existía para ambas un punto de simultaneidad y este punto se asentaba en la permanencia. La diferenciación no radicaba, pues, en un suceder. Toda diferenciación se inclinaba a estar constituida por una calidad. No había lo temporal sino lo espacial. [...] Amor y odio estaban separados por algo que ningún reloj podría medir jamás y, si fuerza fuese medirlo, tal vez un metro sería más adecuado para ello. Me atrevería a decir un metro psíquico, expresión que, al aceptarla, excluye, de una vez y para siempre, la de un reloj psíquico. Todo esto no se medita; todo esto, Gumi, retumba interiormente (*Umbral*, 19-20).

Si Emar hubiese conocido en su tiempo la teoría de Bergson quizá este fragmento hubiese sufrido varias modificaciones. Eso que “retumba interiormente” no es sino la sensación del tiempo verdadero y ese “metro psíquico” le sirve para captar la simultaneidad de los estados del ser, es decir, su duración. De esta manera, entre los sentimientos que menciona Emar no hay una separación, sino una constante –como el recorrido de la flecha–. Emar parece cometer el error habitual que señala Bergson:

Señalamos aquí el error de quienes consideran la pura duración como algo análogo al espacio, aunque de naturaleza más simple. Se complacen en yuxtaponer los estados

³⁹⁴ La teoría de Bergson no niega la existencia del espacio –“Ni el espacio es tan extraño a nuestra naturaleza como nos lo figuramos, ni la materia se halla tan completamente extendida en el espacio como nuestra inteligencia y nuestros sentidos se la representan” (Bergson, 1977: 54)–. Lo que critica fundamentalmente es el hecho de que bajo su óptica se estudie y considere el tiempo.

psicológicos, en formar una cadena o una línea, sin darse cuenta que hacen intervenir en esta operación la idea de espacio propiamente dicha, la idea de espacio en su totalidad, dado que el espacio es un medio de tres dimensiones. Pero ¿quién no ve que para percibir una línea en forma de línea hay que situarse fuera de ella, darse cuenta del vacío que la rodea y pensar, por tanto, en un espacio de tres dimensiones? Si nuestro punto consciente A no tiene todavía la idea de espacio —y es en esta hipótesis donde debemos situarnos—, la sucesión de estados por los que pasa no podrá adoptar para él la forma de una línea; pero sus sensaciones se añadirán dinámicamente unas a otras, y se organizarán entre sí como las notas sucesivas de una melodía por la que nos dejamos mecer. En resumen, la pura duración podría muy bien no ser más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos en relación con los otros, sin parentesco alguno con el nombre: esto sería la heterogeneidad pura (1977: 16).

La teoría de Emar todavía está muy contaminada por el concepto espacial y, sin embargo, en ella se aprecia la intuición correcta de que la realidad no es como nos la han presentado tradicionalmente, sino que hay un plano de realidad más profundo regido por leyes verdaderas. Pero, pese a esta falta de concreción de Emar que se percibe en ocasiones, en otras el autor sí advierte y afirma la existencia de dos temporalidades, a la manera bergsoniana, y rechaza aquella que se caracteriza desde un enfoque espacial —no válida—, aunque, a la vez, admite la dificultad de captar la otra, la verdadera. Así, ocurre, por ejemplo, en determinados pasajes de *Umbral* como el que citamos a continuación.

Todas las ideas vividas, él [Lorenzo Angol] sentía que allí se encontraban; todos los sentimientos altos, también. Pero *faltaba la calma* para coordinarlos y ponerlos en acción. Es decir, una *falta de tiempo*... [...]

Por los relojes y calendarios, no. Es una sensación, nada más, pero aguda, punzante. [...] Apresuramiento, apresuramiento... Y, si lo hay, de seguro el tiempo escasea... ¡Falta el tiempo!

Pero un hombre como Lorenzo ha de tener más de un recurso para su defensa frente a los malditos que sonríen pues ven que ya han puesto los nervios de su víctima en marcha. Lorenzo ha de poder resistir y vencer a nervios excitados. Hay, entonces, que alambicar la cosa creando el contrasentido. A la sensación de falta de tiempo se le arroja encima una sensación en extremo aguda de la inmensidad del tiempo por transcurrir, la inmensidad hasta la medianoche, hora a la que, según sus cálculos, acaso vendría el sueño. Hay que hacer que cada minuto pase con la lenta solemnidad de una hora (*Umbral*, 40-41).

Además de determinados fragmentos literarios como el citado, en los que Emar presenta la complejidad del proceso de captación del Ser, de la duración pura, también es importante destacar el texto teórico “Frente a los objetos. (Del libro ‘Miltún 1935’ por

aparecer)” (1935), del que hemos hablado en el apartado anterior y en el que Emar sintetiza de forma muy breve, pero muy concreta, buena parte de su teoría estético-filosófica y, en relación al tiempo, la percepción de este y el esfuerzo que supone tal operación, afirma:

Es el mundo del tiempo fraccionado por los objetos. El mundo de la separatividad. Junto a él -mas precisando un fuerte esfuerzo mental-, el mundo de la unidad, perceptible para nosotros únicamente por las relaciones, las prolongaciones, los “compromisos” de los objetos; cuando cada objeto, borrando un tanto su identidad propia y delimitada, pasa a ser sólo [sic] un punto de apoyo para nuestro pensar total, un signo simbólico antes que una realidad sola en el espacio (“Frente a los objetos”, 140).

Así, pese a los obstáculos y el esfuerzo que exige acceder a la contemplación del verdadero funcionamiento del universo, tanto Juan Emar como sus personajes sí logran captar de manera intuitiva la existencia de esa duración constante, hecho que, sin embargo, parece angustiarlos ante la dificultad de fijar dicha revelación. No hay que olvidar que una de las preocupaciones principales que se advierte en los textos de Emar es la de fijar la experiencia vivida, esto es, limitarla, enmarcarla y, ante la imposibilidad de hacerlo en la vida real, Emar recurre a la escritura como medio, ya que la forma literaria le permite contener y asentar mínimamente un trozo de vida. Recordemos, por ejemplo, los títulos de las obras de 1935 de Juan Emar, todas ellas con un marcado carácter temporal y demarcador. Por otra parte, y siguiendo con el mismo ejemplo, vemos en *Ayer* la dificultad del yo para afianzar la experiencia del día, de hecho, cuando consigue recuperarla en su totalidad pide desesperadamente a Isabel que dibuje su propio contorno para que él mismo no se disgregue en la absoluta duración, en el Ser³⁹⁵. Algo similar ocurre en *Miltín 1934*, cuyo final llega inexorablemente, sin que Juan Emar³⁹⁶ lo pueda evitar. El tiempo que dura se le impone y su intento de crear una historia en 1934 fracasa porque 1934 no es nada, solo un límite ficticio que la temporalidad verdadera destruye. Pero, volviendo al fragmento de *Umbral*, vemos en él el conflicto que se presenta en Lorenzo Angol, quien, aunque con poca precisión, es capaz de distinguir que el tiempo no es como establecen los inventos que el ser humano ha creado para medirlo y que, por otra parte, el pasado empuja constantemente al presente intentando penetrarlo. Lorenzo Angol siente cómo su pasado lo rodea, sabe que se encuentra ahí, pero no conoce el modo de hacerlo entrar. En general,

³⁹⁵ Véase *Ayer*, p. 121.

³⁹⁶ Recordamos que el yo de *Miltín 1934* al comienzo de la obra se nombra a sí mismo como Juan Emar (pp. 130-131).

este es el problema al que se enfrenta el propio Juan Emar y que ha sido estudiado de manera ejemplar sobre todo por Carlos Piña (1998, 2006, 2009, 2011)³⁹⁷.

Piña trabaja en torno al concepto de biografía, que en Emar, no obstante, operaría de un modo muy particular. Así, mientras que la biografía busca “la reconstitución histórica de hechos acontecidos” (Piña, 2011: 646), Emar

redefine la biografía como la elaboración de un producto textual de carácter interpretativo. Se reconoce así la naturaleza acumulativa y simultánea de los recuerdos y los mecanismos de operación de la memoria, la cual precisa desdoblarse continuamente [...].

En esa tarea, Emar erige a la categoría del “presente” como el punto de referencia de todo discurso que pretende hablar del transcurrir de las vidas, y define la “permanencia” como el estado de ser del narrador que realiza el ejercicio de la memoria y reconoce su posición en el presente (*ibidem*: 647).

Ya desde el comienzo de *Umbral* se advierte que no se trata de una biografía al uso. Para empezar, el relato no comienza con el nacimiento del personaje biografiado –Lorenzo Angol, en origen–, sino que el narrador solo se va a centrar en unos años muy concretos de la vida del personaje y, además, es el propio personaje quien sugiere al narrador que escriba acerca de su vida³⁹⁸ en una clara ruptura de los niveles narrativos. Además, se trata de una biografía ficticia, no solo porque la mayor parte de los episodios relatados son una creación del autor, sino porque el propio biografiado es un personaje de ficción y, en muchas ocasiones, como tal lo trata el narrador³⁹⁹. Por otra parte, desde el prólogo y a lo largo de *Umbral* se advierte la naturaleza expansiva de la obra ya que la tarea de Onofre Borneo no solo será relatar la biografía de Lorenzo Angol sino también las historias de

³⁹⁷ Cabe decir que los trabajos de 2006 y 2009 son el mismo aparecido en dos publicaciones diferentes. Por otra parte, el de 2011 es una reelaboración del trabajo anterior.

³⁹⁸ En el apartado 2 de *Umbral* Onofre le confiesa a Guni:

Hace mucho tiempo, a principios de 1926, me puse a conversar con un viejo amigo: Lorenzo Angol. Nuestra charla versó sobre literatura y, en ésta [sic], sobre las dificultades que yo encontraba en hallar un tema. Lorenzo me dijo, entre broma y broma, que, como tema, hiciera yo su biografía, amén de las biografías de las demás personas que lo rodeaban. La idea me gustó. Desde entonces me puse a escribir: apuntes y más apuntes, hechos que yo consideraba característicos, escenas sueltas, en fin, cuanto pudiese servirme para una biografía (*Umbral*, 19).

³⁹⁹ Partiendo del hecho de que los personajes de *Umbral* son creaciones de ficción, Onofre Borneo en muchas ocasiones se refiere a Lorenzo Angol como un amigo suyo del pasado, es decir, como si este hubiese existido realmente y compartido parte de la vida del posterior narrador de su biografía. No obstante, otra vez, Onofre Borneo habla de Lorenzo como si este fuese un personaje más, creación suya junto a Rosendo Paine, Desiderio Longotoma y tantos otros. Esto no debe resultar al lector tan llamativo porque, al final y al cabo, la “biografía” que constituye *Umbral* es un relato interpretativo del pasado de esos personajes y, por lo tanto, en última instancia, todo biografiado por Onofre Borneo es creación suya, aunque tuviese un referente real en el pasado.

todos aquellos que lo acompañaron, y no solo los acontecimientos que ocurrieron, sino también aquellos que podrían haber sido y no fueron. Este propósito biográfico, sin embargo, decae conforme va avanzando el “Tercer pilar” y torna el relato, a partir del “Cuarto pilar” en otro tipo de texto, que ya no es biografía, pues se ha producido el divorcio definitivo entre biógrafo -Onofre Borneo- y biografiado -Lorenzo Angol- y el autor desplaza el foco a sí mismo con la intención de entenderse, explicarse, recrearse⁴⁰⁰:

Su plan contempla una estructura rigurosa, basada en la reconstrucción de días y años específicos, bajo la forma de un relato que se realiza años más tarde. Luego a partir del Cuarto Pilar esta estructura se diluye y comienza un relato más lineal. Hemos dicho que para emprender esta labor, Emar vuelve sobre los escritos de toda su vida, procesándolos, reelaborándolos y absorbiéndolos. Esta obsesión biográfica, imposible y fracasada en su propia formulación, culmina en el Tercer Pilar, cuando reconoce las limitaciones de su intento biográfico, las debilidades que observa en la construcción de sus personajes, la angustia de escribir mal. [...]

Logra sortear el previsible fracaso de esta empresa mediante la sustitución del ejercicio de la memoria para reconstruir, en uno de invención. El recrearse a sí mismo, para así buscar su identidad, esta mutación del nombre propio, y la consecuente bifurcación del narrador, tiene sus orígenes también en sus primeros escritos de infancia, cuando juega con la promesa de transformarse a sí mismo, de un modo radical (Piña, 2011: 653).

Aunque concordamos con estas palabras de Piña, consideramos que la labor de retoma de textos del pasado no se produce solo en los tres primeros pilares de la obra, como señala, y, de hecho, es el “Dintel” el segundo volumen de *Umbral* que presenta más textos del pasado insertados en la escritura⁴⁰¹. Por otra parte, aunque el propósito biográfico condiciona solo los tres primeros pilares de la obra, no es olvidado absolutamente en las dos últimas partes de *Umbral*, de hecho, parece más bien que Emar traslada el foco de Lorenzo Angol a sí mismo o, mejor dicho, a su *alter ego* literario, Onofre Borneo, de ahí que retome tantos textos de su pasado que dan cuenta de quién fue antes. No obstante, que sea un texto antiguo insertado en el texto actual no convierte el contenido del recuerdo en absolutamente real, de hecho, Emar siempre plantea la duda sobre lo que recuerda,

⁴⁰⁰ Hay que tener en cuenta que cuando Emar empieza el “Cuarto pilar” -la primera referencia a su escritura la encontramos en una carta a Pèpèche el 7 de marzo de 1958- ya es un hombre mayor, que ha superado los sesenta años y cuya salud empeora día a día por la propia edad y los excesos -drogas y, sobre todo, alcohol- de una juventud que Emar alargó hasta bien entrada la madurez. De hecho, ya retirado en el fundo de su hijo en Quintrilpe, alejado del mundo y concentrado únicamente en la escritura de *Umbral*, la lectura y la pintura, Emar seguirá ingiriendo grandes cantidades de alcohol.

⁴⁰¹ Se destaca, no obstante, con bastante diferencia el “Tercer pilar”. Sobre la mayor o menos presencia de textos insertados en las partes de *Umbral* véase el apartado 4.3.

sobre lo que ha escrito, sobre lo que fue, de ahí su obsesión enfermiza por el registro del su acontecer diario desde niño, de ahí también el carácter absolutamente interpretativo de su texto, aunque tenga el objetivo de ser una biografía o aunque incluya textos y recuerdos reales de su pasado:

¿Cuánto habrá de cierto en estos recuerdos? Todo en ello es cierto, es la verdad absoluta. Es imposible definir cómo las cosas pasaron exactamente, cómo fueron en su esencia. ¿Qué más verdadero que la impresión que ellas en nosotros han hecho? Un suceso mínimo puede, de pronto, despertar resonancias incalculables en un hombre, al mismo tiempo que dejar en la más completa indiferencia a su vecino. Entonces la historia contada por este último se salta a ese suceso; contada por el primero, ese suceso adquiere proporciones fantásticas. ¿Cuál es la verdad? Está en este juego de sensibilidades: Todo lo que me ocurrió fue así (*Umbral*, 1181).

Se intuye, pues, que cada ser humano percibe y entiende el mundo de acuerdo a su experiencia y a las impresiones, convertidas en recuerdos, que esta ha generado en él. Se trata, no obstante, de un proceso recíproco, en tanto en cuanto, nuestra memoria condiciona nuestras impresiones y nuestras impresiones se toman en recuerdos e integran la memoria. Todos estos fenómenos completamente subjetivos, marcan el presente del yo, que vive en el hoy con la influencia permanente del pasado, un pasado que se esfuerza por penetrar, pero que, debido, a la focalización del individuo en actuar no consigue hacerlo sino en muy pequeñas dosis. Dicho esto, no habría una separación clara entre el pasado y el presente porque el pasado siempre estaría volcado sobre el presente y el ser humano viviría con la mochila del pasado sobre él. Esta teoría que emana de las palabras de Juan Emar en *Umbral* y en otros de sus textos se vincula a la concepción de la memoria bergsoniana:

Nuestra duración no es un instante que reemplaza a otro instante; no habría entonces nunca más que presente, y no prolongación del pasado en lo actual, ni evolución, ni duración concreta. La duración es el progreso continuo del pasado que corroe el porvenir y que se hincha al avanzar. Desde el momento en que el pasado crece incesantemente, se conserva también de modo indefinido. La memoria..., no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro. [...] En realidad, el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente. [...] El mecanismo cerebral está hecho precisamente para rechazar la casi totalidad en el inconsciente y para no introducir en la conciencia lo que por naturaleza sirve para aclarar la situación presente, para ayudar a la acción que se prepara, a proporcionar por último un trabajo útil. [...] Pero incluso aunque no tuviésemos clara la idea, sentiríamos vagamente que nuestro pasado nos queda presente. En efecto, ¿qué somos nosotros, qué es

nuestro carácter sino la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento, antes de nuestro nacimiento incluso, dado que llevamos con nosotros disposiciones prenatales? Sin duda, no pensamos más que con una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con nuestro pasado todo entero [...] como deseamos, queremos, actuamos. Nuestro pasado se manifiesta por tanto íntegramente en nosotros por su impulso y en forma de tendencia, aunque sólo una débil parte se convierta en representación (Bergson, 1977: 47-48).

Emar y sus personajes se esfuerzan en rescatar todo ese pasado que presienten, pero no es una tarea sencilla, y, cuando mínimamente lo captan, la retención de tal instante es prácticamente imposible. De ahí que, como indica Piña, “Emar transcribe lo volátil e inaprensible de una vida” (2011: 657), en eso consisten sus obras y, sobre todo, ese es el propósito de *Umbral*⁴⁰². No se trata, entonces, de recuperar todo el pasado, toda la experiencia vital en el texto, sino de mostrar en este los esfuerzos por hacerlo y la imposibilidad de cumplirlo, en definitiva, la volatilidad de la vida, porque, aunque el yo se esfuerce en recordar e intentar que penetre el pasado en el presente de manera completa, resulta siempre fracasado, en parte, porque “En líneas general [sic.], en derecho, el pasado no vuelve a la conciencia más que en la medida en que puede ayudar a comprender el presente y a prever el futuro” (Bergson, 1977: 60). Eso no implica que en algunos momentos Emar no tenga una gran intuición para vislumbrar el verdadero funcionamiento de la memoria y el tiempo, aunque no pueda plasmar tal experiencia por escrito y le cueste sobremanera entenderlo:

Los años y la vida nada enseñan de nuevo, nada cambia lo íntimo de nuestro ser. Tal cual nacimos, así seguimos la vida entera. [...] Lo único que sucede es afianzarse o debilitarse nuestro temperamento según las circunstancias. [...] Pero siempre seremos el mismo en distintos caminos. [...] Anoche traté de desnudar en lo posible mi ser de esa máscara. [...] Y mi pasado todo íntegro renació en mí, surgió en mí y me inundó. [...] Pasado, presente y hasta porvenir no hacían en mi espíritu más que uno, un solo momento, un solo golpe de vida [...]. Nada me hacía el efecto de haber pasado, ni menos concluido. Todo era tanta vida como la vida actual, todo era tan mi propio ser, y mi propio ser era tan el mismo durante las fases diversas de ese todo, que yo sentí dos sensaciones, tan claras, que no supe cuál creer. Una fue

⁴⁰² En el trabajo de Piña (2011) se profundiza sobre este asunto:

El hablante construye retrospectivamente su vida a través de un producto textual, y cada cierto momento nos recuerda que lo esencial de la narración no consiste en reconstruir el pasado, que la ilusión que le atribuye al discurso la capacidad de reflejar algo externo a él, no pasa de ser una metáfora. Como quiera que definamos una “vida”, es evidente que el texto no la refleja, por ser ella irreproducible, inaprensible, irrecordable, incontable en su diversidad y multidimensionalidad (657).

que yo –ser pensante y sensible– era el fruto, el hijo único de los instantes de mi vida [...]. La otra fue que esos instantes habían sido siempre iguales, siempre los mismos, y que yo –yo, una sola alma, un solo temperamento– los había iluminado con mi propio ser [...]. Y ambas sensaciones traían como resultado la fundición completa de pasado, presente y hasta porvenir en uno solo, en uno no más, en la vida, en fin, en mí! [sic]⁴⁰³ [...] Todo es igual. Todo es la vida y es lo más hondo de nuestro ser (*Mi/ Vida*, 195-196).

Estas dificultades reconocidas no solo por Emar, sino por el propio Bergson, son las que provocan en el autor la creencia en la fragmentariedad de la memoria, que no es tal –esta es completa, abarca todo nuestro pasado–, pero sí la percibe como tal el individuo. Así, el yo emariano solo recoge pedazos, fragmentos de pasado, que, al ser incompletos y aislados, no son totalmente como las experiencias de donde surgieron, de ahí que surja la duda hacia ellos, el cuestionamiento, la interpretación y, en consecuencia, la recreación de ellos en la escritura pues, al fin y al cabo, cuando el yo recupera un recuerdo no lo hace de manera total, no percibe el pasado como debiera, esto es, como en un resplandor y de forma completa –“La verdad es que jamás alcanzaremos el pasado si no nos colocamos en él de golpe” (Bergson, 1977: 49)–, sino en retales, en pequeñas muestras y, debido a esto, el yo emariano cuestiona constantemente la verdad de tales recuerdos e, incluso, dada la subjetividad y el absoluto influjo de estos en el presente del yo, pone en duda la posibilidad de comunicarse eficazmente con el otro:

Habla allí [en el “Segundo pilar” y el “Tercer pilar”] de [...] cómo la naturaleza de lo recordado se transforma constantemente, cómo lo que llamamos memoria es un conjunto discontinuo y arbitrario de ilusiones y fantasmas, personas y personajes que se bifurcan y reencuentran. Cuestiona sus propios recuerdos, los interroga y acorrala, busca el sustento de sus emociones y concluye –a modo de un fenomenólogo extremo– sobre:

la incapacidad, la imposibilidad de transmisión entre dos seres de cosas tan sencillas como es la imagen de lo que acaba de verse⁴⁰⁴ (Piña, 2011: 662).

Llegados a este punto no podemos decir que la escritura de Juan Emar sea un fracaso por no conseguir aprehender la vida, la duración pura, en la escritura. Al contrario, ya que esa tarea es imposible, Emar plasma en ella la irreproducibilidad de esta, su naturaleza escurridiza, de ahí que, como anuncia desde el prólogo de *Umbral*, no se trate de aportar soluciones, sino de presentar problemas, bien formulados, pero, en definitiva problemas, cuestiones, enigmas. Emar presenta un proceso en su obra, un proceso de

⁴⁰³ Añadimos *sic* ante la falta del signo de apertura de la exclamación.

⁴⁰⁴ La cita dentro de la cita de Piña procede de *Umbral*, p. 1169.

búsqueda de su pasado, de su futuro, en definitiva, de sí mismo, el intento de verse a sí mismo de golpe, en un solo instante, completo y con todos sus momentos pasados y presentes simultáneos, así como los proyectos hacia el futuro. Ese es su propósito vital desde que comenzara a escribir siendo un adolescente hasta que fallece en pleno proceso de redacción de *Umbral* y ello explica que *Umbral* carezca de final porque el interrogante permanece siempre y, como se ha dicho, la obra no puede cerrarse porque no busca respuestas, sino que constituye una incógnita⁴⁰⁵. Cerramos este apartado con una cita de *Umbral* -“Segundo pilar”- que resume el objetivo vital del escritor y que condensa lo explicado hasta ahora:

Quisiera ahora recapitular, ver de un golpe -como si muchos años hubieran pasado- mi viaje entero, verlo sin tiempo, en un bloque uniforme.

Entonces, escribirlo.

Veamos si ello es posible (*Umbral*, 1183).

4.3. Análisis de datos: los textos insertados en *Umbral*

Si el inicio de la relación sentimental con Carmen Cuevas (~ Guni Pirque) propició el firme comienzo de *Umbral*, el recuerdo de “El pájaro verde” motivó la inclusión de la producción anterior del autor en él. Recordamos, de nuevo, la cita a la carta del 3 de noviembre de 1941:

Oiga odiosa: “El Pájaro Verde”. Un día tuve la idea de que todo cuanto había escrito tenía que entrar, por un lado u otro, en “U”⁴⁰⁶, puesto que es éste mi único libro. Por lo tanto “Diez” y Cía. ahí estaban en espera del llamado para entrar a las filas y ocupar el sitio definitivo. Sobre esto no tenía plan alguno. Cada cosa vendría cuando su sino se lo indicara y cada sino me era y me es tan misterioso como el “Cuarto Pilar”. [...] Otro día me hallaba con un dilema y no veía solución. Entre LA⁴⁰⁷ y RP⁴⁰⁸ había un nudo que no sabía desatar. Una clave, en buenas palabras, necesitaba. De pronto la cosa se iluminó. La clave estaba en el loro de Tabatinga⁴⁰⁹ y yo no lo sospechaba. Era cuestión únicamente de un pequeño cambio: en vez

⁴⁰⁵ Tal y como hipotetiza Traverso:

Si Emar hubiese dejado otra obra, podríamos especular que quizá ésa [sic] hubiese incluido a *Umbral*, *Umbral a Ayer*, *Ayer* al día de ayer. Y es esta memoria la que el escritor Juan Emar nos ha legado en toda su obra literaria: “este momento que recuerdo es provenir del momento recordado” (Traverso, 2011a: 697).

⁴⁰⁶ Abreviatura que Emar emplea en su correspondencia y sus diarios para referirse a *Umbral*.

⁴⁰⁷ Abreviatura para referirse al personaje de Lorenzo Angol.

⁴⁰⁸ Abreviatura para referirse a Rosendo Paine, personaje de *Umbral*.

⁴⁰⁹ Con este sintagma Emar se refiere al loro de color verde que protagoniza “El pájaro verde”. También se alude a él como “loro de Tabatinga” en el propio cuento.

de ser yo quien presencia la muerte del tío⁴¹⁰, es RP. Y en pocas páginas más usted verá cómo la cosa se ha ido amarrando y desenvolviéndose. No se olvide que mi literatura es en colaboración con el destino desconocido y el imprevisto. Y en cuanto a lo que usted se refiere, ¡jodiosa!, en vez de creer que le copio cosas en vez de escribirle, crea, como es en realidad, que lo que hago es incorporar mi paso en este presente, mis escritos antes del 19 en mi existir después de nuestro 19 (*Cartas a Guni Pirque*, 74).

En primer lugar, cabe destacar el comienzo de la cita: Emar decide que toda su producción previa debe entrar en *Umbral*, pues considera a este su único libro. Este dato es importante ya que corrobora nuestra tesis principal según la cual Emar solo concibió un único libro o, al menos, un único proyecto válido, plan que ensayó desde bien joven –no olvidemos el comienzo de “MV” en 1913: “Desde hace mucho tiempo he estado con deseos de escribir mi vida y para ello he llegado a acumular muchos datos que habrían podido servirme, pero no siempre he dejado en reposo a mis deseos pues no he encontrado el medio de cómo hacerlo” (*Mi vida*, 131)–. Carlos Piña también es de los pocos que contempla también –y tempranamente– esta tesis al afirmar sobre el proyecto de *Umbral*:

La verdad es que Pilo Yáñez había comenzado desde mucho antes, desde su infancia, a escribir diarios de vida, varios y simultáneos, algunos estrictamente descriptivos de su cotidianeidad, otros más analíticos de su entorno y de sus inspiraciones, otros fuertemente literarios, con personajes, nombres propios, aventuras, diálogos, dramas y desenlaces.

Nos permite desentrañar parte de la arquitectura de esta obra [de *Umbral*] el que Pilo Yáñez utilizara cuadernos, pequeñas libretas y papeles sueltos que arrastró siempre consigo, de ciudad en ciudad, de continente en continente. [...] Esta escritura es la materia prima de *Umbral*, sobre la cual vuelve –desde comienzos de los años 40 y hasta pocos días antes de su muerte, en 1964– recurrentemente, para reescribirla y procesarla. Pilo Yáñez todo lo observa, lo anota, lo mide, lo enumera y lo clasifica, muchas veces lo ilustra (Piña, 1998: 143-144).

Por otra parte, la carta a Carmen Cuevas sugiere que en la escritura de *Umbral* pesa mucho el azar o, no tanto el azar, sino la intuición o fuerzas desconocidas que condicionan la escritura y que dirigen el devenir de la obra sin que el autor tenga pleno control sobre ella: “No se olvide que mi literatura es en colaboración con el destino desconocido y el imprevisto” (*Cartas a Guni Pirque*, 74). El fondo de la Biblioteca Nacional de Chile conserva, no obstante, cincuenta y un cuadernos que funcionan como borradores de la

⁴¹⁰ Se refiere al clímax del cuento “El pájaro verde”, en el que el loro asesina cruelmente al tío José Pedro, tío del yo narrador y testigo de la muerte.

monumental obra⁴¹¹, lo que no parece indicar que Juan Emar dejase toda su escritura al azar o al automatismo propio de los surrealistas⁴¹². La escritura de Emar, desde muy joven, es una escritura calculada y metódica, concebida como necesidad vital. Tal y como afirma Canseco-Jerez: “El proyecto literario de Juan Emar posee un rigor metódico que mucho se asemeja al arte arquitectónico. Su obra se organiza a partir de escritos anteriores que se estructuran según un plan que ha sido diseñado con minuciosidad, imitando las exigencias de una construcción científica” (2011b: 595). No obstante, Emar también cree en la autonomía de la obra de arte, que concibe como un organismo vivo. El autor es, pues, el agente que insufla vida a la obra para que, después, esta discurra autónomamente, dentro de unos límites que establece el autor en sus múltiples cuadernos de anotaciones y borradores. Ejemplos de esta manera de concebir la obra como un objeto vivo en constante expansión los encontramos de manera frecuente en *Umbral*, sobre todo al respecto de los personajes:

“Yo no puedo explicar porque nada puedo anticipar”. No sé hacia dónde va cuanto ahora emprendo ya que no sé el destino de Lorenzo Angol ni de los demás amigos. Sé de sus pasados, sé de sus días actuales, mas ¿cómo voy a saber de sus días venideros? Puedo, claro está conjeturar sobre ellos, puedo insinuar aproximaciones. Pero nada más (*Umbral*, 6-7).

Lorenzo, Rosendo y tantos que han de venir y ya han venido..., ya lo sabe usted; se han marchado a cumplir sus propios destinos y yo me limito a atisbarlos, a observarlos y, ¡quiera Dios!, a descifrarlos. Con este estado de cosas –yo que dueño y señor me creía de sus vidas– había logrado familiarizarme y hasta encariñarme. Mas con esta sensacional novedad, que me coge por sorpresa, no atino aún (*Umbral*, 110).

No obstante, lo que más nos interesa en este apartado de la cita que estamos comentando es la parte final, ya que establece un punto central en la configuración de la estética emariana: “en vez de creer que le copio cosas en vez de escribirle, crea, como es en realidad, que lo que hago es incorporar mi paso en este presente, mis escritos antes del 19 en mi existir después de nuestro 19⁴¹³” (*Cartas a Guni Pirque*, 74). Aunque el tiempo

⁴¹¹ Estos borradores son muy diferentes entre sí y comprenden un periodo que abarca desde 1952 a 1964, año en que fallece el autor. Los hay que contienen ensayos de la escritura, otros contienen listados de personajes, topónimos, etc., otros resúmenes de los apartados ya hechos, etc. Por otra parte, la Fundación Juan Emar también posee algunos de estos cuadernos en su fondo, no obstante, están sin clasificar y no sabemos exactamente cuántos son ni en qué años fueron elaborados.

⁴¹² Es interesante leer algunas de las cartas a Pèpèche contenidas en el libro homónimo para ver cómo Emar organizaba su trabajo. Remitimos, entre otras, a las cartas n.º 25 (pp. 173-176), n.º 29 (pp. 189-193) y n.º 61 (pp. 296-298).

⁴¹³ Con “nuestro 19” Emar se refiere a 19 de diciembre de 1940, fecha en la que descubre a Carmen Cuevas como figura clave en la construcción de *Umbral*, tal y como recoge en su diario: “J. Dic 19 / 036 / Aparece

ya ha sido un tema tratado en el apartado anterior, conviene señalar que Emar entiende la incorporación de textos del pasado en su creación actual como la inserción de su pasado en su presente. De ahí que todos los textos emarianos sean válidos en el momento actual de la escritura porque el tiempo de Emar es un tiempo en constante perdurabilidad. La operación memorística que Emar practica en su escritura arrastra el pasado hacia el presente actualizándolo y haciéndolo perpetuo en calidad de fragmentos selectivos que se superponen y se entremezclan con la ficción, para Emar tan válida como la vida real.

Dicho esto, del corpus que hemos manejado en este estudio⁴¹⁴ hemos localizado 65 correspondencias que se pueden establecer entre *Umbral* y sus textos pasados⁴¹⁵, es decir, que sean citas, recreaciones, resúmenes o ampliaciones claras de otras creaciones. Hay, por otra parte, casos de menciones que abundan a lo largo de *Umbral* y que no hemos contemplado como dato para establecer conclusiones⁴¹⁶. Por otra parte, tanto en el análisis de los cuadernos de juventud como en el de las obras publicadas en los años 30 ya hemos visto qué fragmentos se trasladaban y de qué modo. A continuación presentamos una tabla que muestra cuántos fragmentos de cada objeto literario fueron trasladados a *Umbral* y en qué partes de la gran obra encontraron su reubicación:

	Primer pilar	Segundo pilar	Tercer pilar	Cuarto pilar	Dintel	Total
<i>Un año</i>	4	1	1	-	2	8
<i>Ayer</i>	1	-	-	-	-	1
“Chuchezuma”	-	-	1	-	-	1
“Continuaciones”	-	-	4	7	1	12
“Cuaderno escolar y otros”	-	-	-	-	-	0

[resaltado en color naranja] / Día con L[uis] V[argas], sardina Party. Pequeño machitún en casa” (“Diario 1934-1941”, 25bis).

⁴¹⁴ Recordamos que el corpus de este estudio se compone de doce cuadernos de juventud, dentro de los cuales a dos de ellos “Mi estadía en Lausanne” y “Viaje a Europa” hemos accedido a través de otros textos del autor o al trabajo de otros investigadores (Wallace, 1997b). Constituyen el corpus también las tres obras narrativas publicadas en 1935, así como los cuentos que componen en *Diez*, publicados en 1937. En total, veinticinco objetos literarios. Decimos “objetos” porque los cuadernos de juventud contienen, como hemos visto, diferentes creaciones y porque, en sí mismos, constituyen un artefacto. En general, cuando nos refiramos al corpus completo, que incluye también las obras de los años 30, emplearemos el término “objeto literario”.

⁴¹⁵ Un caso especial es el del cuaderno “Torcuato y otros” que, como vimos, buena parte del mismo son borradores de una parte de *Umbral* realizados en 1941, según las notas del propio autor (véase el apartado 2.3. del capítulo 2). No se trataría, por tanto, de un texto de juventud incorporado a *Umbral*, sino de un ensayo coetáneo a la escritura de *Umbral* que se realizó en un cuaderno antiguo. No obstante, decidimos incorporarlo al corpus precisamente porque es un caso excepcional que Emar emplease su cuaderno de 1911 para realizar estos borradores.

⁴¹⁶ Por ejemplo, a los cuentos “Chuchezuma” (pp. 3643, 3694) o “Maldito gato” (pp. 1435, 3643, 3694).

“Cuaderno perdido de 1914 o final de ‘Continuaciones’” ⁴¹⁷	-	-	-	-	4	4
“Diario de 1912 y otros”	-	-	3	-	1	4
“Diario de 1913 y 1914”	-	-	2	3	3	8
“Diario de 1915 y 1916”	-	-	-	-	-	0
“El fundo La Cantera”	-	-	1	-	-	1
“El hotel Mac Quice”	-	-	1	-	-	1
“Maldito gato”	-	-	1	-	-	1
“Mi estadía en Lausanne”	-	-	-	-	-	0
<i>Miltún 1934</i>	4	0	2	0	2	8
“MV y otros”	1	0	2	1	1	5
“El pájaro verde”	1	0	0	0	0	1
“Papusa”	-	-	1	-	-	1
“El perro amaestrado”	-	-	1	-	-	1
“Pibesa”	-	-	1	-	-	1
“Reflexiones 5”	-	-	-	-	-	0
“Reflexiones 6”	-	-	1	-	-	1
“Reflexiones 7”	-	-	2	-	-	2
“Torcuato y otros”	1	-	-	-	-	1
“El unicornio”	1	-	-	-	-	1
“Viaje a Europa”	-	-	-	-	1	1
“El vicio del alcohol”	-	-	1	-	-	1
TOTAL	13	1	25	11	15	65

Como se advierte en la tabla, tanto los cuentos de *Diez* como *Ayer* se transcriben solo una vez en un único lugar de *Umbral*, pero se transcriben de forma completa, hecho que no ocurre ni con los cuadernos ni con *Miltún 1934* o *Un año*. Por una parte, ya comentamos la posible razón de la exclusión de buena parte de *Miltún 1934* en la gran obra: parece que fue por recomendación de Carmen Cuevas (~Guni Pirque), musa y narrataria de la obra en los años de su gestación e inicio⁴¹⁸. En cuanto a *Un año*, dado que

⁴¹⁷ Como se comprobará, este cuaderno no aparece en nuestro listado del corpus a trabajar en los cuadernos de juventud al comienzo del capítulo 2. Con el nombre “Cuaderno de 1914” nos referimos bien a las páginas finales del cuaderno “Continuaciones”, páginas que están arrancadas y que, por tanto, no hemos podido consultar; bien a otro cuaderno de 1914 existente y que no poseyéramos. Como señalamos en el apartado 2.6. (p. 155-156), nos inclinamos más hacia la primera opción; no obstante, preferimos en la tabla colocarlo como cuaderno aparte ya que no lo podemos afirmar con total seguridad.

⁴¹⁸ Véase el apartado 3.2. del capítulo 3 a partir de la página 233.

no hay referencias explícitas en ningún texto de su inclusión a *Umbral*, no podemos establecer por qué escogió el autor solo unos episodios para insertarlos. Sí es verdad, como ya aventuramos en el capítulo anterior⁴¹⁹, que los episodios excluidos son aquellos más humorísticos y surrealistas, aparte del último apartado que, al ser una recapitulación de los apartados anteriores, carecería de sentido que lo incluyese en la obra, dado que Emar opta por separar unos apartados de otros, escoger solo algunos y dispersarlos entre los pilares de su obra. Es probable, teniendo en un cuenta el hermetismo y el reconcentramiento al que evolucionó Juan Emar en su madurez, que solo quisiera incluir en su proyecto último y más definitivo aquellos episodios de temática más trascendental y filosófica.

Por otra parte, comprobamos que hay objetos literarios que, según nuestra tabla, son excluidos de *Umbral*. Esto no puede, o mejor dicho, no debe afirmarse con rotundidad tratándose de un autor como Juan Emar y del volumen de su escritura. Dado el tamaño de *Umbral* y los límites que hemos impuesto a esta investigación, por regla general⁴²⁰, nos hemos ceñido a la búsqueda y al análisis de aquellos textos marcados por el propio autor para ser trasladados a la gran obra, en el caso de los cuadernos de juventud. Ese ha sido el criterio escogido y, por tanto, no impide que otros fragmentos no marcados también puedan hallarse en *Umbral*, de hecho, nos parece verdaderamente probable. En cuanto a las obras de los años 30, aunque no poseemos los originales y, por tanto, no hemos podido comprobar si contenían marcas o no⁴²¹, la mayor parte de estos textos se trasladaron de manera completa, de modo que la búsqueda en *Umbral* no resultó demasiado compleja ya que se trata de textos relativamente extensos y que aparecen como un bloque. En cambio, la búsqueda de *Milún 1934* sí resultó problemática dado que, al no estar dividido en apartados o capítulos y tampoco haber sido incluido de forma completa, fue necesario establecer divisiones en el texto⁴²² para rastrear después cada sección en la gran obra.

Asimismo, la tabla refleja unos datos importantes en cuanto a las partes de *Umbral* que más textos de otra época han incorporado. En primer lugar, llama la atención lo que ocurre con el “Segundo pilar”: Emar solo escogió un texto para formar parte él, la entrada

⁴¹⁹ Véase el apartado 3.3. del capítulo 3.

⁴²⁰ Decimos por regla general ya que, por ejemplo, los casos de los cuadernos “Mi estadía en Lausanne”, “Viaje a Europa”, etc., que no poseemos, están en el corpus aun cuando no podemos saber si contenían marcas o no. No obstante, gracias a los trabajos de otros investigadores -David Wallace, fundamentalmente- hemos podido afirmar su presencia y detectar su presencia en *Umbral*.

⁴²¹ No obstante, sí manejamos la edición crítica de 2011 de estos textos, basada en la edición príncipes de ellos. Las notas al pie de esta edición dan cuenta de las marcas y anotaciones que realizó Emar en las primeras ediciones de sus textos, muchas ellas relacionadas con *Umbral*.

⁴²² Como *Milún 1934* se articula mediante fragmentos de textos -episodios independientes, reflexiones metaliterarias, etc.- no resultó muy difícil establecer divisiones. De hecho, a veces Emar separa los diferentes trozos de su obra con un doble espaciado.

“Diciembre 1.^o” de *Un año*, que consiste en la descripción de ciudades reales –las descripciones, no obstante, no son muy realistas– en las que el yo realiza paradas a lo largo de un viaje. Es un texto fundamentalmente descriptivo sin contenido filosófico o relato de alguna anécdota extraordinaria. Que solo haya sido un fragmento el escogido para integrar el “Segundo pilar” puede deberse al hecho de que Emar desplaza la voz enunciativa de Onofre Borneo a Lorenzo Angol, tal y como señala en el prólogo de la obra:

No sé cuántas páginas tendré que llenar para contarle a usted todas las andanzas del primer Pilar pero sí puedo decirle de ellas dos cosas: 1) que duran hasta el 31 de diciembre de 1927, día en que Lorenzo Angol se marcha, se precipita, diría a su fundo La Cantero; 2) que abandona andanzas, contratos y demás con el ánimo por los suelos, desencantado y, sobre todo, confundido. Así termina, pues, el año 1 de mi largo cuento.

Viene ahora nuestro año 2, sea 1928.

Durante él yo nada supe de Lorenzo. Solo más tarde –en enero de 1929 y en la ciudad de San Agustín de Tango– lo volví a ver. Entonces, a mis cien preguntas por su vida me contestó pasándome varios cuadernos por él escritos. Ellos formarán este Pilar. Y usted, Guni, me perdonará ya que, desde la primera hasta la última página, no hay ni una sola palabra de mi pluma (*Umbral*, 8).

En efecto, tal y como señala Catalán “El segundo volumen de la obra de Juan Emar [...] está completamente consagrado a los recuerdos de viaje de Lorenzo Angol. O más exactamente algo más de la mitad del libro, 81 páginas sobre un total de 171⁴²³. El resto está consagrado al acto de escritura y a la rememoración del viaje” (2000: 125). No obstante, esto no debería ser una problema para que Emar pusiese en boca de Lorenzo Angol textos escritos por él mismo en otra época ya que, como hemos visto en los capítulos anteriores, en *Umbral* son muchas las creaciones de Emar que no protagoniza Onofre Borneo, su *alter ego*, sino otros de los muchos personajes creados por él: Artemio Yungay, Teodoro Yumbel, Eusebio Palena, etc. De hecho, después de Onofre Borneo es Lorenzo Angol quien se convierte más veces en protagonista y/o voz enunciativa de creaciones pasadas, al fin y al cabo es el “protagonista”⁴²⁴ de *Umbral*, al menos, de sus tres primeros pilares. En cualquier caso, parece que Emar quiso romper con la tónica que prevalecía en el “Primer pilar”, en donde sí incorporó muchos textos pasados, y crear el “Segundo pilar” de una manera más original, entendido desde una perspectiva general del volumen como

⁴²³ No sabemos cómo contabiliza Catalán las páginas de *Umbral* ya que, tomando la edición de la obra –la misma que maneja él–, el “Segundo pilar” solo tiene 136 páginas y no 177 como afirma el investigador.

⁴²⁴ Véase la nota 337.

“creación nueva” y no como refundición de textos antiguos en combinación con narraciones nuevas.

Por otra parte, observamos que en el “Primer pilar”, el de escritura más próxima a sus obras publicadas (1935, 1937), Emar opta por incluir precisamente gran parte de esas creaciones, tal y como le había declarado a Carmen Cuevas (~ Guni Pirque): “‘Diez’ y Cía. ahí estaban en espera del llamado para entrar a las filas y ocupar el sitio definitivo” (*Cartas a Guni Pirque*, 74). Así, Emar incluye *Ayer*, la mayor parte de los fragmentos escogidos de *Miltín 1934*, cuatro episodios de *Un año* y dos cuentos de *Diez*, y solo un fragmento de un diario de juventud, concretamente, de “MV y otros”, ya que no es hasta un poco más tarde -inmerso ya en la redacción de *Umbral* y alejado de la vida ordinaria- cuando el autor dedica más tiempo al orden y a la lectura de cuadernos y papeles escritos en su pasado, lo que explica que sea sobre todo en los tres últimos volúmenes de *Umbral* donde se ubica casi todo el material de juventud del autor que este decide retomar e incorporar a la gran obra. Citamos a continuación algunos ejemplos tomados de las cartas enviadas por Juan Emar a Alice de la Martinière, Pèpèche:

Veo ahora mis escritos... ¡Qué lástima que nunca me hayas leído! ¿Por qué, mi Tomba⁴²⁵? Cuando ibas a venir a Chile yo siempre pensaba en nosotros dos trabajando en colaboración en mis escritos. ¡Me habrías podido ayudar tanto, tanto! Pero alguna vez me leerás. No está lo escrito por mí tan mal (*Cartas a Pèpèche*, 61-62; 23/08/1956).

Reviso libretas del año 1919 y saco notas para lo que estoy escribiendo. Se llama, lo que escribo, «Umbral» (*Seuil*⁴²⁶). Una única obra y larga, larga, naturalmente (*Cartas a Pèpèche*, 166; 29/09/1957).

Ahora, solo aquí, he leído algo de mis antiguos escritos. Papita⁴²⁷, me han gustado. Irán a «Umbral» (*Cartas a Pèpèche*, 219; 05/07/1958).

Luisa está recopiando a máquina sus propios diarios y, según parece quiero copiar otros más, hacer una antología de diarios. Entre los míos he encontrado unos hechos allá por los años de 1911 y 1912, cuando yo estaba enamorado de Marta Gaete y cuando tú, *petite Puce*, eras una mocosita de sólo 9 y de 10 años. Son todos ellos unos lamentos de amor desesperado, unos verdaderos gritos de pasión, unos asomos de suicidio y qué sé yo! (*Cartas a Pèpèche*, 283; 20/05/1959).

⁴²⁵ Apelativo cariñoso con el que Juan Emar se refiere a Alice de la Martinière, Pèpèche,

⁴²⁶ Término que significa ‘umbral’ en francés, lengua primera de Pèpèche.

⁴²⁷ Apelativo cariñoso con el que Juan Emar se refiere a Alice de la Martinière, Pèpèche,

Sigo escribiendo y viendo papeles de mi pasado (*Cartas a Pèpèche*, 371; 25/06/1961).

Dicho esto, es el “Tercer pilar” el volumen de *Umbral* en el que más textos del pasado se registran, en parte también, debido a que es uno de los volúmenes más extensos de los cinco que componen la obra⁴²⁸. En él, Lorenzo Angol ha salido de la Bóveda, donde había recordado y reflexionado acerca de su viaje –en el “Segundo pilar”–, y regresa a la vida en San Agustín de Tango. Onofre Borneo es el encargado de relatar esa nueva vida del personaje. Como señala el narrador a Guni Pirque en el prólogo de la obra:

Lorenzo se encuentra aquí. Vive de espectador. No quiere forzar ni imponer. Quiere que el vivir afanoso de los otros se explaye ante él y él, entonces, aspirar esa vida, beberla, que entre, se asiente... que ya, alguna vez, dará sus frutos. Le diré, Guni, que yo, a mi vez, pasé a ser simple espectador. El Pacto había terminado pero yo seguía tras Lorenzo. Ya lo verá usted (*Umbral*, 11).

En el “Tercer pilar” es donde Emar despliega toda su imaginación en torno a la ciudad de San Agustín de Tango y los acontecimientos que allí les suceden a Lorenzo Angol y sus amigos. Quizá por eso sea el volumen de *Umbral* donde el autor más recurrió a su escritura pasada ya que aquí no solo vertió fragmentos de seis de sus cuadernos de juventud, sino también un episodio de *Un año* (“Junio 1^o”) y los cuentos de *Diez* “Chuchezuma”, “El fundo La Cantera”, “El hotel Mac Quice”, “Maldito gato”, “Papusa”, “El perro amaestrado”, “Pibesa” y “El vicio del alcohol”, es decir, ocho cuentos de los diez que componen el libro homónimo.

Los dos últimos volúmenes escritos por Emar, el “Cuarto pilar” y el “Dintel” también contienen muchos fragmentos de los cuadernos de juventud, en parte, porque son aquellos escritos más tardíamente, cuando el autor se encuentra totalmente reconcentrado en sí mismo y en su actividad literaria y plástica⁴²⁹. Ambos, por otra parte, no habían sido planificados en origen, tal y como muestra el prólogo de la obra a Guni Pirque en el que Onofre Borneo le presenta con detalle los tres pilares que seguirán a dicho prólogo. No

⁴²⁸ Los volúmenes que componen *Umbral* tiene un tamaño muy diferente, siendo el “Primer pilar”, el “Tercer pilar” y el “Dintel” los más extensos –1099, 1201 y 1323 páginas, respectivamente–. En cambio, el “Segundo pilar” y el “Cuarto pilar” son mucho más breves –136 y 362, respectivamente–. Hay que anotar, por otra parte, que la paginación de la obra es continua a lo largo de todos los volúmenes dado que se trata de una única obra.

⁴²⁹ Tal y como se puede apreciar en la correspondencia a Alice de la Martinière, Pèpèche (*Cartas a Pèpèche*, 2007), Emar dedica gran parte de las horas del día a la pintura y al dibujo, actividades que registra con mucho detalle en dichas cartas, ya que es la faceta artística del autor la que más interesaba a su pareja francesa. Si bien él siempre se muestra mucho más inclinado hacia la escritura, con la que verdaderamente se realiza, y no hacía la pintura que finalmente decide abandonar.

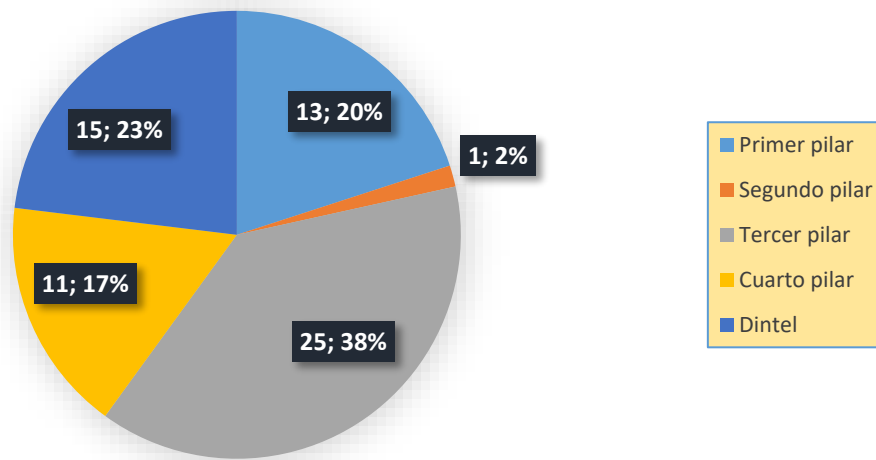
obstante, después de la escritura de este prólogo, datado el 2 de marzo de 1941, Emar pronto le introduce a Guni Pirque (~ Carmen Cuevas) la posibilidad de un “Cuarto pilar”: “Cada cosa vendría cuando su sino se lo indicara y cada sino me era y me es tan misterioso como el ‘Cuarto Pilar’” (*Cartas a Guni Pirque*, 74; 03/11/1941). Efectivamente, Emar creará este “Cuarto pilar” en el que se produce el divorcio definitivo entre Lorenzo Angol y Onofre Borneo. En el propio texto se advierte en ocasiones el fracaso del plan inicial de Onofre Borneo y, por extensión, de Juan Emar –escribir las biografías de Lorenzo Angol y sus amigos– y, así, su relato deriva hacia sí mismo en el “Cuarto pilar” y el “Dintel”.

“Dintel”, no obstante, fue planeado más tarde y Emar lo concibió como otro libro al margen de *Umbral*: “Ya terminé el libro ‘Umbral’ y empecé el siguiente que he llamado ‘Dintel’. [...] En él estoy en el fondo de la Tierra. A veces salgo a la superficie y veo a los viejos amigos. En fin, mi Tomba⁴³⁰, ya veremos qué va a resultar de todo ello” (*Cartas a Pépêche*, 337). Onofre Borneo en “Dintel” se convierte en el absoluto protagonista del texto –ya no lo es, por tanto, Lorenzo Angol–, de ahí que se trasladen muchos fragmentos de textos pasados, ya no para ponerlos en boca de otros personajes, sino, sobre todo, para que sean enunciados por el propio Onofre como recuerdos que decide recuperar de sus diarios y compartirlos con el personaje literario de Colomba. Se trata, pues, de un volumen más íntimo y centrado en el yo, escrito en los últimos años de vida del autor cuando este ya se encuentra cansado y cada vez más enfermo. De esa situación, proviene probablemente la línea argumental de “Dintel”, resumida por Brodsky: “En Dintel, el narrador Onofre Borneo se interna en el centro de la Tierra para vivir la experiencia de la totalidad y de su autoaniquilación como doble de Juan Emar. El descenso a los infiernos tiene como objeto el encontrar otro estado de conciencia” (Brodsky, 1998: 125).

En resumen, para percibir mejor la proporción de fragmentos insertados por Emar teniendo en cuenta el volumen de *Umbral* en que se incrustan, presentamos a continuación el siguiente gráfico, elaborado con los datos de la tabla que presentamos antes, y en el que se aprecia con claridad cómo destaca el “Tercer pilar” con respecto a las demás partes de la obra:

⁴³⁰ Véase la nota 425.

Ubicación de los fragmentos insertados



Otro asunto que debemos tratar con respecto a los fragmentos insertados es la cuestión de quién ocupa el rol del yo en dichos fragmentos. Como ya hemos visto a lo largo de los análisis tanto de los cuadernos de juventud como de las obras de los años treinta, en origen, los fragmentos que más tarde Emar decidió incorporar a *Umbral* fueron todos enunciados por un yo, identificable en mayor o menor medida con el propio autor⁴³¹. Como señala Niall Binns, “En todas las obras de Emar, hay un yo central, una conciencia narrativa que se desliza de acontecimiento en acontecimiento, que se deja distraer por todo lo que observa o que le ocurre, y que entra en largas disquisiciones metafísicas a partir de las cosas más banales” (Binns, 1997: 483). Sin embargo, Emar recurre a una operación un poco diferente al enfrentarse al proyecto de *Umbral*: se desdobra en múltiples personajes, de tal forma que la voz enunciativa ya no es solamente la del personaje que identificamos con el escritor -Onofre Borneo-, sino que son otros muchos personajes quienes también enuncian cuentos, recuerdos, reflexiones, etc., que en muchos casos se corresponden con creaciones pasadas de Juan Emar. Es verdad que el desdoblamiento del yo es un principio básico en la configuración del mundo emariano que va más allá de la mera creación de pseudónimos para sí mismo y cuantos lo rodeaban. Para Emar es un modo de entender la experiencia vital, que plasma obviamente en la creación artística, dado que vida y arte se

⁴³¹ Una excepción a esto serían “Torcuato”, “Diario de un solitario” o *Amor*, en los que entre el narrador y el protagonista no hay coincidencia. Si bien es cierto que en el caso de “Diario de un solitario” el narrador solo presenta el diario en un párrafo que abre el texto y, a partir de ahí y hasta el final, la voz enunciativa es ya siempre la del solitario.

encuentran intrínsecamente unidas hasta tal punto que no se diferencian, sobre todo en la época última de *Umbral* y de la vida del autor.

El fenómeno del desdoblamiento ya fue tratado en profundidad en el apartado primero de este capítulo; no obstante, cabe decir que, si en los escritos anteriores a *Umbral* Emar se desdoblaba en sus yoes narrativos que a su vez estos a veces se observaban a sí mismos –“No te inquietes, Juan Emar. /⁴³² Juan Emar es la imbecilidad” (*Miltún 1934*, 130-131)– en *Umbral* el fenómeno del desdoblamiento es llevado a su culmen con la creación de decenas de personajes que, aunque en un primer momento podríamos considerar personajes ajenos a Onofre Borneo –narrador y *alter ego* del autor–, cuando observamos que ellos mismos pasan a ser los yoes protagonistas y/o enunciadores de textos del pasado de Juan Emar se convierten, entonces, en múltiples máscaras del propio autor. Así, de los 65 fragmentos de textos anteriores a *Umbral* y recuperados para este, solo veintidós son protagonizados por Onofre Borneo, el *alter ego* claro de Juan Emar, es decir, algo más de un tercio. A estos hay que añadir los que enuncia el propio personaje de Juan Emar en *Umbral* que, como ya hemos visto, funciona como una especie de cara B del yo, cuya cara A sería Onofre Borneo. Estos fragmentos son solo tres, pero aumentan la cantidad de textos enunciados por las instancias que identificamos con claridad como *alter ego* del autor. ¿Qué ocurre, sin embargo, con los otros dos tercios de los fragmentos pasados incorporados a la gran obra? Como ya hemos tratado, son otros muchos los personajes que pasan a convertirse en protagonistas y, en muchas ocasiones, enunciadores de esos fragmentos que habían sido enunciados y experimentados por un yo identificado con el autor. Presentamos a continuación una tabla en la que se recoge qué personajes pasan a convertirse en yoes y de cuántos textos pasados se apropia cada uno:

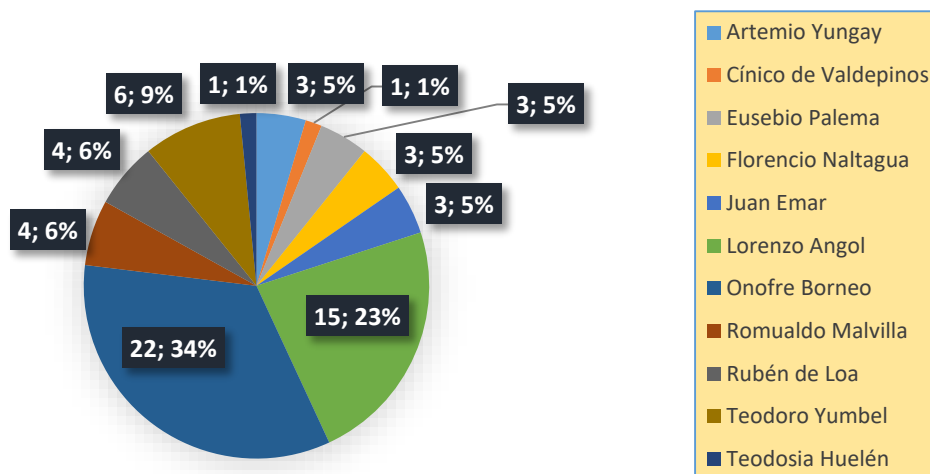
	Primer pilar	Segundo pilar	Tercer pilar	Cuarto pilar	Dintel	Total
Artemio Yungay	-	-	2	-	1	3
Cínico de Valdepinos	-	-	1	-	-	1
Eusebio Palena	-	-	2	-	1	3
Florencio Naltagua	-	-	-	3	-	3
Juan Emar	-	-	3	-	-	3
Lorenzo Angol	-	1	10	3	1	15

⁴³² Colocamos la barra para señalar que la siguiente oración se encuentra en un párrafo aparte.

Onofre Borneo	10	-	2	-	10	22
Romualdo Malvilla	-	-	3	1	-	4
Rubén de Loa	-	-	-	4	-	4
Teodoro Yumbel	3	-	1	-	2	6
Teodosia Huelén	-	-	1	-	-	1
					TOTAL	65

A continuación, el siguiente gráfico permite ver de un modo más plástico los datos de la tabla mediante porcentajes aplicados a los datos de la misma:

Personajes que protagonizan y/o enuncian los fragmentos insertados



Dos son los personajes que destacan por encima de todos los demás: Onofre Borneo y Lorenzo Angol. Como hemos dicho anteriormente, tiene sentido que sea el primero quien protagonice más textos del pasado, ya que estos habían sido enunciados y/o protagonizados por un yo identificable con el autor real y que, en *Umbral*, encarna Onofre Borneo. Por su parte, a Lorenzo Angol podríamos identificarlo con el “protagonista” de *Umbral*, ya que al fin y al cabo, Emar le anuncia a Guni al comienzo de la obra que lo que le va a relatar es la vida de Lorenzo Angol y de sus amigos. Este personaje, pues, tiene una importancia capital en la obra hasta tal punto que se convierte en la voz enunciativa del “Segundo pilar”. Parece lógico, pues, que Juan Emar escogiera a ambas instancias para poner en su boca la mitad de los fragmentos seleccionados para ser incorporados a la gran obra. Asimismo, la importancia de ambos personajes se advierte también en que los

fragmentos que ellos recuperan de textos pasados se reparten por casi todos los volúmenes de la obra y a lo largo de ellos. Así, Onofre Borneo cita textos antiguos en los volúmenes uno, tres y cinco de la obra, mientras que Lorenzo Angol lo hace en todos excepto en el “Primer pilar”.

Muy alejados de Lorenzo Angol y de Onofre Borneo se encuentran otros personajes como Teodoro Yumbel, Rubén de Loa, Romualdo Malvilla, Artemio Yungay, Eusebio Palena, Florencio Naltagua o el propio personaje de Juan Emar. Ya hemos comentado acerca de Juan Emar que, aunque el autor lo convierte en una especie de *alter ego* de Onofre Borneo marcándolo como personaje aparte, en realidad, funciona como conciencia paralela del yo y, por tanto, pueden identificarse como el mismo personaje. En cuanto a los demás, algunos como Rubén de Loa o Florencio Naltagua tienen una participación muy restringida a una secuencia concreta dentro de uno de los volúmenes de *Umbral* (ambos solo aparecen en el “Cuarto pilar”⁴³³), mientras que otros participan citando fragmentos en más de un volumen. En este último caso, destaca el personaje de Teodoro Yumbel que participa en las tres partes impares de la obra y, de ellas, sobre todo en el “Primer pilar”.

Otra cuestión surge alrededor de estos personajes: *Umbral* está plagado de personajes, son decenas los entes ficcionales ideados por el autor y, sin embargo, solo los que integran la lista de la tabla -once- son los escogidos por el autor para poner en su boca textos pasados. Por otra parte, de esos once personajes seis ya habían aparecido en obras anteriores del autor: el cínico de Valdepinos, que aparece tanto en *Miltín 1934* (149, 183, 221-225), como en *Un año* (20 y 21) y en el relato “El fundo ‘La Cantera’” (404); Florencio Naltagua, presente en *Miltín 1934* (184); Lorenzo Angol, que aparece como capitán de avión en *Miltín 1934* (173, 184-256); Rubén de Loa, localizable en *Ayer* (66-76, 86, 112, 118) y en *Miltín 1934* (203-205, 257-285); y, por último, Teodoro Yumbel, presente también en *Miltín 1934* (143-146, 224). De esta manera no solo establece Emar un constante diálogo con su escritura previa a *Umbral* a través de la incorporación de textos pasados para *Umbral*, sino que también lo establece mediante la recuperación de personajes que ya había creado anteriormente. Asimismo, comprobamos que la mayor parte de ellos se habían localizado ya en *Miltín 1934*, lo que constituye una prueba más de

⁴³³ Con “solo aparecen” nos referimos como citadores de textos del pasado y no al hecho de que solo intervengan en ese pilar. Nada más lejos de la realidad, tanto Florencio Naltagua como Rubén de Loa participan como personajes en todos los volúmenes de *Umbral*.

que esta obra –la más extensa de las publicadas en los años treinta– funcionó como primer ensayo o prueba en firme de lo que será luego *Umbral*.

Diferentes son los casos de los personajes Juan Emar y Onofre Borneo, pues ambos se identifican directamente con el propio autor. Como vemos, el primero posee un antropónimo que coincide con el pseudónimo oficial de nuestro autor: Juan Emar. Con este nombre firma sus obras de los años treinta y, además, los protagonistas de ellas, las pocas veces en que son nombrados, presentan este apelativo o, al menos, el nombre de pila:

–Hermano (siempre ha de decirme hermano; ¿por qué no me dirá **Juan** [negrita nuestra] y nada más?), tú que te las das de valiente (“Hnnn”, susurraron todos en signo de aprobación), que andas a cualquier hora del día o de la noche por cualquier barrio o extramuro de la ciudad, tú, hermano, mi gran hermano, no te atreves, te lo apuesto, a hacer lo que te voy a pedir (*Ayer*, 91).

Mañana trataré de descifrar todo esto, creyendo que hay luces magníficas.

No te inquietes, **Juan Emar** [negrita nuestra].

Juan Emar [negrita nuestra] es la imbecilidad.

Y ahora el papel secante.

Noto una cierta manera curiosísima y ridícula de soltar los dedos al escribir. . . Si, muy curiodícula.

¡Soltar! (*Miltún 1934*, 130-131)

–¿El señor **Juan Emar** [negrita nuestra], si me hace el favor?

Y yo, naturalmente, respondí:

–Servidor de usted.

Entonces, ante esta repentina paralización mía, asestó su segundo picotazo. Un nuevo agujero en el cráneo, nueva materia gris, nuevos hilos de sangre y nuevo grito de horror, pero ya más ahogado, más debilitado (“El pájaro verde” en *Diez*, 297).

“CIRILO COLLICO saluda atentamente a su amigo **Juan Emar** [negrita nuestra] y le suplica ir, sin tardanza, a casa de su señor padre, tomar su sombrero de copa y ver lo que hay en su interior” (“El unicornio”, en *Diez*, 353).

Es decir, de nuevo se establece una correspondencia entre las obras del pasado y *Umbral*, aunque hay que señalar que solo nos podemos limitar a las obras antiguas publicadas en los años treinta, ya que la producción precedente o bien llevaba como firma la versión francesa del pseudónimo, Jean Emar –en las “Notas de arte” y los demás artículos para *La Nación*–, o bien firmada con su nombre real, Álvaro Yáñez –en algunos de los

cuadernos de juventud-, o no indicaba ningún nombre -en otros cuadernos de juventud o en textos como *Cavilaciones-*.

Por otra parte, el nombre de Onofre Borneo no consta en ningún texto literario previo a *Umbral* es, pues, una creación para la gran obra que, sin embargo, escoge para el personaje que será su *alter ego* en ella: “Y hay gente que busca y que busca y se atormenta como Lorenzo Angol y... yo, que en el libro me llamo Onofre Borneo” (*Cartas a Pépèche*, 30); “Anoche estuve leyendo algunas páginas sobre *Umbral*, sobre lo que le sucede a Onofre Borneo (éste soy yo) después de una especie de accidente que ha tenido” (*ibidem*, 292). Al igual que Artemio Yungay, Eusebio Palena, Romualdo Malvilla y Teodosia Huelén son todos ellos creaciones nuevas del autor para incorporar a *Umbral*.

En definitiva, vemos que Emar no se decantó solo por personajes creados con anterioridad a *Umbral* para convertirlos en los yoes de los textos recuperados, más bien parece ser un criterio irrelevante para el autor y, así, escoge algunos de los ya inventados y otros de los nuevos para desempeñar la tarea de la recuperación⁴³⁴.

Por otra parte, conviene abordar también la cuestión de cuáles son las estrategias de inserción de estos textos y fragmentos más socorridas por el autor. A lo largo de los capítulos anteriores hemos ubicado y recontextualizado cada uno de los fragmentos insertados en *Umbral*, no obstante, creemos pertinente aglutinar esos análisis para dar una muestra sintetizada de todos los recursos y sacar conclusiones al respecto. Hemos establecido que Emar introduce sus textos hasta mediante seis mecanismos diferentes que enumeramos a continuación y entre paréntesis indicamos cuántos elementos de nuestro corpus se ajustan a cada mecanismo:

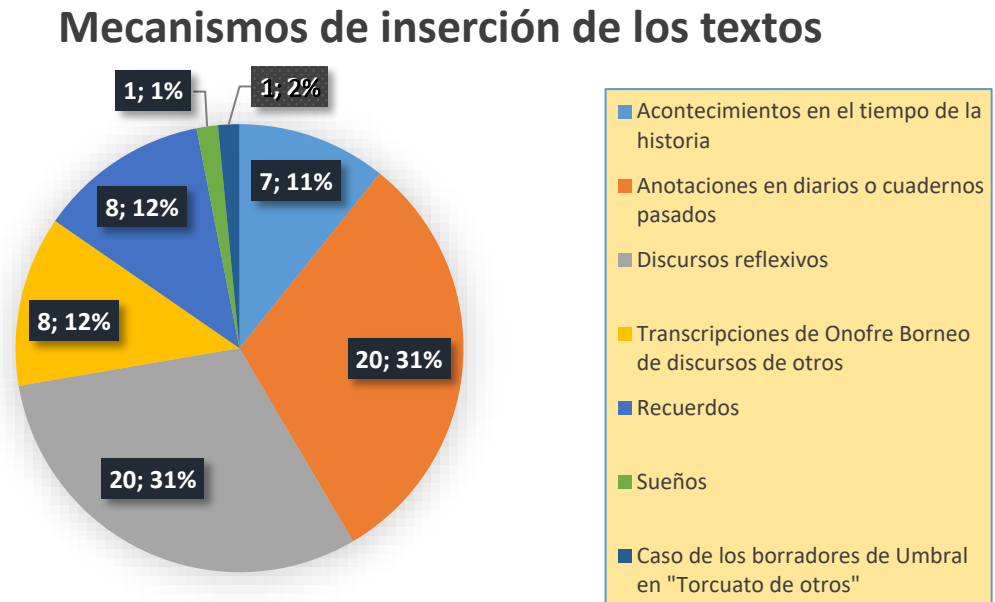
1. Insertarlos en el tiempo de la historia como acontecimientos que le ocurren o presencia Onofre Borneo (7).
2. Citarlos como anotaciones realizadas por Onofre Borneo u otros personajes en diarios o cuadernos pasados (20).
3. Incluirlos dentro del discurso reflexivo de un personaje (20).
4. Convertirlos en transcripciones realizadas por Onofre Borneo de los discursos de otros personajes (8).
5. Presentarlos como recuerdos del pasado de Onofre Borneo o de otros personajes (8).

⁴³⁴ Por otra parte, aunque no los convierta en yoes a través de los cuales se cita un fragmento de un texto pasado, Emar en *Umbral* recupera a todos los personajes que pueblan sus obras de los años treinta, aquellas que podríamos caracterizar en cierto modo como obras de ficción, frente a los textos que componen los cuadernos de juventud o textos semiliterarios como *Cavilaciones* o *Amor*.

6. Transcribirlos como sueños de un personaje (1).

7. El caso de los borradores de *Umbral* presentes en “Torcuato y otros” (1)⁴³⁵.

Con estos datos, y para ver los resultados de un modo más plástico, hemos realizado la siguiente gráfica a partir de la cual explicaremos cada uno de los recursos empleados:



Vistos así los resultados, comprobamos que los recursos más empleados por Emar –casi un tercio de los resultados cada uno– son, por un lado, el de citar textos antiguos como trozos de diarios o cuadernos del pasado de los personajes y, por otro, el de insertar partes de sus textos pasados dentro de los discursos de determinados personajes. Comenzando por este último recurso, los contextos en que se introducen son, en general, bastante parecidos. Normalmente se trata de una conversación entre Onofre Borneo y otro personaje. Tras un diálogo más fluido, las intervenciones del segundo personaje se vuelven mucho más extensas, convirtiéndose en reflexiones profundas, discursos sobre arte, filosofía, etc. que Onofre Borneo escucha. Los personajes que integran fragmentos en sus discursos son, sobre todo Lorenzo Angol –textos de carácter filosófico– y Rubén de Loa –textos sobre arte–, seguidos de otros como Eusebio Palena y Juan Emar y, ya solo con un caso para cada uno, Onofre Borneo y Teodosia Huelén. El caso de Onofre Borneo es interesante ya que es el único en que él no es quien escucha los discursos en que se incrustan los textos, sino que él mismo enuncia un texto. Se trata del fragmento del

⁴³⁵ Dada la diferente naturaleza de estos textos, debemos separarlos de los demás elementos del corpus de estudio. Este caso lo trataremos al final del apartado donde explicaremos los motivos de su separación.

comienzo de *Miltún 1934* sobre los espíritus, fragmento que resulta llamativo para lo que nos ocupa por tres motivos: primero, porque es el único que enuncia Onofre Borneo mediante esta técnica; segundo, porque dentro de esta estrategia de inserción es el único texto que proviene de las obras de los años treinta; y, tercero, porque no se introduce en el nivel de la historia, sino en el de la enunciación, lo que constituye una excepción dentro de esta técnica. Citamos a continuación el fragmento:

Guni, avancemos; Guni, acompáñeme.

Vamos lentamente al mundo de los fantasmas. Deje presentarla:

-¡Señores, señoras de esta humanidad real: os presento: es Guni, Guni Pirque, la mujer que verán ustedes siempre a mi lado!

Vea cómo saludan, cómo se inclinan. Parecen regocijados. Mas el trato con ellos, se lo advierto, debe ser cauteloso. Pronto le explicaré por qué. Por ahora grábese estas palabras que hace años escribí y aplíquelas a este momento:

[Inicio del fragmento recuperado de *Miltún 1934*

“Tengo algo de lo cual voy a hablar poco a poco y quedamente para no despertar a los espíritus que duermen [...] (*Umbral*, 17).

Dicho esto, dado que los textos antiguos se insertan dentro de discursos de diversas materias es lógico que Emar escogiese fundamentalmente textos venidos de sus “Ideas” esparcidas por los cuadernos “MV y otros” (2), “Continuaciones” (9), de sus cuadernos de reflexiones -“Reflexiones 7” (2)- o de entradas más reflexivas de sus diarios -“Diario de 1913 y 1914” (4) y “Diario de 1912 y otros” (1)-. Se excluyen, por tanto, -a excepción del trocito de *Miltún 1934*, ya comentado- los textos literarios de los años treinta, ya que se buscan textos reflexivos sobre el arte, la conciencia, el conocimiento, etc. que no están presentes en las obras⁴³⁶. Por otra parte, y a diferencia de lo que ocurre en otros de los recursos que trataremos, Emar opta por incrustar los fragmentos directamente en un discurso, sin nada que anuncie o marque que se trata de un texto traído de otra parte. También puede ocurrir que empalme distintos fragmentos antiguos como si se tratase de una reflexión continuada, cuando en origen eran fragmentos independientes. Vemos un ejemplo de cada caso a continuación:

⁴³⁶ Podríamos pensar que el diálogo final de *Miltún 1934* entre el pintor Rubén de Loa y el yo sí es una extensa y honda reflexión sobre temas artísticos que podría, tal y como hemos caracterizado este mecanismo, haberse incluido en el discurso de algún personaje, del propio Rubén de Loa, incluso, pero, como ya hemos visto, *Miltún 1934* fue excluido de *Umbral* a excepción de algunos fragmentos del primer cuarto de la obra. Sobre la exclusión de la obra, véase el apartado 3.2. a partir de la página 233.

[Habla Lorenzo Angol] Sobre la visión de todas vosotras –¡mujeres que revoloteáis en mi mente!–, sobre esta visión permanecía hierática la santa memoria de mi Lumba Corintia.

[Inicio de un fragmento del “Diario de 1913 y 1914” (21/09/1913)] ¡Sensaciones indescriptibles, sensaciones que nacen en lo más profundo de nuestra alma, sensaciones que nunca la pluma podrá expresar y que sólo [sic.] quedarán en nosotros mismos para martirizarnos si tratamos de analizarlas y penetrarlas!

Es natural que así sea porque ¿qué somos nosotros sino misterio, qué es la vida sino misterio también? [Fin del fragmento]

“Tus senos y tus piernas de cobre fundido...”, Tina Maracá, la negra sublime (*Umbral*, 2491).

[Habla Rubén de Loa] El otro día he conversado con Silvestre Tongoy, el musicólogo que ustedes conocen. Hablando el uno y hablando el otro, llegamos a las siguientes conclusiones:

[Inicio de un fragmento de “Continuaciones” (27/11/1914)] La música sacude; la pintura calma. La primera tiene una belleza agitada; la segunda, una belleza plácida. [...]

[Inicio de un fragmento de “Continuaciones” (27/11/1914⁴³⁷)] Después hablamos del público. Si el músico compone que el público no comprenda, ese público dirá:

–Entiendo poco de música, así es que no puedo opinar. [...]

[Inicio de un fragmento “Continuaciones” (29/11/1914)] Ahora estoy en un periodo de quietud Ahora siento que los pensamientos son plácidos. [...] (*Umbral*, 2688)

El segundo mecanismo más utilizado por el autor es el de citar sus textos como lo que verdaderamente son: apuntes realizados en cuadernos o diarios del pasado. ¿Qué ocurre? Que el recurso no siempre es empleado del mismo modo. Así, en ocasiones es el propio Onofre Borneo, es decir, el *alter ego* de Juan Emar, quien hablando normalmente con una mujer decide retomar sus cuadernos del pasado y leerle algunos fragmentos. En estos casos los textos insertados no se encuentran propiamente recontextualizados ya que el narrador los cita como lo que son: textos escritos por sí mismo años atrás. Evidentemente sí se encuentran en un nuevo contexto porque están desgajados de su creación original y se han incrustado en otra, pero el yo sigue identificándose con la voz autorial y este hace patente el origen del texto en *Umbral*. Así, normalmente, Onofre Borneo indica el año del cuaderno, tal y como vemos en el siguiente ejemplo:

⁴³⁷ No se trata de un fragmento de la misma entrada que la cita anterior, sino que el 27 de noviembre de 1914 Álvaro Yáñez escribió dos entradas diferentes en su cuaderno.

Vamos a ese diario mío. Te leeré lo que escribí en él hace ya mucho tiempo atrás, allá por el año 1913, cuando estaba yo en La Torcaza⁴³⁸ después de haber pasado varios, muchos días en la ciudad. [...] Aquí ese diario, a mano, agrupado con todo lo demás pero bien en orden; puedes verlo; ¡mira!

Déjame buscar, buscar...

Aquí está.

He escrito yo lo que vas a oír:

[Inicio de un fragmento del “Diario de 1913 y 1914” (02/09/1913)]

Septiembre 2

Primer día de campo. Con una alegría, verdaderamente rara en mí, me levanté hoy y volví a ver las grandes casas de La Torcaza, los árboles, las flores que brillan aquí y allá, el cielo azul (*Umbral*, 3300).

Otras veces Emar convierte sus textos en diarios o anotaciones en cuadernos ya no suyas o de su *alter ego* sino de otros personajes, sobre todo, de Teodoro Yumbel y de Lorenzo Angol, aunque también reserva algunos fragmentos para Artemio Yungay y Romualdo Malvilla. En estos casos el recurso se vuelve más complejo fundamentalmente porque hay un cambio de yo. Así, textos que en origen fueron apuntes diarios de la vida de Álvaro Yáñez, pasan a ser de diarios de otros personajes que, en principio, no se identifican directamente con el autor:

[Habla Lorenzo Angol] Cogí un diario mío, un viejo diario que escribí en 1919⁴³⁹.

Me puse a hojearlo. Quería calmar esta nerviosidad que me había tomado al caer, una vez más, en la idea de nuestra invisibilidad. Te leeré lo que cayó a mis ojos:

[Inicio de un fragmento del “Diario de 1913 y 1914” (21/07/1913)]

Julio 21.

No sé por qué, desde hace algún tiempo, tengo como un débil presentimiento de voy a concluir loco (*Umbral*, 2204).

Parece evidente que, si esta estrategia de inserción se basa en convertir los textos pasados en citas de Onofre Borneo o de otros de cuadernos y diarios, los elementos del corpus manejado más empleados bajo esta estrategia sean los diarios propiamente: “Diario de 1912 y otros” (2), “Viaje a Europa” (1), “Diario de 1913 y 1914” (4), “Diario perdido de 1914” (4)⁴⁴⁰. No obstante, Emar también introduce en *Umbral* mediante este recurso

⁴³⁸ En *Umbral* con el nombre *La Torcaza*, Emar se refiere al fundo de que era propietaria su familia desde su niñez hasta la muerte de su padre: Lo Herrera.

⁴³⁹ Véase el apartado 2.7, p. 173.

⁴⁴⁰ También hay una cita a la parte introductoria del cuaderno “MV y otros” (p. 6), puesta en boca de Onofre Borneo en *Umbral*; a una entrada “Continuaciones” (05/12/1914), realizada por Romualdo Malvilla; y a una entrada de “Reflexiones 6” (22/05/1916), que enuncia Eusebio Palena.

algunos de sus textos de los años treinta. Son los casos de *Ayer*, los episodios de *Un año* “Mayo 1º” y “Diciembre 1º” y los cuentos “Maldito gato”, “Chuchezuma” y “El unicornio”. Sin embargo, en estos casos los textos ya no son introducidos como fragmentos de diarios, sino como historias escritas en el pasado. El caso de *Ayer* es curioso ya que se trata de un recuerdo de Onofre Borneo del día relatado en *Ayer*, recuerdo a partir del cual el yo decide coger su texto escrito sobre él y transcribirlo. Según *Umbral*, pues, los hechos ocurridos en *Ayer* se tratan como hechos reales pasados en la vida de Onofre Borneo y su por aquel entonces esposa Isabel⁴⁴¹:

Cierta vez -haría, más o menos, unos veinte días que habíamos llegado- recordé claramente, recordé nítidamente un día en San Agustín de Tango con Isabel, un día de enorme ajeteo en que muchas, muchísimas cosas se me habían aparecido. Al día siguiente las había escrito; creo que más de un día, tal vez dos o tres o más. Estaban en el cajón segundo de mi clasificador. Las había titulado *Ayer*. A él corrí y las volví a leer. Por cierto, todo había sido así, tal cual yo lo había visto. Si no es así, que se juzgue:

[Inicio de *Ayer*]

Ayer

Ayer por la mañana, aquí en la ciudad de San Agustín de Tango, vi, por fin, el espectáculo que tanto deseaba ver: guillotinar a un individuo (*Umbral*, 973-974).

Similar a *Ayer* es el caso del “El unicornio”, ya que también es Onofre Borneo quien al entrar en un oratorio recuerda su relato y, entonces, en el altar, mágicamente, aparecen los papeles del cuento, que Onofre Borneo decide leer. En el resto de los casos lo que ocurre es que o bien un personaje, que no es Onofre Borneo, saca un cuaderno para leerle una historia a otros personajes, entre los que se encuentra Borneo -los casos de “Mayo 1º”, enunciado por Teodoro Yumbel- y “Diciembre 1º”, enunciado por Lorenzo Angol-, o bien un personaje cede un cuaderno o unos papeles a Onofre Borneo y este más tarde los lee -los casos de “Chuchezuma” y “Maldito gato”, textos escritos por Artemio Yungay que presta al narrador-. Los dos ejemplos siguientes ilustran estos dos modos de introducir los textos:

Teodoro Yumbel sacó un cuaderno de su bolsillo.

-¿Permiten ustedes? -preguntó.

-¡Por cierto! ¡Por cierto!

Teodoro Yumbel leyó entonces las siguientes palabras de sus recuerdos e impresiones:

⁴⁴¹ Véase la nota 276.

[Inicio de “Mayo 1º”]

“Hoy he traspasado el umbral de mi biblioteca. Siete años hacia que no había entrado en ella (*Umbral*, 420).

Y Artemio Yungay se alejó por los despeñaderos cordilleranos. Entonces nos sentamos en círculo a la sombra de aquel peñón y yo di comienzo a la narración de éste [sic.] su último idilio.

[Inicio de “Chuchezuma”]

Una tarde invernal recibí un telefonazo de mi buen amigo y gran escultor Lucien Poitiers invitándome a su taller para esa misma noche (*Umbral*, 2004).

Hemos analizado los dos recursos más habituales que emplea Juan Emar para insertar sus textos: por un lado, integrarlos en el discurso de un personaje y, por otro, convertirlos en citas a cuadernos o diarios antiguos de un personaje. En un segundo nivel se encontrarían los tres mecanismos siguientes: insertarlos como acontecimientos en el nivel de la historia, constituir recuerdos de un personaje o copiarlos como transcripciones de Onofre Borneo de las palabras de otros personajes.

En primer lugar, hay algunos textos y fragmentos anteriores a la escritura de la gran obra que Emar inserta como episodios que acontecen en la “trama” de *Umbral*. Esta técnica la emplea sobre todo para insertar episodios narrativos, es decir, con acción, de sus obras de los años treinta. Así lo hace, por ejemplo, con los apartados “Enero 1º”, “Junio 1º”, “Julio 1º”, “Septiembre 1º” y “Octubre 1º” de *Un año*. A excepción de “Junio 1º” – que protagoniza y relata el cínico de Valdepinos–, todos ellos son protagonizados por Onofre Borneo, el yo de *Umbral*, como también habían sido protagonizados por el yo de *Un año*:

En verdad es un día caluroso. Palemón de Costamota hizo bien en vestirse de blanco y calarse el frac sólo [sic.] para la bacanal a que yo también asistí para oírlo cantar en su guitarra. Pero, aquí en Chile, tenemos un clima ideal; a las 5 ó [sic.] 6 de la tarde refrescará y gozaremos de una temperatura agradabilísima.

[Inicio de “Julio 1º”]

He salido a vagar sin rumbo. He vuelto a ver estas calles y plazas y paseos; he vuelto a ver el tránsito ininterrumpido. He saludado a varias personas [...] (*Umbral*, 3971).

Por otra parte, dos fragmentos sobre el hombre Martín Quilpué de *Miltín 1934* también se insertan en partes narrativas de *Umbral* y con un funcionamiento muy similar a cómo funcionaban en el original: el yo –Onofre Borneo, en el caso de *Umbral*; Juan Emar, en el caso de *Miltín 1934*– se encuentra haciendo alguna actividad –trabajando en

la escritura, conversando con otro personaje, etc.- cuando aparece el hombre Martín Quilpué de repente, vagabundeando por las calles y siendo observado por el yo. El rol, pues, desempeñado por el errante personaje se mantiene en la gran obra:

Quedamos un rato en silencio hasta que Eusebio Palena gritó:

-¡Mire! ¡Mire usted!

Estábamos frente al Zoo de San Andrés. Allí habíamos conversado. Palena, a través de la reja, me mostraba el interior:

[Inicio de un fragmento de *Milín 1934*]

Allá, allá lejos, caminaba el hombre Martín Quilpué. Se escurría bajo los árboles.

Había en cada árbol millones de pajaritos [...] (*Umbral*, 1468).

Otro mecanismo empleado por Emar es el de incluir sus textos pasados en *Umbral* como si fuesen recuerdos de un personaje. No resulta extraño que una de las técnicas empleadas por Emar sea la del recuerdo. No debemos olvidar la importancia que la memoria y el tiempo adquieren no solo en la obra emariana, sino en su propia concepción vital. Emar emplea esta técnica solo con tres personajes: su *alter ego* -Onofre Borneo-, Teodoro Yumbel y Lorenzo Angol. En todos los casos nos encontramos ante uno de estos personajes que relata a otro(s) un recuerdo de su pasado. Por otra parte, Emar escoge fundamentalmente fragmentos o textos completos de los publicados en los años treinta y solo un fragmento de un cuaderno de juventud, uno de "MV y otros": la entrada del 7 de julio de 1914 en que relataba el enamoramiento de Clara Pastor y la experiencia en el cerro de la Cruz, entrada que, recordamos, también se encontraba inserta en el texto *Amor*, escrito entre 1923 y 1925⁴⁴². Este episodio parece ser una experiencia importante en la vida de Emar, hasta tal punto que mereció su tratamiento en tres de sus textos, entre los que existe una distancia cronológica considerable: "MV" (1913-1914), *Amor* (1923-1925) y *Umbral* (1940-1964). Por otra parte, hay que tener en cuenta que, ya en su escritura original, constituía un recuerdo de 1909 tomado por escrito en el texto "MV" en 1914, texto que, como ya hemos visto, constituye un intento de autobiografía del joven Álvaro Yáñez. En origen, pues, el episodio ya era un recuerdo y Emar lo traslada a dos de sus textos posteriores como tal: en *Amor* como recuerdo de Juan -el protagonista- recogido en su diario y en *Umbral* como recuerdo de Teodoro Yumbel que le relata a Onofre Borneo:

Teodoro dijo:

⁴⁴² Véase el apartado 2.6. del capítulo 2.

-Fue en San Pascual, el fundo de los Naltagua, allá abajo, en aquellos llanos. Hace ya tiempo. Fue antes que Jacqueline; fue cuando yo tenía tan sólo [sic.] quince años. Calucha tenía 17. Fue en abril. El verano se iba y llegaba el otoño. Semana Santa. Algunos días libres de estudios. San Pascual: esos campos mitigadores, campos de equilibrio.

“Allí estaba Calucha. [...]”

“Todo el ardor que entonces me llenaba y me guiaba, no salía, en aquel tiempo, más allá de mí mismo. Yo no conocía aún lo que era una expansión, ni siquiera un pequeño desahogo. Compréndeme, Onofre, tales cosas no pueden durar.

[Inicio del fragmento de “MV y otros” (07/07/1914)]

“Fue una tarde. El sol ya se había ocultado tras los cerros de la Costa. [...] (*Umbral*, 534).

Dicho esto, el resto de textos que se trasladan como recuerdos son ya textos de los años treinta: cuatro fragmentos de *Miltún 1934*, el apartado “Noviembre 1º” de *Un año* y “El pájaro verde”. Como hemos visto en los demás casos, es muy frecuente que Emar cambie al yo literario al incluir un texto del pasado en *Umbral*. Así, si el yo anterior era siempre un ente literario identificable en mayor o menor medida con el autor, en *Umbral*, pasan a ser recuerdos, experiencias, sueños, etc. de otros, a excepción de los que enuncia y/o protagoniza Onofre Borneo. Un poco especial es el episodio de Teodoro Yumbel en la costa (pp. 143-146) protagonizado por ese personaje y enunciado por el yo narrador de *Miltún 1934*, pues es trasladado a *Umbral* como recuerdo del propio Teodoro Yumbel, es decir, Emar no modifica a su protagonista, lo cual no resulta frecuente. Hemos visto que en *Umbral* Emar tiende a transcribir de manera bastante literal sus textos antiguos, pero lo que sí suele modificar son los topónimos, antropónimos, años y, generalmente, la voz enunciativa o el protagonista del episodio, sin embargo, no lo hace en este caso ya que el protagonista en *Umbral* sigue siendo Teodoro Yumbel. En cambio, Emar modifica la voz enunciativa, que ya no es la de un yo identificable con el autor -Juan Emar, el narrador de *Miltún 1934*-, sino la del propio Teodoro Yumbel. El personaje, pues, toma el mando y enuncia su propio recuerdo:

-No, Onofre, no eso. Déjame explicarte: lo que me hizo proferir: “¡horror!” fue la consecuencia que esos sarcasmos tuvieron en mi vida. Iré por partes:

“De regreso a San Agustín de Tango, y antes de que los pérfidos comentarios sobre mi fracaso llegasen a oídos de mi familia, pretexté un malestar cualquiera y pedí a mis padres permiso para ir a pasar dos o tres días a una playa vecina. [...] Escúchame bien para que puedas aquilatar la magnitud de mi infortunio: [...]”

[Inicio del fragmento de *Miltún 1934*]

“Sufría, créeme, y esa imagen femenina no me abandonaba.

“Una tarde, sumido en mis cavilaciones, pasé por la plaza del pueblito de esa playa.
[...] (*Umbral*, 535-536).

Otra estrategia empleada por Juan Emar para introducir sus textos pasados es mediante un personaje –Onofre Borneo– que explícitamente señala que ha transcrito el discurso de otro personaje. Dicho discurso y dicha transcripción constituyen el texto insertado. Este recurso lo emplea el autor, sobre todo, para intercalar cuentos de *Diez*. Así ocurre con “El perro amaestrado”, “Pibesa”, “El hotel Mac Quice”, “El vicio del alcohol”, relatos que le escucha el narrador a Romualdo Malvilla; y con “El fundo ‘La Cantera’”, que Onofre copia a partir del relato de Lorenzo Angol. Citamos un ejemplo como muestra:

Romualdo Malvilla, hojeando papeles, me contó su cuento del perrito amaestrado. Era, más o menos, así. ¿Más o menos? ¡No, no! El cuento era así y así le irá a gustar a Alicia Bick y también te gustará a ti, a ti, ¡oh, Virginia! Pero no sé cómo escribir lo que Malvilla me contó y me leyó a ratos. En fin, era así; algo así. Ahora recuerdo. La voz de Malvilla suena pura y clara como un toque de campana. ¡Te oigo Malvilla! No tengo más que copiar tus palabras. ¡Te oigo! Tú dices:

[Inicio de “El perro amaestrado”]

Hace años, hace muchos años, juntos los tres emprendimos nuestras primeras calaveradas [...] (*Umbral*, 2266).

En cuanto al cuento “Pibesa”, en realidad, se trata de un sueño que Lorenzo Angol le relata a Onofre Borneo y que este toma por escrito. El hecho de que sea explícito que el narrador lo copia para compartirlo con la narrataria hace, pues, que lo incluyamos como texto empleado bajo esta técnica y no como aquellos textos que Emar inserta como sueño. De todas formas, no resulta extraño que Emar escoja convertir el relato “Pibesa” en un sueño. Como ya vimos al analizar la sección “Tres mujeres” –capítulo 4, apartado 4.2.4.2.–, una de las cosas que comparten los tres cuentos que la componen es la atmósfera de sueño, de irrealidad, que envuelve los relatos. “Pibesa”, además, es el relato más enigmático de los tres y que más dificultades presenta para su interpretación por lo que se adapta bien al nuevo contexto en *Umbral* como sueño:

Lorenzo Angol ha estado ausente algunos días en su fundo de La Cantera. Un noche, allá, soñó con Pibesa.

¿Quién es Pibesa? Según él es esta mujer onírica una mezcla de sus amores pasados: Jenara Linares, Vivencia Pocuro y Lumba Corintia. Es, tal vez, una expresión de sus ansias por una mujer:

He aquí su sueño tal cual me lo contó:

[Inicio de “Pibesa”]

No fue por mi voluntad ni por la suya que nos dirigimos a la cordillera [...] (*Umbral*, 1642).

Por otra parte, a veces el autor emplea el recurso de la transcripción para insertar fragmentos de los cuadernos de juventud, concretamente de “MV y otros” (1) y de “Continuaciones” (2). El rasgo común, no obstante, es que siempre se trata del testimonio de un personaje que Onofre Borneo escuchó y decide transcribirlo para Guni Pirque –en la primera parte de *Umbral*–, para otros narratarios, como en la cita anterior, o porque lo considera necesario para la obra.

Entrando ya en las estrategias menos empleadas por el autor, tratamos, en primer lugar, el recurso del sueño, al que Emar solo recurre en una ocasión: para introducir el episodio de Clarisa y Dionisia de *Miltún 1934*, episodio que constituye un sueño de Onofre Borneo. Este texto no era en origen un sueño, sino un recuerdo que le viene a la mente al yo narrador en el proceso de escritura de su “Cuento de Medianoche”. En *Umbral*, en cambio, se abandona el recuerdo en favor del sueño:

¡Qué sueño! Ahora se borran nuevamente, y en definitiva, las cosas de este mundo.

Dormí. [...]

Otra vez...

Otra vez...

Otra vez dormí.

Y durmiendo:

[Inicio del fragmento de *Miltún 1934*]

Poseí a Dionisia. Con esta posesión supe que Dionisia enderezaba muchas líneas atravesadas de su existencia y, cuanto a mí, sentí que podía volver a caminar en la vida ya que la poseía en un momento en que empezaba a detenerme y la vida iba entonces a caminar encima [...] (*Umbral*, 553).

Ya para finalizar, mención aparte merece otro texto insertado que hemos incluido en este apartado. Se trata de las páginas finales del cuaderno “Torcuato y otros”, aquellas escritas después del texto “Torcuato” y que, según nuestro análisis, no constituyen un texto de juventud, sino una especie de borrador de 1941 de unos apartados del “Primer pilar” de *Umbral* que el autor ensayó en las páginas sobrantes de ese cuaderno⁴⁴³. No es, por tanto, escritura previa a *Umbral*, sino escritura coetánea o muy cercana a *Umbral*. ¿Por qué la hemos incluido en nuestro corpus si hemos marginado los borradores del corpus

⁴⁴³ Véase el apartado 2.3. del capítulo 2.

de estudio? En primer lugar, porque constituye una excepción dentro del proceso de creación de borradores de *Umbral*. Así de todo el material de que disponemos original del autor, bien sea manuscrito o tapuscrito -aproximadamente casi 300 elementos entre correspondencia, borradores, diarios, cuadernos de notas, etc.-, solo en el caso de “Torcuato y otros” se produce este reciclaje de un cuaderno anterior par ser reutilizado treinta años después como soporte de escritura. Por otra parte, esos textos de *Umbral*, aunque sean muy posteriores al inicio original de la escritura en ese cuaderno, se ubican en un cuaderno cuya escritura original data de 1911 y, por tanto, integra el corpus de estudio, aun cuando contenga textos de escritura muy posterior, como es el caso.

Dicho esto, Emar inserta los textos escritos en “Torcuato y otros” directamente, constituyendo apartados íntegros del “Primer pilar” -los apartados 20, 21, 22 y 23-, a excepción de los apartados 19 y 25 de los que sólo consta una parte en el cuaderno de juventud -casi todo el apartado 19 a excepción de unos párrafos iniciales y solo el comienzo del apartado 25-. La inserción de estos textos no la podemos asociar a ninguna de las estrategias tratadas en este apartado, debido, en primer lugar, a que aquí no nos encontramos ante un texto antiguo que el autor se ve forzado a adaptar a *Umbral*, sino que lo que tenemos es un ensayo de *Umbral* directamente, esto es, de creación original. Y, en segundo lugar, estas páginas contienen diferentes tipos de texto dada la extensión del texto insertado. Así, hay pasajes narrativos que son recuerdos que Onofre le relata Guni, hay otros que son hechos que le ocurren a Onofre Borneo, hay reflexión metaliteraria, etc. Citamos, para finalizar, un fragmento del comienzo del texto citado:

Pero vamos a nuestra visita. Lorenzo, Rosendo y yo y, además hoy día, usted.

Lorenzo acaba de oír lo que son *las noches*, lo que es, Guni, el contacto del hombre con el ritmo eterno. Su vista se ha posado sobre la felicidad y superioridad supremas. Es el momento en que nosotros llegamos. Repitamos la escena:

[Inicio de la cita a las páginas de “Torcuato y otros”]

Ahora es de día, pleno día, día permanente sin esperanzas de sombra. Es sol detenido. Es regreso de viaje, es fin de fiesta, es *día siguiente*.

No se va a hablar más que de esto. Vamos a mirar la cosa únicamente por el otro lado. Es decir, vamos a mirar la otra cosa porque la primera no tiene doble lado; es en sí, es absoluta, ya lo hemos visto. Vamos, pues, a mirar su ausencia. Su ausencia es esta vida, la suya, la mía, la de todo el mundo. No hay más diferencia, con relación a Rosendo, que nosotros todos no tenemos un recuerdo, no tenemos con qué comparar; y él, sí (*Umbral*, 90).

Una vez analizados los textos insertados en *Umbral* podemos establecer diferentes conclusiones. En primer lugar, Emar reparte los textos que decide incorporar a *Umbral* a

lo largo de toda su obra, a excepción del “Segundo pilar” en que deja recaer todo el peso de la narración en el personaje de Lorenzo Angol. Los cuatro volúmenes restantes presentan gran cantidad de textos, aunque sobresale de forma notable el “Tercer pilar”, uno de los más extensos de la obra y, por otra parte, aquel en que el autor despliega toda su capacidad imaginativa alrededor de la ciudad de San Agustín de Tango y sus habitantes. Por otra parte, dos son los personajes que sobresalen convirtiéndose en protagonistas y/o voces enunciativas de los fragmentos insertados: Onofre Borneo y Lorenzo Angol. La causa de ello parece lógica: por una parte, Onofre Borneo es el narrador, *alter ego* literario del autor, creador confeso de la obra y, también, personaje en el tiempo de la historia; por otra parte, Lorenzo Angol es, según declara Onofre Borneo, el protagonista de su obra, que, al fin y al cabo, y en origen, busca ser la biografía de este y, por extensión, de sus amigos. Es lógico, pues, que sean estos los personajes más escogidos por el autor. Asimismo, si tenemos en cuenta en qué parte de la obra tienen más protagonismo cada uno, vemos que casi la totalidad de los fragmentos que el autor pone en boca de Lorenzo Angol se ubican en el “Tercer pilar”, precisamente donde hemos dicho que Emar desarrolla toda su fantasía en torno a su ciudad imaginaria y cuyo protagonista es Lorenzo Angol. En cambio, Onofre Borneo se convierte en voz principal de los textos insertados en el “Primer pilar” y en el “Dintel”, es decir, primero, en el volumen de carácter más metaliterario, donde explica a Guni constantemente el objetivo de la obra, su funcionamiento, su evolución, etc. y, segundo, en el volumen donde ya se ha roto la relación con Lorenzo Angol y su *alter ego* literario se convierte en el absoluto protagonista, en parte, porque se trata de la última parte de la obra, donde el autor ya empieza a vislumbrar el final no solo de esta, sino también de su propia vida.

Por último, en cuanto a las estrategias empleadas para incrustar los textos en *Umbral*, hemos visto que Emar se vale de diferentes recursos para hacerlo que podemos dividir en dos grandes bloques: aquellos en que se explicita que lo que sigue –el texto insertado– se corresponde con un texto oral o escrito pasado, o aquellos en que los textos se insertan en el hilo de la historia. En general, se aprecia cierto equilibrio entre estos dos bloques generales y, por tanto, no es tanto la preferencia del autor por una u otra técnica el criterio que determina cuál emplea finalmente, sino más bien el volumen de la obra en que se ubicará y, más importante, el personaje que se convertirá en el yo en el nuevo contexto de cada texto.

4.4. El proceso constructivo de la escritura emariana

Una vez comprobada y analizada la presencia de fragmentos o textos completos de prácticamente toda la escritura literaria previa de Juan Emar en *Umbral* se hace necesario reflexionar acerca del fenómeno en sí por el cual un autor hace de la autocita uno de los principales mecanismos de configuración de su obra magna. En un primer momento, viene a la mente el término *intertextualidad*, término acuñado por Julia Kristeva (1967, 1969)⁴⁴⁴, quien a su vez se basó en el fenómeno del *dialogismo*, propuesto por Mijaíl Bajtín (1963, 1965)⁴⁴⁵. El concepto de Kristeva podría ser resumido en la siguiente cita de la autora: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*” (Kristeva, 1997: 3). Visto así, podríamos acoplar perfectamente la obra de Emar a esta definición; sin embargo, tanto Kristeva como en general el resto de escritores del círculo del *Tel Quel*⁴⁴⁶ que se ocuparon de este fenómeno literario se referían fundamentalmente a la relación que establece un texto con otros de la tradición precedente o de su contemporaneidad⁴⁴⁷. En cualquier caso, desde su nacimiento el término gozó de tanto éxito y fue tan manido críticamente que finalmente hasta la propia Kristeva optó por prescindir de él en 1974 en favor de otro⁴⁴⁸:

⁴⁴⁴ Véase Kristeva, Julia. (1997). “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En Desiderio Navarro (trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (1-24). La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, artículo publicado originalmente en francés en 1967; y Kristeva, Julia. (Trad. José Martín Arancibia). (2002). *Semiótica* (vol. 1) (3.ª ed.). Madrid: Editorial Fundamentos.

⁴⁴⁵ Véanse Bajtín, Mijaíl. (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, cuya edición original en ruso es de 1963; y Bajtín Mijaíl. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, cuya edición original en ruso es de 1965.

Por otra parte, no queremos establecer equivalencia entre el concepto de Kristeva y el de Bajtín, sino que señalamos que Kristeva partió de las teorías del ruso acerca del diálogo que se establece entre los textos para crear su propio concepto, aceptando y rechazando nociones de Bajtín.

⁴⁴⁶ *Tel Quel* fue una revista literaria francesa publicada entre 1960 y 1982 en cuyas páginas se exponían artículos y ensayos de teoría y crítica literaria. Muchos de sus colaboradores fueron y hoy en día son considerados principales figuras de la teoría de la literatura contemporánea, la semiótica o la crítica literaria, entre ellos, Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques Derrida, Umberto Eco, Michel Foucault, Gérard Genette, Julia Kristeva o Tzvetan Todorov.

⁴⁴⁷ Michael Riffaterre, al margen de otras diferencias con la teoría de Kristeva, establece que la relación intertextual se puede establecer incluso con obras posteriores: “El intertexto [...] es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras obras que la han precedido o seguido” (Riffaterre, cit. en Genette, 1997: 54).

⁴⁴⁸ Por otra parte, algunos autores como Marc Angenot (1983) analizaron críticamente la problemática en torno al concepto “intertextualidad”, es decir, cómo surgió, por qué, quiénes se apegaron a él, etc., llegando incluso a simplificar el fenómeno. A modo de ejemplo, señala que

Al igual que “estructura”, “estructural” y “estructuralismo”, “intertexto” es, hoy, tanto un instrumento conceptual como una *bandera*, un pabellón epistémico, que señala una toma de posición, un campo de referencia, la elección de la posibilidad de ganar o perder ciertas cosas. Sin embargo, si como instrumento conceptual el término se ve remotivado y reinterpretado

El término de *intertextualidad* designa esa transposición de uno (o de varios) sistema(s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en sentido banal de “crítica de las fuentes” de un texto, preferimos el de *transposición*, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema signifiante a otro exige una nueva articulación de lo tético -de la posicionalidad enunciativa y denotativa (Kristeva cit. en Navarro, 1997: VII)⁴⁴⁹.

Lo que critica Kristeva es el hecho de que la *intertextualidad* se identifique con una de las labores básicas de la filología: la búsqueda de fuentes o influencias de un texto literario. La intertextualidad no trata de eso, sino de las relaciones -más complejas- que la palabra -el texto- desarrolla con un corpus literario anterior o coetáneo. Por tanto, el texto es el resultado de una confluencia de otros textos en el que se lee otro texto. Basándose en Bajtín, Kristeva afirma:

Bajtín es uno de los primeros en sustituir la segmentación estática de los textos por un modelo en que la estructura literaria no *es*, sino que se *elabora* con respecto a *otra* estructura. Esta dinamización del estructuralismo sólo [sic.] es posible a partir de una concepción según la cual la “palabra literaria” no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias estructuras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior (Kristeva, 1997: 2).

El texto, pues, no surge únicamente de la conciencia autónoma del autor que pretende escribir una obra, sino que existen una serie de sistemas, de estructuras previas, de arquetipos, que consciente o inconscientemente para el autor actúan en la configuración de un nuevo texto, conformándolo como intersección de otros muchos textos, y esta operación sucede en cierto modo al margen del autor y del destinatario del texto. Este fenómeno no consiste, por tanto, en la mera elección o preferencia de alguna otra obra anterior que sirva de cimiento o inspiración de la propia -lo que constituiría una fuente literaria-, sino que va mucho más allá y se convierte en fenómeno intrínseco de la literatura

sin cesar, como pabellón su referencia es igualmente inequívoca por el hecho de que es adoptado por muchos grupos. [...] Así -al igual, una vez más, que “estructura” y “estructuralismo”-, el empleo de “intertexto” puede denotar una especie de común denominador extremadamente trivial. [...] hoy se diría que todo “texto”, al coexistir de un modo u otro con otros textos, se inscribe, por consiguiente, en un “intertexto”, y que, por ende, la palabra le pertenece a todo el mundo porque sólo [sic] denota uno de los axiomas sensatos de todo estudio cultural (Angenot, 1997: 37-38).

⁴⁴⁹ La cita a su vez proviene de Kristeva, Julia. (1974). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. París: Éditions du Seuil. Remitimos a la edición original ya que no existe traducción de la obra al español.

y específicamente de la novela, género privilegiado por los autores en sus estudios. Tal y como afirma Laurent Jenny:

Cuando Mallarmé escribe: “Más o menos todos los libros contienen la refundición de algo ya dicho que se repite calculadamente”, subraya un fenómeno que, lejos de ser una particularidad curiosa del libro, un efecto de eco, una interferencia sin consecuencia, define la condición misma de la legibilidad literaria. Fuera de la intertextualidad, la obra literaria sería llana y simplemente imperceptible [...]. De hecho, no aprehendemos el sentido y la estructura de una obra literaria, sino en la relación de ésta [sic.] con arquetipos, abstraídos, a su vez, de largas series de textos de los que son en cierta manera la invariante. [...] Con los modelos arquetípicos, la obra literaria entra siempre en una relación de realización, de transformación o de transgresión (Jenny, 1997: 104).

Visto así, la obra de Juan Emar sería también un texto resultado de esas confluencias de textos que se producen de manera esencial en el momento de la creación literaria; de esos arquetipos, sistemas preconstruidos que existen en el imaginario literario, del autor y del lector, y que originan que la obra literaria, en cierto modo, no sea exclusivamente creación de un autor, ya que en ella actúa un amplio repertorio precedente y contemporáneo. Así, por ejemplo, y teniendo en cuenta las palabras finales de la cita de Jenny, la obra de Juan Emar funciona como transgresión del modo anterior y tradicional de “hacer literatura”, esto es, el realismo y el costumbrismo. En su escritura actúa un repertorio previo que el autor, siguiendo las corrientes subversivas de su tiempo en el terreno artístico, decide transgredir proponiendo otro modo opuesto de hacer literatura pero, para cuya realización, resulta imprescindible el pleno conocimiento de las corrientes literarias anteriores a él, que todavía triunfaban en los círculos literarios.

No obstante, esto no deja de ser sino el funcionamiento de la tradición literaria y artística, por extensión: los grandes movimientos artísticos, según han ido surgiendo, han buscado con mayor o menos firmeza la separación, la diferenciación, la ruptura o la negación de los movimientos que los precedieron. No resulta tan sencillo, sin embargo, en el siglo XX con el surgimiento de las vanguardias y la producción artística posterior a ellas, época en la que se inscribe Juan Emar y donde los géneros, las técnicas y, en definitiva, el concepto de literatura se fracturan. La intertextualidad, pues, se manifiesta de diferente modo con el surgimiento de las vanguardias, tal y como apunta Jenny en el punto 3 de los “Problemas de enmarcamiento” (1997: 118-119), en donde toma como objeto de estudio

los textos surrealistas, aunque, en general, su reflexión es aplicable a buena parte de la prosa de vanguardia, entre la que se incluye la producción de Juan Emar⁴⁵⁰:

Desde el momento en que la intertextualidad es movida por cierto autotelismo – estético, por ejemplo–, como en ciertos “relatos” surrealistas [...], somete a una dura prueba los marcos narrativos que le sirven de coartada. El despliegue de las formas y de las escrituras abusa de su importancia, el relato pasa a segundo plano, cae en jirones, o, situación aún más humillante, ya sólo [sic.] se mantiene a título de señal estilística de valor poético, pero despojada de funcionalidad. El marco narrativo deviene pre-texto en el cual se injerta toda clase de discursos parásitos. La intertextualidad es utilizada allí entonces como máquina de guerra que permite la desorganización del orden del relato y el despedazamiento del realismo (lo que es la misma cosa). La politopía, propia de todo uso masivo de la intertextualidad, logra así desembarazarse del más canónico de los marcos narrativos [...]. Sin embargo, la cohesión del texto no desaparece por ellos. Se dibujan isotopías, como para suplir la deficiencia de la estructura narrativa y ofrecer una unidad contra la multiplicidad de las escrituras. Redes semánticas recorren así el texto sin tener en cuenta los niveles de sentido (literal o figurado) y la estructura retórica del relato, muy alterada. El discurso intertextual se articula entonces sobre los escombros del relato. Pero, en ningún momento, en el relato “automático” surrealista, la intertextualidad hace pesar amenaza alguna sobre la integridad del lenguaje. La palabra y la sintaxis quedan salvas, garantías de legibilidad (Jenny, 1997: 118-119).

Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, se aprecia una tendencia clara en los estudiosos de la intertextualidad a la eliminación del yo –la “intersubjetividad” que señala Kristeva (1997: 3) –, en favor de un repertorio colectivo que se va gestando a lo largo de la historia y que permite entender el nacimiento de los textos como confluencias de otros elementos del repertorio que dan como resultado un texto concreto⁴⁵¹. Entonces, ¿podemos aplicar este concepto a un autor cuyos textos constituyen una muestra constante de su propia conciencia? En los textos de Juan Emar no hay más que sujeto, que su propia conciencia creadora e indagadora plasmada en cada uno de sus textos. Parafraseando a Rubio, Emar la concibe como punto en el infinito, esto significa que el yo, en consecuencia, también es infinito y se conforma de capas desde las que participa en el mundo. Por tanto, la conciencia es la extensión mínima que puede alcanzar el yo, constituye su centro y,

⁴⁵⁰ Jenny dedica el punto 4 de los “Problemas de enmarcamiento” a la “Intertextualidad y desintegración de lo narrativo” (119-120). Visto el título, podríamos creer adecuada la inserción de la escritura de Juan Emar en este apartado, si bien Jenny lo reserva a la escritura de textos como *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce, o los *cut-up*, de William Burroughs, es decir, textos que desintegran ya no solo lo narrativo, sino también el discurso, quebrando la sintaxis, los significados y significantes de las palabras, etc. La obra de Emar, pese a su muy notable originalidad, mantiene en general “la palabra y la sintaxis” (Jenny, 1997: 119) y, por tanto, es preferible ubicarla en el punto 3.

⁴⁵¹ Véase Angenot, 1997: 40.

narratológicamente, el centro del texto (2008a: 10-11). Toda la escritura emariana, pues, gira en torno al yo y, a través de ella, intenta desentrañar su modo de relacionarse con los otros, con el mundo y, en definitiva, con el Ser⁴⁵². La escritura se concibe, pues, como búsqueda y ahí reside su verdadero valor. Como señala Foxley, citando a Picasso: “He llegado al momento en que el movimiento de mi pensamiento me interesa más que el pensamiento mismo” (Picasso, cit. en Foxley, 2011: 698). Esto es lo que nos encontramos en la escritura emariana: el intento constante de plasmar el funcionamiento del pensamiento, de la imaginación en el texto. Así, aunque la obra emariana también sea un producto intertextual, no se puede prescindir en ella de ninguna forma del concepto de sujeto, ya que el yo constituye el elemento que lo envuelve todo y que dota de sentido al texto.

Dicho esto, otros autores, en cambio, han restringido el concepto de intertextualidad a un fenómeno mucho más concreto. Tal es el caso de Gérard Genette, que prefiere llamar al fenómeno en general *transtextualidad* (1982⁴⁵³) y dejar el término *intertextualidad* para uno de sus casos específicos⁴⁵⁴. Así, la transtextualidad sería la “trascendencia textual del texto, [...] ‘todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos’” (1989: 9-10). Dentro de este fenómeno, Genette distingue cinco tipos de relaciones transtextuales diferentes presentes en los textos:

1. La intertextualidad, propiamente, que para Genette, restrictivamente es la “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro” (*ibidem*: 10). Dentro de ella, el autor distingue la cita, el plagio y la alusión. En la escritura de Juan Emar encontraríamos, pues, numerosos casos de intertextualidad, por ejemplo, dado el uso frecuente que hace de la cita en muchos de sus textos –en *Miltín 1934* o “Chuchezuma”, por citar un par de casos–.
2. La paratextualidad, es decir, “la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el conjunto formado por una obra literaria, mantiene el texto propiamente dicho con lo que sólo [sic.] podemos denominar su *paratexto*” (*ibidem*: 11). Sería, entonces, el tipo de relación que se establece entre los títulos, los prólogos, las notas al pie,

⁴⁵² Véase Foxley, 2011.

⁴⁵³ Año de la obra original en que Genette desarrolló el concepto: *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, en concreto, en sus unidades I y II. Si bien, citaremos desde la edición al español de Taurus (1989).

⁴⁵⁴ Otro de los autores que restringen el concepto es Michael Riffaterre para quien el intertexto es “la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras obras que la han precedido o seguido” y la intertextualidad “el mecanismo propio de la lectura literaria. Sólo [sic] ella, en efecto, produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literario y no literario, sólo [sic] produce el sentido” (Riffaterre, cit. en Genette, 1989: 11).

etc. con el texto propiamente. En el caso de Emar estas relaciones son especialmente ricas ya que, a menudo, los paratextos contienen información que afecta directamente al texto, hasta tal punto que a veces se colocan a un nivel de relevancia similar. Tal es el caso del prólogo de *Umbral* “Dos palabras a Guni”, texto capital para acceder a la obra y en el que se aportan claves de interpretación, objetivos del texto, resúmenes del mismo, etc. Por otra parte, recordamos las notas al pie de *Un año*, que explicaban al lector la elección de algunos elementos del texto o aludían al propio proceso de escritura de este. ¿Y, qué decir de títulos como *Ayer o Umbral?* Aportan una información que marca no solo la lectura, como todos los títulos, sino el propio contenido textual. Así, los paratextos emarianos niegan, contradicen, reafirman, modifican...; en definitiva, revolucionan el texto.

3. La metatextualidad, esto es, “la relación, se dice más corrientemente: de ‘comentario’, que une un texto a otro texto del que él habla, sin citarlo (convocarlo) necesariamente, y hasta, en última hipótesis, sin nombrarlo” (*ibidem*: 13). Es, como indica Genette, la relación crítica; sin embargo, en la escritura emariana podemos encontrar también este tipo de fenómeno. Así, por ejemplo, en el texto “MV” cuando comenta el libro de Samuel Smiles *¡Ayúdate!* (1859) o en el cuaderno “MV y otros”, en que dedica páginas a resumir y comentar *Historia de la civilización en Inglaterra* (1857-1861), de Henry Thomas Buckle. Otros casos los encontramos en *Umbral*, en donde Emar dedica comentarios y análisis más o menos profundos a obras, sobre todo, de autores ocultistas y esotéricos como Rudolf Steiner, Piotr Demiónovich Ouspenski, Stanislas de Guaita, etc.

4. La hipertextualidad, relación que en su trabajo Genette analiza en último lugar por ser la más compleja⁴⁵⁵. Para el autor se trata de

toda relación que una un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré, desde luego, *hipotexto*) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Para tomarlo de otro modo, establezcamos una noción general de texto a la segunda potencia [...] o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser ora del orden, descriptivo e intelectual, en que un metatexto (digamos, tal página de la *Poética* de Aristóteles) “habla” de un texto (*Edipo Rey*), ora de otro orden, de un orden tal que B no habla en absoluto de A, pero, sin embargo, no podría existir tal cual sin A, del que él resulta al término de una operación que yo calificaría, también provisionalmente, de *transformación*, y que, en consecuencia, él evoca de manera más o menos manifiesta, sin hablar de él ni citarlo necesariamente (*ibidem*: 14).

⁴⁵⁵ Véase Genette, 1989: 14.

Genette presenta como ejemplos de este fenómeno la relación que se establece, por un lado, entre la *Odisea* (s. VIII-VII a. C.), de Homero, y *Ulises* (1922), de James Joyce; y, por otro lado, la que existe entre la misma *Odisea* y la *Eneida* (s. I a. C.), de Virgilio. Pese a la importancia que Genette otorga a este tipo de relación transtextual, en el caso de Juan Emar no se encuentra o, al menos, no de una forma tan evidente como los ejemplos que presenta el clásico teórico. Hay que tener en cuenta que la obra de Emar se inscribe dentro de lo que se conoce como prosa de vanguardia, en definitiva, creación vanguardista, aquella que busca la autonomía de arte y la ruptura con las ataduras de cualquier tipo de tradición.

5. La architextualidad, por último, que “se trata de una relación completamente muda, que sólo [sic.] es articulada, a lo sumo, por una mención paratextual [...] de pura pertenencia taxonómica. [...] En todos los casos, no se supone que el texto mismo conozca, ni por consiguiente declare, su índole genérica” (*ibidem*: 13). Se trata, pues, de la percepción de género que, como señala el autor, es asunto del lector y que, incluso, puede no coincidir con el género que determine, de haberlo, el paratexto. Los textos como los de Emar, inscritos en la vanguardia, presentan serias dificultades para ser inscritos en un determinado género literario. No obstante, ya que esta relación la establece el lector es posible que muchos los asimilen a la narrativa, si tienen una visión amplia del género, o que, incluso, creen un nuevo género como sería en cierto modo la prosa de vanguardia.

Dicho esto, hemos comprobado que la obra de Juan Emar no constituye -no puede serlo- una excepción al fenómeno de la intertextualidad -o la transtextualidad en términos de Genette-. Pero, ¿qué ocurre con la relación textual que se establece entre los propios textos de Emar y que en *Umbral* constituye mecanismo fundamental de construcción de la obra? ¿Es intertextualidad también? La mayor parte de los autores que han trabajado sobre el fenómeno de la intertextualidad no se han detenido en este tipo de relaciones, quizá porque hay pocos casos en que la autocita funcione como punto central de una estética. De hecho, Michel Arrivé en su trabajo de 1973 declara que

Los casos más difíciles de estudiar son, evidentemente, aquellos en que las relaciones de intertextualidad funcionan esencialmente entre textos de un mismo autor. Se cree entonces poder comprobar que lo que se transforma de texto a texto en el seno del inter-texto no es otra cosa que la isotopía connotada (1997: 84).

Esta definición se queda corta a la hora de ser aplicada a la obra de Juan Emar. Ya que no se trata solo de una isotopía que se va transformando, modificando, enriqueciendo

a lo largo de la producción escritural del autor, sino que hay una recontextualización absoluta de los textos, a veces explícita, a veces implícita, hasta tal punto que se convierten en otros y pasan a conformar un nuevo objeto artístico –una nueva arquitectura (Gris, 1999: 87)– como ya habían hecho –en el caso de los fragmentos– o constituían –en el caso de las creaciones completas– en su contexto original. Por otra parte, Jean Ricardou (1974)⁴⁵⁶ sí contempla la autocita como fenómeno intertextual. Así, distingue entre una *intertextualidad general*, es decir, las “relaciones intertextuales entre textos de autores diferentes” (Dällenbach, 1997: 87) y una *intertextualidad restringida*, esto es, las “relaciones intertextuales entre textos del mismo autor” (*ibidem*). El mismo Ricardou, sin embargo, unos años antes (1971)⁴⁵⁷, había dividido el fenómeno exclusivamente en *intertextualidad externa* (relación de un texto con otro texto) e *intertextualidad interna* (relación del texto consigo mismo). A partir de estos dos pares de conceptos de Ricardou, Lucien Dällenbach establece una triada de fenómenos dentro del fenómeno general de la intertextualidad, manteniendo la primera dicotomía de Ricardou –*intertextualidad general* e *intertextualidad restringida*– y añadiendo un tercer ítem: la *intertextualidad autárquica* o, mejor dicho, la *autotextualidad*, cuyo fenómeno más destacado es la *mise en abyme*⁴⁵⁸.

La escritura de Emar constituiría, pues, un ejemplo paradigmático de intertextualidad restringida; no obstante, en Emar no nos encontramos solo ante autocitas dispersadas por sus textos, sino que el recurso se convierte en pilar constructivo de su proyecto artístico-vital: *Umbral*. No podemos saber si Emar concibió la obra en origen ya de este modo, ya que no podemos establecer con plena seguridad cuándo comenzó la obra o cuándo comenzó a gestarla, pero, gracias a la carta a Carmen Cuevas del 3 de noviembre de 1941⁴⁵⁹, sabemos que, al menos, en ese momento es cuando se da cuenta de que lo que Ricardou llama *intertextualidad restringida* será uno de los mecanismos básicos para la escritura de esta. Creemos que el caso de la escritura de Juan Emar sería uno de los modos de esta intertextualidad. Sin embargo, hay que tener en cuenta que en nuestro caso no se trata de citas puntuales o de la recuperación de personajes o escenarios –los casos que, en general, registra Ricardou para ejemplificar la intertextualidad restringida–, sino que en la escritura de Emar se recuperan unidades de sentido completas –textos enteros, apartados,

⁴⁵⁶ En la siguiente obra: Ricardou, Jean (coord.). (1975). *Claude Simon: analyse, théorie*. París: Union Générale d'Éditions (UGE).

⁴⁵⁷ La distinción la establece en: Ricardou, Jean. (1971). *Pour une théorie du nouveau roman*. París: Éditions du Seuil.

⁴⁵⁸ Véase Dällenbach, Lucien. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor Distribuciones.

⁴⁵⁹ Véase *Cartas a Gumi Pirque*, 74.

fragmentos u oraciones-, de ahí que prefiramos proponer un término propio como es el de *intertextualidad autógena* para nombrar el fenómeno que se da en la escritura emariana; en efecto, se trata de un fenómeno de intertextualidad, esto es, de relaciones establecidas entre un texto y otros, pero esos otros textos son producción del mismo autor. El fenómeno nace y se desarrolla dentro de la propia escritura del autor, los textos brotan unos de otros y esto no constituye una excepción, sino que se convierte en norma de la escritura de Emar.

Por otra parte, en el caso de Emar no es solo que nos encontremos ante motivos, personajes, léxico, etc. recurrentes, como en otros casos de intertextualidad restringida, sino que Emar recurre a la cita literal, parcialmente literal o a la variante de textos escritos por él mismo años atrás que incorpora a otro texto a veces manifestando el origen de esos textos -real o ficticio⁴⁶⁰- y otras omitiéndolo totalmente. Se da así, una operación de vuelta, de reescritura y adaptación de lo pasado a lo nuevo en donde adquiere una nueva significación dado su nuevo contexto. Ello no quiere decir que *Umbral* no sea original. Al contrario, buena parte de la obra es creación nueva, a la que se suman los fragmentos seleccionados o textos completos de su pasado que el autor decide incluir en ella. Dado que Emar entiende que *Umbral* es su único libro y dada su concepción del tiempo y de la memoria, que ya hemos tratado, todo lo escrito debe verterse allí. *Umbral* es concebido, pues, no solo como obra, sino también como contenedor o depósito de toda su escritura previa depurada, ya que no lo recupera todo, sino que el autor selecciona detenidamente textos completos, apartados, párrafos e, incluso, oraciones. En definitiva, creaciones que, en muchas ocasiones, como hemos dicho, adapta y mejora antes de trasladarlas definitivamente a *Umbral*.

Alejandro Canseco-Jerez (2011b) entiende *Umbral* y, en general, la escritura emariana como un gran palimpsesto: “el autor de *Un año*, *Miltín 1934* y *Ayer*, refundirá estos tres libros en una magna configuración, *Umbral*, revelando a nuestro entendimiento que este ‘tríptico’ no es sino el trazo repetido de un inmenso palimpsesto” (525-526). En general, coincidimos con la tesis que expone Canseco-Jerez en su trabajo, ya que el investigador es de los pocos que reconoce y analiza la inclusión en *Umbral* de otros textos, si bien solo se ciñe a las obras publicadas en los años treinta y, sobre todo, a lo que él mismo denomina “tríptico narrativo”, es decir, *Ayer*, *Miltín 1934* y *Un año*. Por otra parte, incide constantemente en la concepción arquitectónica que rige la obra (594-595), idea a la

⁴⁶⁰ Como ya hemos visto, a veces Onofre Borneo, narrador y personaje de *Umbral*, menciona de dónde toma el texto que cita, pero, otras, aunque declara que se trata de un texto traído de otra parte, se inventa un origen ficticio de este, normalmente cuando son textos puestos en boca otros personajes que no son él mismo y más en los primeros volúmenes de la obra.

que ya había dedicado su trabajo de 1992 “Juan Emar: arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción”, y que, por otra parte, queda patente y desde la elección del título de Juan Emar para su obra: *Umbral*⁴⁶¹. Pero, volviendo a la caracterización de la escritura emariana como palimpsesto, Canseco-Jerez afirma lo siguiente:

Una característica del palimpsesto emariano se ve confirmada en los múltiples trazos escriturales que permanecen subyacentes en la obra y que vislumbramos en las reiteradas modificaciones, desplazamientos y doble utilización que el autor asigna a sus textos.

Esta duplicidad textual y contextual, impone inexorablemente una alteración tanto en la forma como en el contexto enunciativo en el cual Emar re-insertará sus textos, proceso que denominaremos «re-contextualización» (2011b: 595-596).

Concordamos con esta tesis del investigador, pero no con el término que emplea para denominar la escritura emariana: *palimpsesto*, escogido quizá por la influencia de Gérard Genette y su obra *Palimpsestos. La literatura al segundo grado*, cuya publicación original en francés data de 1982 y en la que el teórico francés desarrolla precisamente el concepto de *transtextualidad*. No obstante, un *palimpsesto* es un “Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente”⁴⁶². No nos parece el vocablo más adecuado para calificar la escritura de Juan Emar, ya que no consideramos que haya ningún borrado de una escritura precedente. Al contrario, hay una toma de materiales anteriores y coetáneos que se ensamblan en la creación que constituye *Umbral*. La obra se conforma, pues, como una urdimbre cuyos hilos proceden de otros escritos que se recuperan para su ensamblaje. Funciona entonces como un tejido⁴⁶³, desde el punto de vista de su construcción externa, pero también en su estructura interna. Así, pese a que la obra se compone en buena parte de fragmentos de otros textos, esta no se percibe como

⁴⁶¹ Emar, no obstante, dudó acerca del título hasta bien avanzada la obra, de hecho, aún el 20 de enero de 1963 -Emar fallecerá el 8 de abril de 1964- le escribe a su hija Carmen:

Como usted ve, tanto Umbral como Dintel son partes de una puerta. He pensado llamarlo: “Bajo el Pórtico” pero no me gusta la palabra “pórtico” por tener acento en la letra “o”; también he pensado en llamarlo -simplemente “La Puerta”. Y, doña Moroña, he pensado en usted para que me diga su opinión. ¿Oyó, mi linda? [sic] Podría usted buscar una palabra (sin acento), una palabra corta y fácil y, entonces, así llamaríamos al libro. Sería muy lindo que usted, Moroñenta, encontrara el título; ¿no lo ve y no lo cree? La dejo, pues, corriendo tras ese título (*Cartas a Carmen*, 77-78).

Unos días más tarde -11 de febrero de 1963- vuelve a tratar el asunto en otra carta: “Empezaré por decirle que: ni media palabra más; mi libro tendrá como título general: LA PUERTA. Es el que usted me aconseja y ello es bastante para que yo lo adopte” (*Cartas a Carmen*, 79).

⁴⁶² “palimpsesto”. *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=RYgSASM> (27/07/2017).

⁴⁶³ Como establece Barthes a propósito del concepto de *texto*, “la metáfora del Texto es la de la *red*. Si el Texto se extiende, esto se hace bajo el efecto de una combinatoria, de una sistemática” (1973: 7).

inorgánica. Tampoco el hecho de ser una obra sin trama la convierte en un objeto desestructurado. Como afirma Valcárcel sobre la prosa de vanguardia:

El sistema sustituye a la trama en la novela. Las novelas no se pueden contar, no hay historia, pero sí existe una construcción con un orden creado dentro de una unidad de superficie.

El sistema o la construcción, conforman el orden artístico que se opone al orden natural. En la novela, se observa la ausencia de historia ordenada según normas temporales y espaciales claras, la ausencia de una presentación de hechos ligada a un orden cronológico y espacial y su sustitución por una sucesión de fragmentos con signos, entre los que no se establece una relación lógica inmediata, sino que su relación es de carácter artístico y subjetivo (1997: 502).

El sistema, pues, se vuelve visible como ocurre en *Umbral*, en la que todos sus componentes funcionan para demostrar que “el primer y más sustancial contenido de una narración es el narrar mismo” y, por tanto, las historias “por ese fluir se constituyen, no por lo que comunican o prueban” (Valente, 1997: 13-14). La prosa de vanguardia y, en concreto, la obra de Juan Emar lleva a su extremo esta afirmación cuando prescinde de la historia para que ese fluir de que habla Valente, el hecho de narrar, no solo quede a la vista sino que se declare como único contenido significativo de la obra de arte. El poeta orensano también identifica la narración con el tejido, afirmando que “narrar es tejer un hilo inconsútil que resiste a la secante interposición de la muerte y engendra contra ésta [sic] la duración” (*ibidem*: 13). Efectivamente, la narración emariana funciona como una pieza textil que se expande, como una red compuesta por cientos de fragmentos textuales – muchos traídos de creaciones pasadas, como hemos visto–, pero el hecho de que el fragmento sea la unidad de composición no significa que se pueda extraer alguno de la obra o que se puedan intercambiar. La narración, como afirma Valente, es inconsútil, es decir, carece de costuras porque es única y unitaria. Se entiende la creación de un modo holístico, en el cual la obra de arte no es el resultado de las piezas que se han empleado para componerlo, sino un objeto nuevo, autónomo y orgánico, un microcosmos, en definitiva, en el que la duración pura reemplaza al tiempo objetivo y, por tanto, no posee fin. Esta concepción holística es propia de vanguardia y ya los artistas plásticos habían teorizado acerca de ella. Así, el pintor cubista Juan Gris afirma en “De las posibilidades de la pintura” (1924):

Toda arquitectura es una construcción, pero toda construcción no es arquitectura.
[...] Una arquitectura no se puede desmontar en piezas, cada una de las cuales posea autonomía

o vida aislada. Un fragmento de arquitectura no puede ser sino un fragmento extraño y truncado que no tiene existencia sino en el lugar donde debe estar (1999: 87).

Por otra parte, pintor y escultor Joaquín Torres García, en 1930, contestaba a la pregunta “¿qué es la construcción?” así:

Desde el momento en que el hombre abandona la copia directa de la naturaleza y hace *a su manera* una imagen [...] comienza una cierta construcción. Si además se ordenan esas imágenes, intentando relacionarlas rítmicamente de manera que pertenezcan más al conjunto del cuadro que a lo que quieren expresar, se ha conseguido un grado más elevado de construcción. [...] En tanto que representación de las cosas esa forma no tiene un valor por sí misma y no se la puede considerar plástica. Pero tan pronto como esta forma contenga un valor *en sí* [...] adquiere una importancia plástica, y se puede afirmar de una obra así concebida que ya participa de una cierta construcción. [...] Esta superficie va a ser dividida, estas divisiones van a determinar espacios, estos espacios deben estar *en relación*: debe existir entre ellos una equivalencia a fin de que el conjunto permanezca entero. [...] *Crear un orden* es lo que falta. [...] aquel que crea un orden *establece un plan* -pasa de lo individual a lo universal- (1999: 277).

El modo holístico emariano de concebir el mundo y la creación fue percibido, entre otros, por Lizama (2001), quien en su explicación recurre también a algunos de los términos que estamos empleando -red, relación, tejido...-, que sirven tanto para calificar la composición de *Umbral* específicamente, como para caracterizar la escritura emariana en general, pues esta no deja de ser una gran malla cuyos nudos serían los diferentes textos del autor, todos ellos relacionados por infinitud de hilos, ya que

Cada objeto o acontecimiento de la realidad es visto con una perspectiva orgánica, holística. El mundo se concibe como una unidad indivisible y dinámica cuyos elementos están estrechamente vinculados y pueden comprenderse sólo como modelos de un proceso cósmico. De esta forma, los componentes del universo, desde el nivel macrofísico hasta el microfísico, no son “cosas” sino correlaciones de cosas que, a su vez, son correlaciones de otras cosas y así sucesivamente.

El atractivo de este modo de aprehender lo real está entonces en la convicción de que el universo constituye una compleja red de relaciones entre las diferentes partes de un conjunto unificado. Como explicita Heisenberg, “el mundo parece un complicado tejido de acontecimientos en el que toda suerte de conexiones se alternan, se superponen o se combinan y de ese modo determinan la textura del conjunto” (Lizama, 2001: 29).

Esto es lo que ocurre en *Umbral* con sus decenas de fragmentos venidos de todas partes y sus múltiples desviaciones y digresiones que, lejos de constituir un error, son reflejo

de un modo muy concreto de entender el funcionamiento del mundo, modo que Emar plasma en su escritura, hasta tal punto que esta se convertirá en verdadero refugio del autor y única realidad válida para él⁴⁶⁴. Tomando como referencia de nuevo a Lizama,

El narrador emariano, a la luz de los planteamientos anteriores, representa el mundo sin atenuar en absoluto su enorme complejidad, pues cada suceso está visto como el centro de una red de relaciones que no se puede dejar de seguir. Por ello, quien relata multiplica los detalles y sus descripciones se vuelven infinitas. En suma, el discurso siempre se expande en múltiples direcciones y abarca horizontes cada vez más vastos hasta terminar con la revelación del mundo entero (Lizama, 2001: 29).

De hecho, la obra de Emar podría haber sido incluida sin ningún tipo de duda en la propuesta quinta de Italo Calvino de las *Seis propuestas para el próximo milenio* (1988)⁴⁶⁵, aquella en que el autor italiano analiza “la novela contemporánea como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo” (Calvino, 1998: 109). Y así, su descripción de la escritura de Carlo Emilio Gadda poco dista en esencia de la caracterización que citamos anteriormente de Lizama sobre la de Emar:

Tanto en los textos breves como en cada uno de los episodios de las novelas de Gadda, cada mínimo objeto está contemplando como el centro de una red de relaciones que el escritor no puede dejar de seguir, multiplicando los detalles de manera que sus descripciones y divagaciones se vuelvan infinitas. Cualquiera que sea el punto de partida, el discurso se ensancha para abarcar horizontes cada vez más vastos, y si pudiera seguir desarrollándose en todas direcciones llegaría a abarcar el universo entero (*ibidem*: 110).

Planteada esta caracterización de la escritura emariana como tejido, como red de relaciones, creemos que el concepto de *rizoma*, propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su obra *Capitalismo y esquizofrenia* (1972, 1980), es aplicable con matices a la configuración de *Umbral*. Deleuze y Guattari desarrollaron el concepto aplicándolo fundamentalmente a la sociedad, a la Historia, a la psicología y a la economía; no obstante, en 1976, tras haber publicado la primera parte de *Capitalismo y esquizofrenia*, llamada *El Anti-Edipo* (1972), publican *Rizoma. Introducción*, libro en el que aplican el concepto a la

⁴⁶⁴ Sobre la concepción de *Umbral* como refugio véase Brodsky, 2001.

⁴⁶⁵ Indicamos el año de la publicación original, póstuma al autor, ya que nos referimos a la obra en general, si bien, cuando citemos la obra, citaremos desde la edición de que disponemos, en este caso, la traducida al español de Ediciones Siruela (1998). Este mecanismo lo emplearemos, en general, para todas las obras de referencia que citemos.

obra literaria. Más tarde, en 1978 aplican el concepto a la obra de Franz Kafka en *Kafka. Por una literatura menor*, aunque en esta obra el asunto fundamental es la acuñación y explicación del concepto *literatura menor*.

El rizoma es un concepto procedente de la biología, que la Real Academia Española define escuetamente como “Tallo horizontal y subterráneo, como el del lirio común”⁴⁶⁶. Más detallada es la definición que aporta la *Encyclopædia Britannica*:

Rhizome, also called creeping rootstalk, horizontal underground plant stem capable of producing the shoot and root systems of a new plant. Rhizomes are used to store starches and proteins and enable a plant to perennate (survive an annual unfavourable season) underground. In addition, those modified stems allow the parent plant to propagate vegetatively (asexually)⁴⁶⁷.

Basándose, pues, en el rizoma botánico, Deleuze y Guattari crearon un modelo epistemológico según el cual los elementos no se disponen de acuerdo a una jerarquía o a un centro del que deriven y/o dependan otros elementos (modelo árbol), sino que cualquier elemento cualquiera que sea su posición puede incidir en cualquier otro; hay, por tanto, una carencia de centro⁴⁶⁸. Esta definición parece ciertamente aplicable a la obra emariana, al fin y al cabo, *Umbral* carece de centro, se desparrama entre sus cientos de páginas de las que brotan nuevas escrituras, haciendo de la multiplicidad –concepto de la quinta propuesta de Italo Calvino (1988)– y de la heterogeneidad rasgos básicos de su construcción. Cecilia Rubio, no obstante, sí establece un centro de la escritura emariana:

La concepción emariana de la vida y del arte constituye una metafísica que aparece regida en su totalidad por un concepto de la armonía que comprende aspectos cognoscitivos. Estos aspectos pueden comenzar a explorarse a partir del examen del concepto de conciencia, definido geoméricamente como: “(...) punto en el infinito. Conciencia aquí es sinónimo de ese centro desde el cual florece la vida y desde el cual ella se aprecia” (1993: 222)⁴⁶⁹. Si a ello se agrega la idea de que “el yo es infinito” y se compone de capas (“cortezas”) desde las cuales se participa en el mundo, a veces con “afinación total” entre ellas, otras, en desarmonía, se

⁴⁶⁶ “rizoma”. *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado en <http://dle.rae.es/?id=WX0RW2W> (28/07/2017).

⁴⁶⁷ “rhizome”. *Encyclopædia Britannica*. Recuperado en <https://www.britannica.com/science/rhizome> (28/07/2017). Para obtener más información sobre el concepto botánico recomendamos la lectura completa de la entrada.

⁴⁶⁸ Ello no quiere decir que un rizoma sea absolutamente inestable. Un modelo rizomático presenta líneas de conceptos afines que lo dotan de cierta estabilidad –lo que los autores denominan *mesetas*–.

⁴⁶⁹ Esta cita, así como las siguientes que aparecen en la cita de Rubio, proceden de Wallace, David. (1993). “Cavilaciones”. Tesis de licenciatura. Universidad de Chile, Chile. Son, no obstante, palabras de Álvaro Yáñez, de su texto “Cavilaciones” (1922), que Wallace editó y estudió en el trabajo mencionado.

comprende mejor que la conciencia es la extensión mínima que puede alcanzar el yo y, en tanto tal, adquiere el valor de un centro vital desde el cual se percibe el mundo. La consecuencia narratológica de esta concepción es el hecho de que la conciencia se presenta como el único centro de los relatos emarianos (Rubio, 2008a: 10-11).

Concordamos con las palabras de Rubio, basadas en las del propio Álvaro Yáñez – en 1922, año de las citas, aún no había adoptado su pseudónimo–. Sin embargo, considerar que la escritura de Juan Emar tiene un centro convertiría la obra del autor en un *libro-raíz* (Deleuze y Guattari, 1994: 9) y no en un rizoma. En realidad, consideramos que la conciencia del autor opera no tanto como centro del que deriven jerárquicamente todos los demás elementos del relato, sino como marco del mismo porque efectivamente todo lo que en él se presenta es muestra de la conciencia del autor. En los textos de Juan Emar, aunque haya referencias y vínculos con un mundo exterior, todo pasa por el filtro de su análisis y su imaginación, todo es su conciencia. Sucede como si el lector pudiese asomarse a la mente creadora del artista, no a su resultado, sino a su mente en el propio ejercicio de la creación. El texto, pues, no es tanto un producto, una consecuencia, como un reflejo mínimo de la conciencia del autor: “La cabeza jamás debe vaciarse en un alba. No es su ruta. Debe vaciarse en una obra” (*Umbral*, 164).

Dicho esto, Pablo Catalán en su trabajo sobre el “Segundo pilar” de *Umbral* ya rechazaba, al igual que nosotros, el concepto de *palimpsesto* preferido por Canseco-Jerez (1992, 2011b), en favor del de *rizoma*: “Diremos por lo tanto que el relato de Lorenzo Angol es rizomático y no de tipo palimpsesto; la escritura no es escritura sobre otra anterior sino surgimiento constante por en medio de ella de otra escritura”(2000: 127). Y, en nota al pie añade:

No niego que se pueda ver una especie de escritura sobre lo ya escrito. Pero más que reescribir sobre, lo que hace Emar es dejar surgir por el medio de lo ya escrito otros escritos. Por eso es preferible la teoría de Deleuze sobre los rizomas. Además al hablar de rizomas se conserva toda la dinámica y fluidez de cada texto y la multiplicidad de la conciencia emariana (2000: 127).

También Rubio (2011) y Vásquez (2012) han caracterizado brevemente la obra emariana como rizomática, en su caso, aplicando el concepto a *Miltín 1934*. Y, ya antes la misma Vásquez junto a Vargas (2010) denominó *rizomática* la escritura de *Umbral*. En efecto, la escritura de Emar y, concretamente, su última manifestación, *Umbral*, discurre

como un fluido⁴⁷⁰, es decir, se expande, se contrae, llena y vacía, se desplaza sin un centro o principio que lo rijan. Tal y como señala Vásquez sobre *Miltín 1934*, pero válido también para *Umbral*, el narrador de los textos emarianos busca “narrar una historia sin fin, rizomática, llena de pliegues, conexiones y resemantizaciones” (2012: 62). Vemos, pues, que la escritura del autor cumple varios de los principios establecidos por Deleuze y Guattari en *Rizoma. Introducción* (1972). Así, los principios de conexión y heterogeneidad (1. y 2.), así como el principio de multiplicidad (3.) quedan patentes en esta explicación. En *Umbral* cada elemento conecta potencialmente con todos los demás que componen la obra, constituyendo un mapa (5.º principio del rizoma), que

es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible [sic.] de recibir constantemente modificaciones [...]. Un mapa tiene entradas múltiples, contrariamente al calco que vuelve siempre a “lo mismo”. Un mapa es cuestión de ejecución, mientras que el calco remite siempre a una presunta “competencia” (Deleuze y Guattari, 1994: 22).

Así es como funciona *Umbral*. Sin embargo, dentro de los principios que identifican un modelo rizomático, hay una característica que, en el caso de Emar, no vemos tan aplicable:

En un rizoma [...] cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de todas naturalezas están ahí conectados a modos de codificación muy distintos, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos diferentes, sino también, estatutos de estados de cosas (Deleuze y Guattari, 1994: 13).

Evidentemente, la escritura de Emar posee referentes y el autor se inscribe en un contexto determinado, que en algunas obras se hace muy evidente. Por ejemplo, es el caso de *Miltín 1934*, obra en la que hay referencias y críticas directas al contexto artístico de la época o a la sociedad burguesa de entonces⁴⁷¹. Al igual que en otros textos de Emar, como *Amor*, en que se aprecia con claridad la situación del arte y del conocimiento en la época

⁴⁷⁰ El concepto de *fluido*, siguiendo la teoría de la modernidad líquida de Zygmunt Bauman, aplicado a la obra de Juan Emar fue desarrollado por Vásquez y Vargas en “Poética de lo ‘fluidico-inusitado’ en *Umbral* de Juan Emar” (2010).

⁴⁷¹ Ejemplos de ello son los fragmentos de las páginas 149-157, en que Emar enjuicia con dureza la actividad y el criterio de los críticos; 164-172, sobre un péndulo que mueve a la sociedad desde el punto de vista de sus ideas y su moral; o 256-285, la conversación sobre arte entre el yo y el pintor Rubén de Loa, alegato final de la obra en que se ensalza el arte de vanguardia y se rechaza el arte como producto mercantil.

o, incluso, la situación social de la mujer⁴⁷². Más encubierto es el caso de *Ayer*, donde, no obstante, encontramos la doble moral que rige a la sociedad en el episodio de Rudecindo Malleco⁴⁷³. Y a estos ejemplos seguiría un amplio etcétera. En efecto, las obras emarianas anteriores a *Umbral* disparan lazos de conexión con elementos no lingüísticos a veces de una manera muy evidente, otras de un modo más solapado. Esto es lo que aprecian Deleuze y Guattari en la obra de Franz Kafka, quien a través de sus historias extraordinarias filtra una demoledora crítica al sistema burocrático, al mundo administrativo y de la contabilidad. Pero, ¿observamos el mismo sistema de Kafka o de las primeras obras de Emar en *Umbral*? Consideramos que no. *Umbral* tiene referentes, fuentes, menciones a elementos externos a la obra que, en ocasiones, el autor mismo explicita, pero en él, en general, no hay una intención clara de tender puentes hacia otros conjuntos de signos de distinta naturaleza a la propiamente literaria. *Umbral* es literatura en sí mismo, es texto sobre texto del que constantemente brotan otros textos que se refieren constantemente a sí mismos y, por tanto, no se escapa del universo creado por el autor. *Umbral* se crea como realidad paralela, como refugio para quien quiere desligarse del mundo ordinario y mudar para siempre en personaje de ficción. De ahí, que el refugio solo pueda ser autorreferencial y que se evite por todas las formas salir de esta dinámica.

De ahí también que sea necesario matizar otra característica del libro rizomático: “El libro no es una imagen del mundo y menos aún un significante. No es una bella totalidad orgánica, no es tampoco una unidad de sentido” (Deleuze y Guattari, 1994: 39). En su lugar y, aludiendo a Michel Foucault, los creadores del rizoma ven en la obra de arte rizomática una máquina, “una caja de herramientas” (*ibidem*: 39). En efecto, *Umbral* no es una imagen del mundo porque constituye un mundo en sí mismo, pero sí constituye un organismo, una maquinaria viva y autónoma que funciona con la necesidad mínima de mezclarse o contaminarse del mundo real, a excepción del obligado empleo de un código lingüístico inteligible⁴⁷⁴. Pero, pese a esta característica, la obra es también un fragmento y

⁴⁷² Un ejemplo de reflexión sobre contexto artístico la encontramos entre las páginas 127-135. En cuanto a la reflexión sobre la mujer y su situación frente al conocimiento, la podemos encontrar en las páginas 136-140, por ejemplo.

⁴⁷³ Rudecindo Malleco es condenado a muerte y decapitado por descubrir que el secreto del placer sexual de halla en el cerebro y difundir esta información. Pese a que la justicia ordinaria no puede condenarlo por tratarse de un pensamiento, la Iglesia lo condena en un tribunal propio y lo sentencia. La gente de la ciudad acude a contemplar la macabra escena con total indiferencia (pp.48-54).

⁴⁷⁴ Sobre esto, son apropiadas las palabras de Valcárcel sobre la prosa de Vicente Huidobro:

La sintaxis no se rompe, ya que, si esto fuera así, el seguimiento, la intelección, no serían posibles. El interés de Huidobro está siempre en borrar la referencialidad de las palabras, alterarla, así se produce la creación [...].

como tal es parte de la realidad creada. Puede parecer, por otra parte, que la cualidad de orgánico no casa con la estructura de *Umbral*: aparentemente caótico, conformado como un casi infinito *mise en abyme* que, lejos de “resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra” –característica que registra Dällenbach (1991: 15) de esta técnica artística– propone el desparrame, la multiplicación y el ensimismamiento como principios constructivos. Sin embargo, estos principios no se oponen al hecho de que *Umbral* sea una creación orgánica. Así, tal y como señala Rubio:

A mi manera de ver, esta concepción de la obra literaria dota a ésta [sic.] del atributo de orgánica, en el entendido de que lo orgánico no excluye lo heterogéneo ni la idea de que la obra se conciba a la vez como totalidad y como fragmento de ésta [sic.]. Creo que a este sentido de lo orgánico se refiere Huidobro cuando explica a De Rokha: “Mi poesía no es hueca, ni inflada, ni cargada de sonoridades inútiles. Es orgánica, responde a razones profundas de mi ser y del ser universal” (ver Zeran, 1992: 195). Este postulado es coherente con el concepto de unidad y organicidad del cosmos que está en la base del principio analógico y de la ley de correspondencias (2007: 318).

Esta tesis que compartimos con Rubio no se opone, sin embargo, al rasgo rizomático de la obra como máquina, como conjunto de utensilios disponibles para el lector. Partiendo de esta idea, Deleuze y Guattari afirman:

No hay muerte del libro, sino otra manera de leer. En un libro no hay nada que comprender, pero sí mucho de qué aprovecharse. Nada a interpretar ni a significar, pero mucho a experimentar. El libro debe formar máquina con alguna cosa, debe ser una pequeña herramienta en un exterior. No representación del mundo, ni mundo como estructura significativa. El libro no es árbol-raíz; es pieza de un rizoma, planicie de un rizoma para el lector al que conviene (1994: 39).

Lo que ocurre con la escritura emariana y, en última instancia, con *Umbral* es que el libro no forma máquina con el exterior, sino consigo mismo, con la escritura previa, con la escritura presente e, incluso, con la escritura futura, es decir, únicamente con su propia naturaleza textual. Hay un continuo ensimismamiento del yo, que se había gestado muy tempranamente –no olvidemos los deseos del autor siendo apenas un joven de escribir su propia vida– y que eclosiona en *Umbral*. Por lo demás, en efecto, la gran obra no hay que interpretarla, sino experimentarla, tal y como funciona el modelo rizomático. Esta ausencia

A pesar del desplazamiento de la lógica, la palabra continúa como nexo de unión entre los dos universos de discurso que se distinguen en estas novelas: el universo referencial y el universo alógico del texto creado (1997: 506).

de significación, de necesidad de la obra de ser interpretada, la expone, de hecho, el propio Onofre Borneo, narrador de la obra, a Guni Pirque en el prólogo de la misma:

Cuanto voy a escribir -yo, Onofre Borneo, ciudadano chileno, nacido en Santiago el 13 de noviembre de 1893⁴⁷⁵, a las 9 de la mañana- no debe tener el carácter de una “obra” si por obra entiendo el planteamiento de un problema, su desarrollo y su solución.

No soluciono nada ni debo tratar de solucionar pues esto está impedido justamente por el carácter mismo de esto que voy a escribir. Cualquier intento en tal sentido sería un acto de voluntad, un acto premeditado ya que toda solución se hallaría desde antes en mí y hacia ella se inclinaría -quisiéralo yo o no- la marcha de las personas que aquí figurarán. Yo ignoro toda solución por la imperiosa y muy simple razón de que ella, de encontrarse en algún sitio, no se encuentra en mí sino en otros y de presentarse algún día no se ha presentado aún puesto que estos otros siguen hoy, y seguirán mañana, viviendo y actuando.

Ya que se trata aquí de biografías o, mejor dicho, de diarios vivires [sic.], debo sólo [sic.] anotar, esbozar, dejar únicamente enunciaciones de problemas, eso sí que con todos sus elementos; en su falta, con el mayor número posible de ellos (*Umbral*, 6).

Es decir, *Umbral* no pretende revelar nada y el lector no se debe enfrentar a él intentando buscar el sentido oculto que encierra. El propósito de Emar es plantear enigmas que no resolverá en la obra, no solo porque no le interesa ese objetivo, sino porque no sabe cómo se desarrollará ni hacia dónde evolucionarán sus personajes. En *Umbral* se plantean enigmas que el narrador se esfuerza por presentar bien formulados, es decir, la obra funciona como instrumento, como “caja de herramientas” (Deleuze y Guattari, 1994: 39), pero, esta maquinaria no conecta con otras dimensiones de la realidad objetiva como en el modelo rizomático. La “caja de herramientas” emariana conecta solo, y de manera constante consigo misma o, si cabe, con el propio universo literario que funda Juan Emar. Por otra parte, *Umbral* finaliza con la muerte del autor, que escribió en ella hasta que su salud se lo permitió. La obra, pues, no tiene un fin, tal y como entiende la narrativa tradicional, es decir, un fin conclusivo, en el que se resuelve el conflicto, sino que se termina en pleno conflicto, en plena incógnita. Como señala Valente, sobre el acto de narrar, “la narración nunca haya de quedar del todo conclusa. Ha de haber siempre un hilo suelto, un hilo de la trama [...] para que puedan continuar sin ser cortados los hilos del narrar y del vivir” (1997: 17). Ello no se debe solo al hecho de que el autor falleciera, sino en realidad a la propia naturaleza del proyecto umbraliano, perpetua y, por tanto, sin desenlace y en constante reescritura.

⁴⁷⁵ Este dato es real y coincide con la fecha de nacimiento del propio Álvaro Yáñez Bianchi (~Juan Emar).

En definitiva, hemos propuesto un modo de entender la escritura de Juan Emar, tomando como objeto de estudio principal *Umbral* desde un enfoque global y transversal. En esta propuesta se han establecido como pilares de su estética la intertextualidad autógena, la condición de red o rizoma y la autorreferencialidad, conceptos que entroncan -con matices- la obra del autor con algunas de las principales corrientes narratológicas del siglo XX y con la obra de otros autores sí analizados o vislumbrados desde estas ópticas y, por ello, reivindicados hoy en día como innovadores, visionarios y grandes renovadores de las formas literarias.

5. CONCLUSIONES

En los capítulos precedentes hemos analizado una parte importante de la obra de Juan Emar, tanto de la considerada pública, aquella que él mismo publicó en los años 1935 y 1937, como de la privada, es decir, aquella que no pensó en publicar ya porque efectivamente fuera privada –el caso de los diarios de vida, por ejemplo–, ya porque no tuvo la motivación para publicarla, pese a su carácter literario –el caso de *Umbral*-. Mediante un análisis inductivo de las fuentes primarias y el empleo de diversos conceptos teóricos hemos podido demostrar nuestra hipótesis inicial: la obra de Juan Emar no se compone de diferentes obras o textos independientes, muestras de la estética de la vanguardia, sino que en realidad se trata de un vasto proyecto ideado y esbozado en la adolescencia del autor, desarrollado a lo largo de toda su vida y materializado en diferentes textos que no se sustituyen unos a otros, sino que se integran. Este proyecto funciona como un sistema rizomático, sin centro y en constante crecimiento hacia todas partes, que florece en distintos textos, todos entre sí relacionados mediante vínculos intertextuales. De ahí, que la obra última de Juan Emar, *Umbral*, aúna, sino toda la escritura previa, al menos sí buena parte de ella. *Umbral*, pues, es el estadio último y mejor conseguido de un proyecto vital consistente en la creación de un refugio escritural, de un espacio donde contener y fijar la existencia, obsesión constante en la trayectoria de Juan Emar.

Dicho esto, para llegar a estas conclusiones tuvimos que delimitar un objeto de estudio dentro de la vasta producción de Juan Emar, pero, antes de ello, fue necesario conocer las líneas de investigación que la crítica había seguido en los estudios sobre el autor. Así, una vez revisada en profundidad la producción científica sobre Emar consideramos que se pueden establecer dos bloques temáticos principales que sobresalen con bastante diferencia con respecto al resto de temas tratados en su obra, no solo por la cantidad, sino también por la calidad de los estudios y por el prestigio de los investigadores que los integran. El primero de ellos es el conjunto de trabajos que vinculan a Juan Emar con el contexto de su época, concretamente, el fenómeno de la vanguardia –en este campo

destaca sobre todo el investigador Patricio Lizama- o que analizan la recepción de nuestro autor. En general todos estos trabajos coinciden en adscribir no solo la producción de Emar, sino a él mismo como personaje, a la vanguardia. En cuanto a su recepción, la crítica también coincide en situar al autor al margen del sistema literario tanto en su tiempo como después de su fallecimiento. Si bien se reconoce un paulatino proceso de recuperación del autor en los últimos veinte años. El volumen de artículos y capítulos sobre estos temas es muy amplio, pero, por esa misma razón, muchos de ellos caen en la repetición y son pocos los que realmente abren nuevas sendas en este campo de estudio, tal y como hemos visto.

En segundo lugar, la otra línea de trabajo principal sobre el autor es la consistente en un análisis de corte técnico sobre los textos propiamente, es decir, aquella centrada en las cuestiones narratológicas, semióticas y lingüísticas de las obras de Juan Emar. Al contrario de lo que ocurría con la línea de trabajo anterior, en este caso, los estudios no tienden a la repetición y no hay un investigador que destaque de forma muy notable sobre los demás. Creemos que esto es debido a la riqueza constructiva de los textos emarianos que permite el empleo de múltiples enfoques y teorías narratológicas y semióticas en los análisis. La mayoría de estos estudios tienden a relacionar las técnicas empleadas por el autor con las características de la prosa de vanguardia, si bien todos ellos destacan la singularidad de los textos de Emar que, más que una parodia de las fórmulas literarias tradicionales -uno de los objetivos principales de la prosa de vanguardia también presente en las obras de Emar-, buscan proponer una compleja teoría del conocimiento y del ser. De ahí que sea difícil desligar este campo de estudio del siguiente: aquel que se ocupa de explicar las bases metafísicas y gnoseológicas que sustentan el universo emariano, ya que Emar filtra su propuesta filosófica muchas veces mediante el empleo de la técnica, si bien es cierto que otras muchas veces dedica párrafos o extensas secciones de sus textos -sobre todo en *Umbral-* a desarrollarla. En cualquier caso, se produce un salto cuantitativo importante con respecto a las dos líneas de trabajo anteriores. Así, los trabajos de corte filosófico son menores, en gran parte porque muchos los hemos ubicado en otras líneas de estudio dada su afinidad o mayor dedicación a otros elementos de la obra emariana -las cuestiones técnicas, la categoría espacial, etc.-. Dicho esto, en general, estos trabajos analizan cómo los yoes emarianos ponen en jaque la categoría de lo real que percibimos por los sentidos convencionales para favorecer otros mecanismos de conocimiento internos que permiten al individuo captar capas más profundas de realidad.

Fuera de estas tres líneas de trabajo se distinguen otras menores en cuanto a la cantidad de trabajos que se les adscriben, que, sin embargo destacan no solo por la calidad,

sino porque realmente proponen enfoques novedosos en los estudios sobre el autor. Cabe decir, además, que los trabajos sobre Juan Emar más recientes, en general, se adscriben a alguna de estas líneas de estudio. Hablamos de los trabajos que analizan las fuentes esotéricas y ocultistas que emplea el autor, los que tratan la categoría espacial en los textos emarianos, aquellos que se ocupan del tratamiento de la mujer y la sexualidad y, por último, los estudios comparatistas con otros autores u obras específicas. Al margen, de estas categorías dejamos los estudios de corte biográfico que, aunque tienen un peso significativo, no suelen aportar información muy relevante desde un punto de vista científico.

Por otra parte, cabe decir que en lo que respecta a la propia producción de Juan Emar en los últimos años, sobre todo, a partir del cambio de milenio, esta ha experimentado un destacado crecimiento con la publicación no solo de reediciones de las obras del autor y de traducciones, sino también con la aparición de diferentes inéditos tanto de carácter personal –cartas, diarios...– como de textos literarios que, originalmente, Emar no destinó a publicar –son los casos de *Cavilaciones*, *Amor* o *Regreso*–. Todo ello nos empuja a concluir que efectivamente se está produciendo un paulatino, pero constante proceso de redescubrimiento de Juan Emar.

Centrados ya en la investigación, hemos comprobado, en primer lugar, que la producción emariana más temprana, es decir, los cuadernos del periodo 1910-1917 –excluimos el “Cuaderno escolar y otros” (1905-1909)–, escritos cuando Juan Emar aún es un joven Álvaro Yáñez de entre diecisiete y veinticuatro años resultan fundamentales no solo como muestra de la escritura de su autor, sino por su importancia para con la producción posterior de este. Si bien, esta producción juvenil ha sido desatendida por la crítica y, a excepción de la edición parcial que se ha hecho de ella en 2006, no hay ningún estudio al respecto.

El escritor santiaguino establece desde el comienzo de su actividad escritural un sistema complejo y personal de ordenamiento y relaciones entre sus diferentes escritos. El soporte preferido en esta etapa juvenil es el cuaderno, en parte, porque le permite mantener las hojas fijadas teniendo en cuenta que cada cuaderno lo destina a una finalidad diferente. Así, se pueden establecer dos series principales dentro de este corpus de estudio: las libretas destinadas a ser diarios de vida –los casos de “Diario de 1913 y 1914” (n.º 1) y “Diario de 1915 y 1916” (n.º 4)– y aquellas empleadas para recoger escritos literarios heterogéneos: reflexiones sobre arte, filosofía, fragmentos de obras literarias inconclusas, etc. –nos referimos a los cartapacios “MV y otros” (n.º 1), “Continuaciones” (n.º 2), “Reflexiones 5” (n.º 5), “Reflexiones 6” (n.º 6) y “Reflexiones 7” (n.º 7)–. Como se advierte

en la numeración que sigue a su título, hemos descubierto que en estas series de escritura hay faltas, esto es, cuadernos que se han extraviado, ya que no se ubican en ninguno de los fondos manejados ni tampoco hay constancia de que se encuentren en posesión de algún investigador ante la falta de menciones y estudios. El descubrimiento de estas faltas se debe a las propias anotaciones del autor, en la mayoría de los casos, o a casos de incoherencia entre el texto que termina una libreta y el texto que inicia la que supuestamente la seguía. Así, el autor numera por norma general cada cuaderno, lo que permite situarlo dentro de una serie, y, al final de este, indica a qué cuaderno debe dirigirse el lector para continuar la lectura, cuaderno del que aporta su número dentro de la serie, así como el número de página. No obstante, hay algún caso que presenta las páginas finales arrancadas, lo que dificulta la tarea de establecer la serie. En cualquier caso, se ha demostrado que estos diarios no eran correlativos, como se ha sugerido en la edición de 2006, que dispone los textos de forma seguida y no incluye notas aclaratorias al respecto.

Por otra parte, existe otro subgrupo dentro de este corpus de juventud, que es el de los diarios de viaje, compuesto por “Mi estadía en Lausanne” y “Viaje a Europa”, fundamentalmente⁴⁷⁶. En estos casos no se trata de ninguna serie, sino de diarios independientes que recogen viajes realizados por Juan Emar bien en el propio momento del viaje –el caso de “Viaje a Europa”–, bien *a posteriori*, como en el caso de “Mi estadía en Lausanne”, escrito en el año siguiente al del viaje. Su interés es más de tipo antropológico que literario, dada la gran cantidad de datos que aporta sobre las ciudades en que hacen puerto, las travesías en trasatlántico, sus primeras impresiones de las urbes europeas y sus ciudadanos, etc.

Aparte dejamos los cuadernos “Torcuato y otros” y “Diario de 1912 y otros”, que no podemos ligar a ninguna serie ni grupo, aunque sí se encuentren relacionados con el resto de elementos del corpus, sobre todo, en el caso del segundo, ya que, aunque comienza siendo un diario de vida, pronto el autor abandona este objetivo para convertirlo en un gran organigrama o agenda en el que programa todas sus actividades, incluso las de años posteriores. Así, pueden leerse los cuadernos de las dos series principales en paralelo con el organigrama. En cuanto a “Torcuato y otros”, se trata de una libreta que podríamos calificar de independiente, ya que Emar la destina a la escritura del que podría ser su primer texto literario de ficción propiamente, con un fuerte carácter autobiográfico, no obstante.

⁴⁷⁶ Como señalamos en la “Introducción”, a finales de 2017, cuando este estudio ya estaba redactado, se publicó un volumen, *Diarios de viaje*, que contiene distintos escritos de Juan Emar redactados entre 1909 y 1923. Algunos son cuadernitos completos (“Mi estadía en Lausanne” o “Viaje a Europa”), mientras que otros son hojas sueltas que no llegan a conformar un cuaderno y que hemos decidido no incluir en este trabajo.

Buena parte de las hojas de esta libreta las destina muchos años después a la escritura de borradores de *Umbral*, hecho que refuerza la idea de que toda la escritura de Juan Emar está vigente y es válida en el momento de escritura de la gran obra.

Dicho esto, lo más interesante de estos cuadernos se encuentra en las dos series principales que hemos destacado. Entre los cuadernos de cada serie la escritura es continua sin importar el cambio de libreta, de tal forma que el texto no tiene en cuenta el soporte – la libreta o cuaderno posee un principio y un final marcados por la tapa–, sino que discurre de forma ininterrumpida. Al final de cada cuaderno se indica mediante una nota cuál es el cuaderno siguiente y en qué página se retoma el texto. Esta manera de configurar la escritura favorece nuestra tesis de texto único, de texto rizomático en constante crecimiento hacia todas las direcciones, ya que, aunque las dos series se distinguen de forma clara, entre ellas, existen relaciones de complementariedad, de tal forma que en ocasiones el autor propone la lectura de un cuaderno de la otra serie. Otras veces no existe una indicación expresa, pero si se tienen en cuenta las fechas de las diferentes entradas de la escritura se advierte que en muchos casos la escritura de estas series de cuadernos era paralela. La serie de los textos literarios heterogéneos funciona muchas veces como espacio donde reflexionar con detenimiento sobre cuestiones surgidas en el día a día, que el autor contempla en la serie de los diarios.

Otra característica que singulariza estos cartapacios es su escritura fragmentaria, a modo de juego, que se da particularmente en la última serie de cuadernos que hemos mencionado. Esta serie, iniciada por el cuaderno “MV y otros”, se compone de diferentes textos que se van desarrollando de manera discontinua a lo largo de los cuadernos. Así, para seguir uno de ellos hay que saltar entre las páginas del cuaderno e, incluso, saltar a otro cuaderno, siguiendo las anotaciones marginales del autor. Esta manera de configurar un texto de carácter personal resulta muy original y convierte la escritura privada del autor en un espacio para el entretenimiento íntimo.

En general, pues, se observa un complejo sistema de escritura marcado por la simultaneidad y el fragmentarismo como rasgos singulares, sobre todo, si tenemos en cuenta que se trata de una escritura privada, concebida para ser leída únicamente por el propio autor. Para leer estos cuadernos es necesario disponer de todos ellos, ya que las notas explícitas, las alusiones, las sugerencias, la mención de fechas, lugares y personas concretas, etc. obligan al lector a tener que recurrir a otros cuadernos para captar el texto en toda su naturaleza. De ahí que consideremos este corpus una importante, aunque prematura, muestra de las características más destacadas de la escritura de Juan Emar. Por

otra parte, buena parte de estos cuadernos será reescrita en diferentes partes de *Umbral*, lo que pone de manifiesto la importancia y validez de esta producción para el autor, más de treinta años después de su escritura.

El segundo periodo que hemos estudiado ha sido el que Juan Emar denominó “entreacto”, es decir, el tiempo transcurrido entre 1918 y 1939 en el que Emar vivió los episodios más importantes de su vida, tanto a nivel personal, como a nivel creativo y social. *Ayer*, *Miltún 1934*, *Un año* y los relatos de *Diez* fueron los objetos de estudio en este caso. A lo largo de la investigación hemos descubierto que para establecer la cronología de escritura de estos textos no es válido fiarse de la fecha de publicación de estos. Con ello nos referimos que, pese a que *Diez* no se publicó hasta 1937, algunos de sus relatos se escribieron con bastante anterioridad e, incluso, antes que algunas de las obras de 1935. Así, seis de los diez cuentos se comenzaron antes que *Miltún 1934* y, en el caso de *Un año*, son siete los cuentos escritos con anterioridad. De ahí que la hipótesis propuesta por Alejandro Canseco-Jerez según la cual las tres novelas de 1935 constituyen un tríptico narrativo y fueron escritas simultáneamente no pueda considerarse del todo válida, pues los cuentos de *Diez* también son escritos en simultaneidad al resto de textos y, por tanto, ya no nos encontraríamos ante un tríptico, sino ante un único proceso de escritura que se materializa en diferentes textos, textos que, en general, no se escriben de una vez, sino a lo largo de varias semanas y cuya escritura se va intercalando. El proceso es, pues, bastante similar al desarrollado en los cuadernos de juventud.

Dicho esto, las cuatro obras de los años treinta se caracterizan por presentar en mayor o menor medida rasgos que nos permiten vincularlos a la prosa de vanguardia, tales como la ausencia de una historia y su sustitución por la reflexión sobre el proceso de escritura del texto, las transgresiones de las categorías literarias -tiempo y espacio, por ejemplo-, el empleo de la primera persona, la mezcla de géneros y elementos de diferente naturaleza, que aproximan la obra a la técnica plástica del *collage*, el empleo del humor y la parodia que, normalmente, implica una crítica social, etc. Estos rasgos se perciben con mayor claridad en las tres obras de 1935 -*Ayer*, *Miltún 1934* y *Un año*-, ya que los relatos de *Diez*, publicados dos años después, sí poseen, por ejemplo, una historia y no todos están tan focalizados en yo -los tres cuentos que integran la sección “Tres mujeres”- ni presentan rasgos humorísticos explícitos.

Específicamente, en las obras de Emar hemos destacado el particular empleo del tiempo, las constantes transgresiones de la diégesis, así como el singular rol desempeñado por el narrador, que acostumbra a desempeñar un papel múltiple de narrador, protagonista

y escritor del texto, como rasgos básicos de su escritura narrativa de esta época. Evidentemente, no todos ellos tienen la misma importancia en todos los textos y, así, en una obra como *Ayer* resulta fundamental el aspecto temporal, no solo como categoría narrativa del propio texto literario, sino también como tema y elemento estructural de la obra, ya que la obra no deja de ser sino el relato del acto de recordar el día de ayer por parte del yo narrativo, hecho que, además, ocurre en la propia trama del texto. En la escritura de Juan Emar es muy frecuente que un asunto que lo obsesiona, como lo es el tiempo, se convierta no solo en materia narrativa, esto es, en tema, sino que a través de la técnica y la estructura del texto se plasme dicho asunto, tal y como ocurre en *Ayer*. Aunque la preocupación temporal es el elemento vertebrador de *Ayer*, tal y como sugiere ya su título, tanto *Miltín 1934* como *Un año*, presentan también un singular empleo del tiempo que se debe al modo en que Juan Emar lo concibe, que nosotros hemos relacionado con la teoría del filósofo francés Henri Bergson. El tiempo, pues, no existe como sucesión ni es objetivo, sino que lo que se da realmente en el mundo es la simultaneidad y la relatividad, porque el tiempo es duración pura. De ahí, que en los textos de Emar se quiebre absolutamente el elemento narrativo temporal, ya que este siempre se ha concebido como magnitud y tal concepción no resulta válida para él. En las obras de 1935 se percibe con mucha claridad esta problemática, ya que no es tanto que Emar tenga una firme teoría acerca del tiempo, como que se le presenta como un gran interrogante y este interrogante es el que presenta en estas obras.

En cuanto a las transgresiones que se producen entre los niveles diegéticos y extradiegéticos y al especial funcionamiento de la instancia narrativa, debemos destacar sobre todo la obra *Miltín 1934*, obra que hemos calificado como un ensayo previo a *Umbral*. En ella se presenta al lector la conciencia abierta del escritor en el momento de la propia escritura del texto, hecho que subvierte totalmente los conceptos de novela o narración. No hay historia, solo los intentos de un yo por escribir un texto en el año 1934, objetivo que no logrará cumplir. La trama rematada se sustituye, pues, por el ensayo de construirla y esto es lo que contiene la obra. Este procedimiento entronca con la vanguardia, concretamente, con otras manifestaciones en prosa que despliegan en el texto los mecanismos de la creación y no la creación propiamente. No se presenta, pues, un resultado sino un proceso. Por otra parte, si dicha obra es una muestra de la conciencia del creador, esta deberá construirse como la conciencia: fragmentaria, pero a la vez simultánea, y así *Miltín 1934* debe ser percibido por el lector de manera holística.

Por último, *Un año* no presenta tantas transgresiones narrativas como sucede en *Miltín 1934*, de hecho, los relatos que se narran en cada entrada de este “diario” son lineales y sin demasiadas alteraciones diegéticas. Lo que sí es innovador es la manera en que Emar conforma la obra, es decir, la disposición de las distintas historias que resuelve encorsetándolas en un original “diario” a modo de entradas. Sin embargo, este característico género no es más que una tramoya que el propio texto se encarga de anular constantemente. Por otra parte, de nuevo nos encontramos ante el yo narrador, protagonista y escritor y, así, el lector tiene la sensación de haber leído en cada episodio un texto recién escrito, lo que otorga a la obra el rasgo de la inmediatez.

En cuanto a los relatos de *Diez*, estos también presentan en mayor o menor medida transgresiones en el funcionamiento habitual del tiempo, del narrador o de la diégesis, si bien es cierto que se advierte una mayor “normalidad” con respecto a la narrativa tradicional. Parece que Emar escoge los cuentos para ocuparse de determinados temas que le interesan –en algunos casos, lo obsesionan– ya no mediante la técnica o la estructura de la obra, sino como tema del relato. Eso no quiere decir que los cuentos de *Diez* tengan un menor interés que las novelas, simplemente, el autor emplea otras estrategias para tratar una serie de motivos y temas que lo inquietan y que son recurrentes en su obra. Por otra parte, los cuentos son muy heterogéneos no solo en cuanto a su temática, sino también en cuanto a su tamaño, si bien en referencia a lo primero sí muestran coherencia dentro de cada una de las secciones del libro.

Por otra parte, y como ocurría con los cuadernos de juventud, estas obras de Juan Emar también encontraron una nueva ubicación en *Umbral*: algunos de forma completa, como *Ayer* y los cuentos de *Diez*, y otros de forma parcial, como ocurrió con *Miltín 1934* y *Un año*. En cualquier caso, de nuevo nos encontramos ante el proceso de revisión de la escritura precedente y su re inserción en una nueva construcción, mucho más grande y compleja. Asimismo, algunos de los rasgos que caracterizaban la escritura de juventud del yo –de carácter privado–, como la preeminencia del yo, el fragmentarismo, la simultaneidad, etc., los traslada también a su escritura literaria que tendrá carácter público. Se advierte ya en este momento una línea de coherencia en la trayectoria de Juan Emar que mantendrá durante las más de dos décadas de redacción de *Umbral*.

El tercer estadio de esta investigación centró su foco en *Umbral* y en formular una propuesta de la estética del autor. En primer lugar, Emar es un escritor cuya producción puede y debe adscribirse a la vanguardia. No obstante, la coherencia de su proyecto y su sostenimiento hasta prácticamente su fallecimiento lo convierten en un escritor anómalo

que, lejos de evolucionar y probar nuevas estéticas, se mantuvo con firmeza en el proyecto y las aspiraciones ideados en la adolescencia.

Un pilar de la estética emariana se encuentra en la metalepsis, esto es, la interferencia entre niveles narrativos. El empleo de esta operación va *in crescendo* en la escritura de Juan Emar, de tal forma que en los cuadernos de juventud es un fenómeno poco frecuente, en las obras de los años treinta se da de forma constante, aunque en un obras más que otras –*Miltún 1934* destacaría por encima del resto de textos–, y, por último, en *Umbral* convierte esta maniobra literaria en cimiento del texto. Así, las interrupciones del narrador Onofre Borneo en los episodios que relata son constantes y, en muchas ocasiones, aportan una nota cómica a un pasaje que, de otro modo, podría resultar tedioso. Emar explota el recurso metaléptico hasta su límite y así el propio narrador asume su responsabilidad en la falta de linealidad del texto. Otra característica del narrador emariano es la falta de omnisciencia o, al menos, la aparente improvisación de la escritura, debido en parte a que son los propios personajes quienes actúan libremente, sin seguir sus indicaciones. Entonces, el narrador que, además, en *Umbral* se identifica con el escritor del texto, más que la instancia que regula la narración, actúa como un espectador que comenta el comportamiento de los personajes y los hechos que ocurren. Así que, en definitiva, *Umbral*, como lo había sido *Miltún 1934*, es una muestra –esta vez en tamaño mucho más grande– de la conciencia del escritor en el acto de crear. Y en esta conciencia hay ficción, pero también interrupciones de una mente cansada, aburrída, exultante, etc. de escribir, reflexiones sobre temas surgidos a raíz de la trama, divagaciones sobre asuntos que irrumpen en la mente del autor, etc. Y, todo ello conforma *Umbral*. Por otra parte, también los personajes salen de su esfera para interactuar con el narrador y, con ello, narrador y personajes se nivelan y la ficción se presenta como potencial sustituto de la existencia real, propuesta última de Emar.

En definitiva, Emar crea un doble literario de su propia existencia. El desdoblamiento es la operación básica que Emar necesita para comprender el mundo y comprenderse a sí mismo. Él mismo la resume en la necesidad de que exista un yo que actúe y un yo que observe al otro actuando. Así, a lo largo de su vida Emar desdobló continuamente su propia identidad a través de sus pseudónimos y personajes con el fin de poder observar y estudiar su propio existir. De ahí su inclinación hacia el género de la autobiografía o la fuerte tendencia autobiográfica de sus textos literarios. Hay, pues, un constante reconcentramiento en el yo, ya que el desdoblamiento no supone el desvanecimiento del yo. Al contrario, gracias a la dispersión en otros yoes, el yo puede

autoafirmarse como tal, ya que solo siendo otro puede reconocer y reconocerse. Esta autoafirmación se realiza a través de la escritura, mecanismo con el que puede concentrar y fijar una parte de existencia para, a partir de ahí, analizarla.

Esta necesidad de retener y afianzar lo vivido y lo pensado guarda una estrecha relación con cómo concibe el tiempo Juan Emar. Como ya señalamos, Emar diferencia entre el tiempo que marcan los objetos de medida y el tiempo de la conciencia, el que él considera el tiempo real. El primero es mensurable, sucesivo y objetivo, en tanto en cuanto, se puede cuantificar y es reconocible de igual modo por cualquier persona. El segundo, en cambio, es simultáneo y subjetivo y, por tanto, inmensurable; es la temporalidad que rige en el pensamiento y en el mundo, si bien no es sencillo reconocerla para el individuo. Estas ideas son muy similares a las enunciadas en las teorías del filósofo francés Henri Bergson, autor al que Emar no recogió en sus detallados registros de lectura, pero que, sin embargo, puede ayudar a estudiar y comprender la teoría temporal de Juan Emar. Así, se pueden establecer interesantes convergencias entre el pensamiento de ambos autores sobre el tiempo, teniendo en cuenta siempre que Emar no fue un filósofo y, por tanto, sus escritos al respecto no son tan precisos y exhaustivos como los del filósofo francés.

Por otra parte, el asunto temporal es una obsesión del escritor desde que es prácticamente un niño y así lo plasma en sus escritos, en los que siempre dedica un espacio para reflexionar sobre él, sobre todo en los de corte personal o en *Umbral*. En las obras de los años treinta, en cambio, no trata el tema de manera explícita, pero su empleo como aspecto propio de la narración es completamente anómalo –fragmentarismo, ausencia de causalidad, incongruencias temporales, etc.–, aunque común en general a otras obras de vanguardia. Así, la técnica literaria se convierte también en un medio de proposición de sus ideas filosóficas y estéticas: a través de esos empleos anómalos se busca la fractura de la temporalidad lógica y su sustitución por el tiempo de la conciencia, única temporalidad válida y real, siguiendo las tesis bergsonianas.

El universo, según Juan Emar, consiste en una gran red de relaciones, posee una naturaleza holística y es, como para Bergson, duración pura. Esto, sin embargo, no es fácil de captar y, así, solo en determinados momentos de extrema lucidez, suspendiendo los mecanismos de percepción corrientes –los sentidos– y dejando que el esfuerzo de la conciencia o la intuición se activen, el individuo es capaz de verse en la plena duración como un punto más del complejo entramado que conforma el cosmos. Son muchos los personajes de Juan Emar que experimentan esos instantes de clarividencia y son también muchos los pasajes que el autor dedica a reflexionar acerca de este fenómeno. Sin embargo,

los yoes emarianos sufren el temor continuo a desvanecerse en el momento lúcido y, por eso, se buscan permanentemente los anclajes a la realidad objetiva mediante los datos físicos tradicionales, tanto temporales como espaciales. El yo emariano se encuentra, pues, en un conflicto permanente entre el deseo de captar siempre el mundo en sí –simultáneo, holístico, subjetivo– y sentirse dentro de él, y el temor a la dispersión de su ser. Además, una vez que ha experimentado la lucidez se siente frustrado ante la dificultad de retener ese acontecimiento –el ejemplo más claro lo encontramos en *Ayer*–. Estos conflictos del yo subyacen en todos los textos emarianos y determinan la propuesta estética y filosófica del autor.

Por otra parte, el pensamiento de Emar comparte con la filosofía de Bergson su concepto de memoria. Para Bergson toda percepción es memoria, de tal forma que toda la experiencia del ser humano es memorizada, si bien este solo recuerda aquellas informaciones que le son útiles para la vida diaria. Como ya hemos visto, existe en Emar una obsesión constante por fijar los hechos y las ideas diarios. Eso explica su fuerte implicación en la recogida de cualquier información de su vida en sus cuadernos y papeles. Parece realmente que Emar coincide con la tesis bergsoniana y, así, pretende no dejar en el olvido ningún dato, con el fin de contener en la forma textual la memoria íntegra y, por extensión, la vida. De ahí también su inclinación hacia la autobiografía, que llevó hasta su límite con la escritura de *Umbral*. De esta manera, si la intención de Emar era estampar toda su vida –no solo la visible, la física, sino también su vida mental– en un texto, precisaba recuperar todo su pasado para insertarlo en *Umbral*. El mejor modo de hacerlo lo halló en la recuperación de sus textos pasados y su incorporación al nuevo contexto, lo suficientemente grande y complejo como para que pudieran recontextualizarse y actualizarse. En *Umbral* se advierte entonces una maniobra de rescate del pasado para presentarlo en el presente como vigente, real y verdadero. Si bien, él mismo es consciente de la imposibilidad de la tarea, de ahí que el yo de *Umbral*, Onofre Borneo, dude, se interroga, se sorprenda, etc. de su pasado, ya que ¿cómo saber que en verdad todo ocurrió así? Por lo tanto, *Umbral* no es tanto la consecución del objetivo como la presentación a un hipotético lector y al propio Emar de la imposibilidad de este. *Umbral* es el intento frustrado, pero necesario y constante, de la retención de la vida en la escritura y a la vez la confirmación de la volatilidad de ella.

Según lo dicho, el método principal de Emar para recuperar el pasado es la recuperación de sus escritos anteriores a la gran obra, propósito que el propio autor declaró a Carmen Cuevas, referente del personaje de Guni Pirque, primera narrataria de *Umbral*.

Del corpus que se ha estudiado en esta tesis doctoral hemos localizado 65 correspondencias entre textos previos a *Umbral* y pasajes de la propia obra, si bien existen muchas diferencias entre todos ellos en cuanto al modo de ser incrustados, su fidelidad al original, el volumen en que se insertan, etc. No obstante, no podemos afirmar que no existan otras correspondencias, ya que, como establecimos como criterio, se trabajó solo con aquellos textos con marcas características que nos permitieran relacionarlos con *Umbral*.

Dicho esto, las obras de los años treinta, por su naturaleza de obra literaria y, por tanto, de objeto autónomo, en general las traslada de forma completa, sin alteraciones a *Umbral*. Las únicas excepciones son *Miltín 1934* y *Un año*. De la primera solo hay fragmentos recuperados hasta cierto momento del libro; no obstante, sabemos que Emar, por recomendación de Carmen Cuevas, decidió marginar *Miltín 1934* del proceso de recuperación. Por otra parte, al ser una obra tan fragmentaria y discontinua, sin una trama que la hilvane como los demás textos de esta época, es comprensible la dificultad para incrustarla de forma completa y seguida. En cuanto a *Un año*, una vez reconocidos los episodios que sí integra a *Umbral*, se ve de forma clara que excluye aquellos en los que pesa el elemento humorístico y surrealista, frente al filosófico, que es el que verdaderamente le interesa. En cambio, los cuadernos de juventud se transfieren a *Umbral* mediante la selección de fragmentos, ya que estos no poseen la autonomía de una obra literaria y, por su naturaleza de textos personales, se componen de entradas relativamente independientes, redactadas en diferentes días, semanas e, incluso, años dentro de un mismo cuaderno y sobre muy distintos temas. Con lo cual existen entradas de carácter meramente anecdótico y otras de verdadero valor por la profundidad de las reflexiones o los temas tratados, de ahí que el autor lleve a cabo una concienzuda selección.

Por otra parte, es muy desigual la cantidad de textos que se trasladan en cada volumen de *Umbral*. En general, parece que hay cierta coherencia entre el tamaño del volumen y la cantidad de textos insertados, de ahí que los tres más extensos –el primero, el tercero y el quinto– sean también los que más textos contienen. No obstante, es destacable el “Segundo pilar”, para el que solo se recupera un texto –una descripción, además, no un texto de carácter narrativo o reflexivo–. La causa de ello podría encontrarse en la propia configuración del “Segundo pilar”, donde Onofre Borneo cede la palabra a Lorenzo Angol. En general, se percibe un interés del autor por diferenciar el “Primer pilar” del “Segundo pilar”, lo que puede explicar esa ausencia de textos del pasado, ya que en el primer volumen de la obra sí se insertan bastantes textos. Por otra parte, se aprecia una

dinámica en la elección de los textos en función del volumen de la obra: los textos literarios los recoge sobre todo en las partes primera y tercera de la obras, las más literarias, en donde aún se mantienen los objetivos originales y se despliega la imaginación del autor; los textos reflexivos, en cambio, los inserta sobre todo en los dos últimos volúmenes de la obra, en los que la “trama” se diluye en favor de un reconcentramiento en el yo que ve la vejez y la muerte cada vez más cerca.

Un punto importante de la recuperación de estos textos es el hecho de que Emar cambia sus voces enunciativas originales. Así, si todos ellos eran enunciados por el yo -identificado con el propio autor en el caso de los cuadernos de juventud-, al ser trasladados a *Umbral* no todos serán enunciados por Onofre Borneo, yo narrador, personaje y, en muchas ocasiones, protagonista de la obra. Es cierto, no obstante, que él se distingue como la voz que escoge más veces Juan Emar para enunciar los textos seleccionados con respecto a otras, pero hay muchos otros personajes que Emar convierte en enunciadorees -algunos creados expresamente para *Umbral*, otros recuperados de textos anteriores- y todos sus textos representan una cantidad mayor que la de los enunciados por Borneo. Casi parejo a este se encuentra Lorenzo Angol, personaje que crea como doble de sí y al que confiere la condición de biografiado. Este relevante papel justifica que, después de Onofre Borneo, sea quien más textos del pasado enuncia.

Otra cuestión pertinente sobre la inclusión de textos anteriores a *Umbral* son las estrategias narrativas que emplea el autor para llevar a cabo dicha inclusión. Hemos distinguido seis mecanismos, entre los que sobresalen dos: la cita explícita de cuadernos del pasado, ya sean del yo -Onofre Borneo- o de otros personajes, y la inserción de los textos como reflexiones de determinados personajes. Otros recursos menos empleados son la inclusión de los textos como transcripciones que Onofre Borneo realiza de los discursos de otros personajes, presentar los textos a modo de recuerdos del pasado, insertarlos como acontecimientos que ocurren en el tiempo de la historia o convertirlos en sueños. Mención aparte merece el caso de “Torcuato y otros”, en el que no hay textos del momento original de la escritura -1911- que se trasladan a *Umbral*, sino que ese cuaderno se empleó en 1941 para escribir en él algunos apartados de la gran obra que, luego se trasladaron a ella. Así, se trata de escritura prácticamente coetánea a la de *Umbral*. En general, podemos agrupar los mecanismos que emplea el autor para integrar sus textos pasados a *Umbral* en dos grandes grupos -siempre excluyendo el caso de “Torcuato y otros” -: aquellos con los que se explicita que el texto recuperado se corresponde con un

escrito pasado o aquellos mediante los cuales los textos se insertan en el hilo de la historia sin marcas que señalen su procedencia.

Queda patente, pues, que Emar hace de la autocita un mecanismo básico para la construcción de *Umbral*. Con él puede cumplir su propósito de traer el pasado al presente y contenerlo dentro de *Umbral*. *Umbral*, pues, se sustenta en buena parte gracias a relaciones de *intertextualidad* (Kristeva, 1967, 1969) o *transtextualidad* (Genette, 1982). No obstante, aunque estos conceptos están muy relacionados con nuestra tesis no sirven exactamente para explicar el caso de Juan Emar, ya que lo que nos ha interesado en este trabajo no han sido las relaciones intertextuales o transtextuales que establecen los textos de Emar con otros textos, autores, géneros, etc., sino las relaciones que se establecen dentro de la propia obra de un autor y, en concreto, el fenómeno de la autocita. Este fenómeno se da en numerosos autores, pero lo que lo convierte en especial con respecto a la obra de Emar es el hecho de que no se trate de casos aislados, sino que es un mecanismo elemental de construcción de *Umbral*. Hay una intención evidente y declarada en algunos testimonios –la correspondencia a Carmen Cuevas, por ejemplo– de contener toda la escritura previa en la gran obra y este propósito no constituye solo un método constructivo, es decir, una técnica, sino que, a la vez, implica una propuesta estética y de pensamiento relacionada, entre otras cosas, con la teoría del tiempo y la memoria que hemos expuesto. Así, en el caso de Emar no se trata de una determinada isotopía que recorre sus textos y va evolucionando, tampoco de autocitas aisladas, sino que, como hemos comprobado, hay una verdadera intención de insertar la escritura pasada en la escritura presente recontextualizándola y, en consecuencia, actualizándola. Por esta razón y dada la excepcionalidad del caso de estudio, propusimos el término de *intertextualidad autógena* para referirnos al fenómeno que se da en la escritura emariana, dado que son relaciones que brotan dentro de la producción del autor manifiestas, localizables, establecidas por el autor siguiendo un intrincado plan estructural y una personal teoría del ser.

Este tipo de relaciones son las que han llevado a algunos críticos a concebir la obra de Emar y específicamente *Umbral* como un palimpsesto (Canseco-Jerez, 2011b); sin embargo, no coincidimos con esta denominación, pues no creemos que haya ningún borrado de una escritura anterior, sino que lo que hay es una recuperación de ella y su recontextualización y actualización. Dicho esto, consideramos que la escritura de Juan Emar se configura como un gran tejido, una gran pieza textil expandida, compuesta de decenas de fragmentos textuales y este sistema es lo que se expone en la obra de arte. Así, la imagen de urdimbre, sirve para explicar el universo emariano, concebido como una gran

red de relaciones. Cada elemento se encuentra en conexión con todos los demás del sistema y esas relaciones constituyen su naturaleza, como en el caso de un tejido, de ahí, que la naturaleza del objeto literario sea holística. Esta concepción de la obra emariana la relaciona con la obra de otros autores contemporáneos cuya producción tiene un carácter enciclopédico o, en otras palabras, obras que se erigen como métodos de conocimiento; todas ellas caracterizadas por lo que Italo Calvino (1985) denominó la cualidad de la multiplicidad.

Esta cualidad de la obra de Juan Emar la pone en relación con el concepto filosófico de *rizoma* (Deleuze y Guattari, 1972, 1980) con el que se denomina un modelo descriptivo y epistemológico, basado en un concepto biológico, en el que la organización de los elementos no sigue una jerarquía ni un orden, sino que cualquier elemento es potencialmente un centro y ejerce su influencia sobre los demás. En efecto la obra de Juan Emar y especialmente *Umbral* se caracteriza, entre otros muchos elementos, por su carencia de centro, si bien algunos autores han señalado la conciencia como centro (Rubio, 2008). La conciencia opera más como marco, como contenedor de la narración que como centro de la misma. Aclarado este punto, la escritura de Emar es rizomática en tanto en cuanto rebrota contantemente de sí misma y desde cualquier elemento del sistema. Ejemplo claro de ello es la reescritura permanente que se advierte en toda la producción del autor y, sobre todo, en *Umbral*. Así, como un rizoma, la obra de Emar cumple con los principios de conexión, de heterogeneidad, de multiplicidad y, en suma, constituye un mapa, representación plástica del rizoma. El concepto, sin embargo, precisa de algunos matices al aplicarse a la escritura del autor y, así, esta en su etapa última -la de *Umbral*- ya no busca, como rasgo principal, remitir a características de otros sistemas semióticos -no lingüísticos, como sí ocurre en la obra de arte rizomática-, sino que en términos generales se dobla sobre sí misma y busca solo remitir a sí misma. Ello no implica, no obstante, la presencia de referentes externos y el uso de un código lingüístico compartido, ya que, de no ser así, la obra sería ininteligible. La obra emariana constituye un mundo en sí y, como tal, es orgánica, pese a su aparente caos y desparrame constantes. Por otra parte, esta escritura no es imagen del mundo y sí un instrumento, una herramienta a disposición del lector con la que no se pretende revelar nada, sino proponer incógnitas, al igual que el rizoma. No hay pues moraleja o sentido final extraíble de su escritura. Vemos, en definitiva, que el concepto de rizoma es aplicable en buena medida a la escritura del autor, si bien fue necesario a lo largo del estudio matizar algunas cuestiones.

Llegados a este punto, a lo largo de este trabajo hemos querido presentar una revisión de la obra de Juan Emar aportando un estudio global, que abarcase, si no toda, al menos sí buena parte de su producción escritural, y en el que se extrajese una propuesta de estética del autor basándonos en una serie de conceptos y teorías que hemos creído pertinentes para dar luz a la crítica, en ocasiones, escritura emariana. Por otra parte, hemos revelado una producción prácticamente desconocida –los cuadernos de juventud– que merece ser tratada como una manifestación más de la escritura del autor, tan valiosa como las obras publicadas en vida de este. Gracias a ella y a los vínculos que hemos establecido con el resto de la producción hemos demostrado nuestra hipótesis de partida, según la cual la obra de Juan Emar constituye un ente orgánico único y múltiple a la vez. Único en tanto en cuanto consideramos que, en realidad, no existe más que un único *texto*, que se revela constantemente a través de la escritura en diferentes manifestaciones –escritos de todo tipo, de ahí, la cualidad de múltiple– y que alcanza su punto de realización mejor conseguido en *Umbral*, refugio escritural del autor, mundo autónomo, imaginario, creado por el artista, que este propone como alternativa a la vida ordinaria. El propósito de Juan Emar a lo largo de su recorrido vital fue, pues, ser en la creación, ser, en definitiva, la creación.

6. BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

Obras literarias publicadas en vida

EMAR, Juan. (1935). *Un año*. Santiago: Zig-Zag.

EMAR, Juan. (1935). *Ayer*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

EMAR, Juan. (1935). *Miltún 1934*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

EMAR, Juan. (1937). *Diez*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.

Obras y textos literarios póstumos recuperados

EMAR, Juan. (Pr. Braulio Arenas). (1977). *Umbral. Primer Pilar. El Globo de Cristal*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.

EMAR, Juan. (Nota preliminar de Pedro Lastra). (1996). *Umbral*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

EMAR, Juan. (2014). *Amor*. Santiago de Chile: La Pollera Ediciones.

EMAR, Juan. (2014). *Cavilaciones*. Santiago de Chile: La Pollera Ediciones.

EMAR, Juan. (2016). *Regreso*. Santiago de Chile: La Pollera Ediciones.

Reediciones

EMAR, Juan. (Pr. Pablo Neruda). (1971). *Diez*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

EMAR, Juan. (Pr. Pablo Neruda). (1977). *Diez* (reimp.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

EMAR, Juan. (1985). *Ayer*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

EMAR, Juan. (Pr. Roberto Merino). (1996). *Un año*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.

EMAR, Juan. (Pr. Pablo Neruda). (1996). *Diez* (reimp.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

EMAR, Juan. (1996). *Un año* (2.^a ed.). Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.

EMAR, Juan. (Pr. Pablo Neruda). (1997). *Diez* (reimp.). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

EMAR, Juan. (1997). *Miltún 1934*. Santiago de Chile: Dolmen Editorial.

EMAR, Juan. (1998). *Ayer*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

EMAR, Juan. (Pr. Pablo Brodsky). (2006). *Diez*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.

EMAR, Juan. (Pr. Patricio Lizama). (2008). *Un año*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.

EMAR, Juan. (Pr. Pablo Brodsky). (2008). *Diez* (2.^a ed.). Santiago de Chile: Tajamar Editores.

EMAR, Juan. (Pr. Enrique Vila-Matas). (2009). *Un año*. Barcelona: Ediciones Barataria.

EMAR, Juan. (2009). *Ayer*. Santiago de Chile: Mago Editores.

EMAR, Juan. (Pr. Patricio Lizama). (2010). *Un año*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.

EMAR, Juan. (Intr. de Cecilia Rubio). (2010). *Ayer*. Buenos Aires: Final Abierto.

EMAR, Juan. (Pr. César Aira). (2010). *Diez*. Buenos Aires: Mansalva.

EMAR, Juan. (Il. Daniel Blanco). (2010). *Miltún 1934*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.

- EMAR, Juan. (2011). *Milún 1934*. Santiago de Chile: Mago Editores.
- EMAR, Juan. (Il. Daniel Blanco). (2011). *Milún 1934*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- EMAR, Juan. (Ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez). (2011). *Un año-Ayer-Milún 1934-Diez*. Poitiers-Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- EMAR, Juan. (Pr. Pablo Brodsky). (2012). *Diez* (2.^a ed.). Santiago de Chile: Tajamar Editores.
- EMAR, Juan. (2013). *Diez*. Santiago de Chile: Mago Editores.
- EMAR, Juan. (2014). *Diez. Cuatro animales. Tres mujeres. Dos sitios. Un vicio*. Madrid: Libros de la Ballena y Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Artículos periodísticos

- EMAR, Juan. (Mayo de 1924). “Artes decorativas. Los museos”. *Claridad*, 5, (121), ¿?
- EMAR, Juan. (Mayo de 1924). “Fondo y forma”. *Claridad*, 5, (121), ¿?
- EMAR, Juan. (13 de noviembre de 1935). “Fantasmas, Breton y Chirico”. *Todo el Mundo en Síntesis*, (3), 9.
- EMAR, Juan. (18 de diciembre de 1935). “Frente a los objetos. (Del libro ‘Milún 1935’ por aparecer)”. *Todo el Mundo en Síntesis*, (5).
- EMAR, Juan. (Ed. Patricio Lizama). (1992). *Jean Emar. Escritos de arte (1923-1925)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- EMAR, Juan. (Ed. Patricio Lizama). (2003). *Notas de arte (Jean Emar en La Nación: 1923-1927)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y RIL Editores.

Textos personales

- EMAR, Juan. (1985a). “Carta de Juan Emar a Luis Vargas Rosas”. En Sergio Montecino, *Entre músicos y pintores* (181). Santiago de Chile: Amadeus.
- EMAR, Juan. (1985b). “Carta de Juan Emar a Luis Vargas Rosas”. En Sergio Montecino, *Entre músicos y pintores* (183-184). Santiago de Chile: Amadeus.
- EMAR, Juan. (1985c). “Carta de Juan Emar a Luis Vargas Rosas”. En Sergio Montecino, *Entre músicos y pintores* (185-186). Santiago de Chile: Amadeus.
- EMAR, Juan. (7 de enero de 1993). “Carta inédita de Juan Emar a Vicente Huidobro”. *La Nación*, 36.
- EMAR, Juan. (Ed. Pablo Brodsky). (1999). *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez (1957-1963)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- EMAR, Juan. (Ed. Patricio Lizama). (2002). “Álvaro Yáñez/Jean Emar en Santiago de 1924”. *Anales de Literatura Chilena*, (diciembre, 3), 223-226.
- EMAR, Juan. (Eds. Thomas Harris E., Daniela Schütte G. y Pedro Pablo Zegers B.). (2006). *M[i]j v[ida]. Diarios (1911-1917)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) y LOM Ediciones.
- EMAR, Juan. (Ed. Alejandro Canseco-Jerez). (2007). *Cartas a Pépèche*. París: Artextos Editions.
- EMAR, Juan. (Eds. Pablo Brodsky, Patricio Lizama y Carlos Piña). (2010). *Cartas a Guni Pirque*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- EMAR, Juan. (Ed. Paulo González). (2017). *Diarios de viaje*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones.

Textos inéditos citados⁴⁷⁷

- EMAR, Juan. (1905-1909). “Cuaderno de matemáticas” (1905) + anotaciones y dibujos posteriores (1905-1909). [“Cuaderno escolar y otros”]⁴⁷⁸
- EMAR, Juan. (1911, 1941). Sin título (1911) + anotaciones posteriores (1941). [“Torcuato y otros”]
- EMAR, Juan. (1912-1917). “Diario I” (1912) + apuntes (1912-¿?) + “Cuaderno n.º 3” (1912-1917) [“Diario de 1912 y otros”].
- EMAR, Juan. (1912-1914). “n.º 2” [tachado]. “n.º 1” (1912) + “Cuaderno n.º 1” (1914) [“MV y otros”].
- EMAR, Juan. (1913-1914). “Cuaderno I. Diario” (1913-1914) [“Diario de 1913 y 1914”].
- EMAR, Juan. (1914). Sin título (1914) [“Continuaciones”].
- EMAR, Juan. (1915-1916). “Cuaderno IV. Diario” (1915-1916) [“Diario de 1915 y 1916”].
- EMAR, Juan. (1915-1916). “N.º 5” (1915-1916) [“Reflexiones 5”].
- EMAR, Juan. (1916). “N.º 6” (1916) [“Reflexiones 6”].
- EMAR, Juan. (1916-1917). “N.º 7” (1916-1917) [“Reflexiones 7”].
- EMAR, Juan. (1921). Carta de Juan Emar a Luisa Yáñez (20/03/1921).
- EMAR, Juan. (1924). Carta de Juan Emar a Vicente Huidobro (12/03/1924).
- EMAR, Juan. (1941). Carta de Juan Emar a Rosalía Bianchi (07/10/1941).
- EMAR, Juan. (1928-1931). “Diario. Agosto 6 de 1928.- Paris. Noviembre 12 de 1931.-” [“Diario 1928-1931”].

⁴⁷⁷ Se han manejado decenas de escritos inéditos del autor entre correspondencia, borradores, diarios, etc.; no obstante, aquí solo hacemos constar aquellos que hemos citado a lo largo del estudio.

⁴⁷⁸ Tanto en este caso como en los siguientes entre corchetes se indica el nombre con el que nos hemos referido al cuaderno a lo largo del trabajo.

EMAR, Juan. (1931-1934). “Cdn. II. Noviembre 13. 1931” [“Diario 1931-1934”].

EMAR, Juan. (1934-1941). “Cdn. III. Setiembre. 1934” [“Diario 1934-1941”].

EMAR, Juan. (1958-1959). “N.º 15. 24 octubre 1958 a 16 febrero 1959”.

YÁÑEZ, Eliodoro. (1928). Carta de Eliodoro Yáñez a Juan Emar (24/10/1928).

YÁÑEZ, Eliodoro. (1929). Carta de Eliodoro Yáñez a Juan Emar (15/11/1929).

Obra plástica

EMAR, Juan. (Ed. Luciano Martinis). (1988). *Serie de los ventrudos mandibulares*. Roma: Le Parole Gelate.

EMAR, Juan. (2008). *Armonía: eso es todo. Facsimilares. Ilustraciones de Juan Emar*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), LOM Ediciones y el Archivo del Escritor de la Biblioteca Nacional.

EMAR, Juan. (Pr. Cecilia Rubio). (2011). *“Don Urbano”: dibujos inéditos de Juan Emar*. San José de Maipo: Dedal de Oro Editora.

Traducciones

EMAR, Juan. (Trads. Ignazio Delogu, Tina Falco, Luciano Martinis y Mario Tossanelli). (1987). *Diez*. Roma: Le Parole Gelate.

EMAR, Juan. (Trad. Beatrice de Chavagnac). (Pr. Alejandro Canseco-Jerez). (1992). *Un an suivi de Hier*. París: La Différence.

EMAR, Juan. (Trad. Alfred Mac Adam). (1995). “The Green Bird”. *Review* [Nueva York], (otoño, 81), 44-49.

EMAR, Juan. (Trad. Lucio D’Arcangelo). (1999a). “L’uccello verde”. En Lucio D’Arcangelo (ed.), *Racconti fantastici del Sudamerica*. Milán: Arnoldo Mondadori Editores.

EMAR, Juan. (Trads. Katharina Niemeyer y Sven Olsson-Iriarte). (1999b). *Ein Jahr*. Baviera: Universitäts-Verlag Bamberg.

EMAR, Juan. (Trad. Pablo Cardellino Soto). (2011). *Um ano*. Río de Janeiro: Editora Rocco.

Antologías y textos en antologías

EMAR, Juan. (1938). “Pibesa”. En Miguel Serrano (ed.), *Antología del verdadero cuento en Chile* (147-156). Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.

EMAR, Juan. (1938). “El unicornio”. En Miguel Serrano (ed.), *Antología del verdadero cuento en Chile* (125-146). Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.

EMAR, Juan. (1958). “Pibesa”. En M.^a Flora Yáñez (ed.), *Antología del cuento chileno moderno, 1938-1958* (141-150). Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

EMAR, Juan. (1969). “El pájaro verde”. En Enrique Lafourcade (ed.), *Antología del cuento chileno* (201-213). Barcelona: Ediciones Acervo.

EMAR, Juan. (1974). “El pájaro verde”. En Alfonso Calderón, Pedro Lastra y Carlos Santander (eds.), *Antología del cuento chileno* (155-164). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

EMAR, Juan. (1983). “El pájaro verde”. En Mario Rodríguez (ed.), *Cuentos hispanoamericanos* (141-156). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

EMAR, Juan. (1985). “Pibesa”. En Enrique Lafourcade (ed.), *Antología del cuento chileno* (177-184). Santiago de Chile: Importadora Alfa Ltda.

EMAR, Juan. (Ed. Pablo Brodsky). (1995). *Antología esencial*. Santiago de Chile: Dolmen.

EMAR, Juan. (1997). “El vicio del alcohol”. En Fernando Burgos (ed.), *El cuento hispanoamericano en el siglo XX* (vol. I) (167-172). Madrid: Editorial Castalia.

EMAR, Juan, y Huidobro, Vicente. (Ed. José Luis Fernández). (1998). *Vanguardia en Chile*. Santiago de Chile: Santillana.

EMAR, Juan. (2005). “El pájaro verde”. En Mario Rodríguez (ed.), *Antología de cuentos hispanoamericanos* (123-138). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

EMAR, Juan. (2006). *Umbral* [fragmento]. En Marcelo Novoa (ed.), *Años luz: mapa estelar de la ciencia ficción en Chile* (48-64). Valparaíso: Universidad de Valparaíso Ediciones, Puerto de Escape.

EMAR, Juan. (2008). “Papusa”. Teresa Calderón, Thomas Harris y Baldomero Lillo (eds.), *Maldito amor. Cartografía de cuentos de amor chilenos* (41-54). Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones.

EMAR, Juan. (2011). “El unicornio”. En Yerko Bravo, Esteban Morales y Eduardo Rojas (eds. e ils.), *Nómada. Antología gráfica del cuento chileno del siglo XX* (sin paginación). Arica: Ediciones Cinosargo.

Bibliografía secundaria

Estudios monográficos

CANSECO-JEREZ, Alejandro. (1989a). *Juan Emar. Estudio*. Santiago de Chile: Ediciones Documentas.

CANSECO-JEREZ, Alejandro (dir.). (1994). *L'avant-garde littéraire chilienne et ses précurseurs. Poétique et réception des oeuvres de Juan Emar et de Vicente Huidobro en France et au Chile*. París: Eds. L' Harmattan.

TRAVERSO, Soledad. (1999). *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*. Santiago de Chile: RIL Editores.

Tesis

ARANGO, Gustavo. (2005). “Historias de solitarios: absurdo y creación en la narrativa hispanoamericana”. Tesis doctoral. The State University of New Jersey, Nueva Jersey.

CANSECO-JEREZ, Alejandro. (1993). “Poétique et réception de l'oeuvre de Juan Emar au Chili” (2 vols.). Tesis doctoral. École de Hautes Études de Sciences Sociales, París.

FERREIRO, Carlos. (2006). “La prosa narrativa de vanguardia en Chile”. Tesis doctoral. A Coruña: Universidade da Coruña, La Coruña.

- LIZAMA, Patricio. (1990). “Juan Emar y la vanguardia en Chile: el intelectual y las rupturas”. Tesis doctoral. State University of New York, Nueva York.
- RUBIO, Cecilia. (2004). “*Diez* de Juan Emar y la tétada pitagórica: iniciación al simbolismo hermético”. Tesis doctoral. Université de Montreal, Montreal.
- TRAVERSO, Soledad. (1996). “La angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca. Un estudio de la narrativa vanguardista de Juan Emar”. Tesis doctoral. Universidad de Maryland (College Park), Maryland.
- WALLACE, David. (1993). “‘Cavilaciones’ de Juan Emar”. Tesis de licenciatura. Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- WALLACE, David. (1997b). “Proposiciones para la lectura de cuatro textos inéditos de Juan Emar”. Tesis de magister. Universidad de Chile, Santiago de Chile. En línea en [http://biblio.uchile.cl/client/es_ES/sisib/search/detailnonmodal/ent:\\$002f\\$002fSD_ILS\\$002f0\\$002fSD_ILS:181428/ada;jsessionid=E3B4EB0A8F5C7017D12FD3450F62E860?qu=Parra%2C+David&ic=true&ps=1000](http://biblio.uchile.cl/client/es_ES/sisib/search/detailnonmodal/ent:$002f$002fSD_ILS$002f0$002fSD_ILS:181428/ada;jsessionid=E3B4EB0A8F5C7017D12FD3450F62E860?qu=Parra%2C+David&ic=true&ps=1000) (acceso: 2016).

Números o secciones de revista monográficos

- 1996 [1 de septiembre]. *El Mercurio*, “Artes y letras. La tentativa infinita de Juan Emar”, (1), 21-26.
- 2005 [4 de noviembre] *Revista de libros [El Mercurio]*, “Chile quiere leer”. En línea en <http://www.letras.mysite.com/je221105.htm> (acceso: diciembre 2017).
2005. *Taller de Letras*, (36), “Juan Emar” (97-174).
2006. *Mapocho*, (segundo semestre, 60), (355-390).
- BRODSKY, Pablo (ed.). (1997). *J'en ai marre. Un acercamiento virtual* (suplemento literario). Santiago de Chile.
- LIZAMA, Patricio (ed.). (1998). “De Álvaro a Juan Emar” (120-153), en *Taller de Letras*, (26).
- ROSENFELD, Corina (ed.). (1998). *Cyber Humanitatis* [sección “Textos”], (otoño, 6).

Bibliografías

- CODDOU, Marcelo. (1997). "Bibliografía de Juan Emar". *INTI*, (46-47), 309-316.
- LASTRA, Pedro. (1986). "Contribución a la bibliografía de Juan Emar". En *Relecturas Hispanoamericanas* (71-74). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- LIZAMA, Patricio; y ZALDÍVAR, M.^a Inés. (2009). "Emar, Juan (1893-1964)". En *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Chile* (116-126). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- LIZAMA, Patricio. (2000a). "Bibliografía de Juan Emar (1893-1964)". *Anales de Literatura Chilena*, (1), 225-236.

Capítulos de libros y artículos en revistas

- ADRIASOLA, María Teresa. (abril de 1997). "Recortes por encima de Juan Emar. 'Papusa', 'Chuchezuma', 'Pibesa'". En Pablo Brodsky (ed.), *J'en ai marre. Un acercamiento virtual* (1-2). Santiago de Chile.
- ÁLVAREZ, Ignacio. (2009a). "La cuestión de la identidad nacional en las Notas de Arte y Miltún 1934, de Juan Emar". *Alpha* [Osorno], (julio, 28), 9-27.
- ÁLVAREZ, Ignacio. (2009b). "La encrucijada del sujeto. Miltún 1934 de Juan Emar". En *Novela y nación en el siglo XX chileno: ficción literaria e identidad* (57-94). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- ÁNGEL, Roberto. (2013). "Fragmentación y conocimiento en 'Maldito Gato' de Juan Emar". *Hispanamérica*, 42, (124), 115-119.
- ARENAS, Braulio. (1982). "Juan Emar en el umbral". *Escritos y escritores chilenos* (242-256). Santiago de Chile: Nascimento.
- BERCHENKO, Pablo. (2011d). "Juan Emar y su inserción en el espacio político-social chileno". En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año-Ayer-Miltún 1934-Diez* (606-623). Poitiers-Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.

- BINNS, Niall. (1997). “En torno a Juan Emar”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (26), (fasc. 2), 473-484.
- BONGERS, Wolfgang. (2014). “Umbrales. La escritura cinemática de Juan Emar”. *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, (55), 11-28.
- BOSSHARD, Marco Thomas. (2008). “Un viaje al ‘Chile profundo’: Subversión del tópico civilización vs. barbarie en *Milúñ 1934* de Juan Emar”. En *JALLA 2008: Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana “Latinoamericanismo y globalización”* [CD-ROM]. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- BRODSKY, Pablo; LIZAMA, Patricio; y PIÑA, Carlos. (1990a). “Ausencia y presencia de Juan Emar”. *Escritura* [Caracas], (29), 199-213.
- BRODSKY, Pablo; LIZAMA, Patricio; y PIÑA, Carlos. (1990b). “Ausencia y presencia de Juan Emar”. *Revista Universitaria*, (33), 6-12.
- BRODSKY, Pablo. (1996). “Biografía para una obra”. En Juan Emar, *Umbral* (vol. I) (17-27). Santiago de Chile: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- BRODSKY, Pablo. (1997a). “Habitar *Umbral*”. En *J'en ai marre. Un acercamiento virtual* (12-13). Santiago de Chile.
- BRODSKY, Pablo. (1997b). “Habitar *Umbral*”. *Mapocho*, (primer semestre, 41), 211-213.
- BRODSKY, Pablo. (2011). “J'en ai marre, el cuestionamiento”. En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año - Ayer - Milúñ 1934 - Diez* (636-645). Poitiers-Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- BURGOS, Fernando. (2004). “La situación de Juan Emar en la vanguardia”. En Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (coords.), *Actas del XIV congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001* (vol. 4), (83-89). Newark: Juan de la Cuesta.
- CANSECO-JEREZ, Alejandro. (1989b). “La recepción de la obra de Juan Emar a través de la crítica literaria periodística”. *Revista Chilena de Literatura*, (34), 129-147.

- CANSECO-JEREZ, Alejandro. (1992). "Juan Emar, arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción". *Revista Chilena de Literatura*, (39), 23-36.
- CANSECO-JEREZ, Alejandro. (1994). "Jean Emar architecte de la prose". En Alejandro Canseco-Jerez (dir.), *L'Avant-garde littéraire chilienne et ses précurseurs. Poétique et réception des œuvres de Juan Emar et de Vicente Huidobro en France et au Chili* (23-35). París: Éditions L'Harmattan.
- CANSECO-JEREZ, Alejandro. (2011a). "Cronología". En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año - Ayer - Miltín 1934 - Diez* (493-522). Poitiers - Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- CANSECO-JEREZ, Alejandro. (2011b). "Historia de un palimpsesto". En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año - Ayer - Miltín 1934 - Diez* (525-605). Poitiers - Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- CANTIN, Nadine. (2005). "*Miltín 1934*, una estética del espacio". *Taller de Letras*, (36), 99-111.
- CARRASCO, Hugo. (1982). "Guni Pirque, narratario de 'Umbral'". *Revista Chilena de Literatura*, (20), 63-78.
- CARRASCO, Iván. (1979). "La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar". *Revista Chilena de Literatura*, (14), 85-101.
- CASTEDO, Leopoldo. (1997). "Juan Emar y La Marquesa. Remembranzas de las Contramemorias". En Pablo Brodsky (ed.), *J'en ai marre. Un acercamiento virtual* (5-7). Santiago de Chile.
- CASTILLO-BERCHENKO, Adriana. (1992). "Texto e intertexto en 'Chuchezuma' de Juan Emar". *Revista Chilena de Literatura*, (40), 123-128.
- CASTILLO-BERCHENKO, Adriana. (1994). "Une écriture en paliers: texte et intertexte dans 'Chuchezuma'". En Alejandro Canseco-Jerez (dir.), *L'Avant-garde littéraire chilienne et ses précurseurs. Poétique et réception des œuvres de Juan Emar et de Vicente Huidobro en France et au Chili* (37-45). París: Éditions L'Harmattan.

- CASTILLO-BERCHENKO, Adriana. (1996). "Armonía en pardo y oro: estudio de un fragmento de *Umbral* de Juan Emar". *Alpha* [Osorno], (12), 31-42.
- CASTILLO-BERCHENKO, Adriana. (2011). "La originalidad estilística de Juan Emar". En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año - Ayer - Miltín 1934 - Diez* (667-676). Poitiers-Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- CATALÁN, Pablo. (2000). "Dos estudios sobre Juan Emar". *Mapocho*, (segundo semestre, 48), 81-138.
- DECANTE ARAYA, Stephanie. (2007). "De listas y combinatorias: el trabajo del repertorio en 'El unicornio', cuento de Juan Emar". *Pandora: Revue d'Etudes Hispaniques*, (7), 291-304.
- DECANTE ARAYA, Stéphanie. (2011). "Juan Emar, fundador de lenguaje (asedios a una escritura excéntrica)". En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año - Ayer - Miltín 1934 - Diez* (720-737). Poitiers-Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- DUBLÉ, Eduardo Thomas. (1998). "El tema del viaje en tres novelas chilenas contemporáneas". *Signos* [Valparaíso], (primer y segundo semestre, 43-44), 37-58.
- EDWARDS, Jorge. (2006). "Juan Emar: números, cábalas, círculos". En *La otra casa; ensayos sobre escritores chilenos* (58-65). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- ESPINOSA, Patricia. (2003). "*Un año* de Juan Emar, intertextualidades, metatextualidades y ontología del fragmento". *Aisthesis*, (36), 108-115.
- ESPINOZA ORELLANA, Manuel. (1987a). "La obra de Juan Emar". En *Aproximaciones* (5-27), Santiago de Chile: Cielo Raso Ediciones.
- ESPINOZA ORELLANA, Manuel. (1987b). "La obra de Juan Emar". *Revista de Literatura Chilena. Creación y Crítica* [Los Ángeles], (abril-junio, 40), 2-5.

- FERNÁNDEZ, José Luis. (2000). "Juan Emar y Francisco Coloane: anomalías historiográficas, (re)visiones y aprontes para nuevas lecturas". En Museo Nacional de Bellas Artes (ed.), *Chile. 100 años de Artes Visuales. Primer Período 1900-1950. Modelo y representación* (124-128). Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- FERNÁNDEZ, José Luis. (2001). "Juan Emar y Francisco Coloane: anomalías historiográficas, (re)visiones y aprontes para nuevas lecturas". *Literatura y lingüística* [en línea], (13).
- FERREIRO, Carlos. (2000). "La visión paródica de la historia y la literatura en la narrativa chilena de vanguardia". *Signos*, 33, (47), 25-37.
- FERREIRO, Carlos. (2007a). "La perversión del concepto novelesco: un recorrido por La Mancha infinita en *Umbral* de Juan Emar". En Matías Barchino Pérez, *Territorios de la mancha: Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos* (261-270). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- FERREIRO, Carlos. (2007b). "*Umbral* de Juan Emar: proyecto de escritura perpetua". *Arrabal*, (5-6), 115-120.
- FIGUEROA YÁÑEZ, Gonzalo. (1994). "Emar intime". En Alejandro Canseco-Jerez (dir.), *L'Avant-garde littéraire chilienne et ses précurseurs. Poétique et réception des œuvres de Juan Emar et de Vicente Huidobro en France et au Chili* (47-65). París: Éditions L'Harmattan.
- FOXLEY, Carmen. (1998). "La dislocación significativa en *Miltún 1934*". *Taller de Letras*, (26), 127-131.
- FOXLEY, Carmen. (2011). "*Miltún*: un juego de incertidumbres y perspectivas". En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año - Ayer - Miltún 1934 - Diez* (698-719). Poitiers - Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.

- GALINDO, Oscar. (2001-2002). "Relatos como 'objetos de ansiedad' en Huidobro Arp y Emar". *Documentos lingüísticos y literarios*, (24-25), 15-22.
- GARCÍA CÉSPEDES, Natalia. (1998). "Aproximaciones a Chuchezuma de Juan Emar". *Cyber Humanitatis* [en línea], (otoño, 6).
- GILBERT, Patrick. (1999). "Juan Emar, la vanguardia literaria o la libertad de crear". *Rayentrú. Literatura Chilena*, año 6, (14), 14.
- GONZÁLEZ, Marcelo. (1998). "Juan Emar es la imbecilidad". *Cyber Humanitatis* [en línea], (otoño, 6).
- GONZÁLEZ DINAMARCA, Rodrigo. (2012). "Trazos, conexiones, constelaciones: Diez de Juan Emar y *Brígida o el olvido* de Rosamel del Valle". *Acta Literaria*, (45), 43-63.
- GOÑI, Daniela. (2000). "Desde Emar, pasando por Cortázar". *Vértebra*, (noviembre, 6), 50-51.
- GOTSCHLICH, Guillermo. (1988). "'El pájaro verde' de Juan Emar, proposición de una poética". *Revista Chilena de Literatura*, (32), 91-107.
- GROB, Camila. (2007). "La mujer esbozada por Juan Emar en 'Tres mujeres'" [en línea]. <http://www.letras.mysite.com/je170307.htm> (acceso: diciembre 2017).
- GUTIÉRREZ G-H, Julio I. (2017). "Ayer de Juan Emar. Impresiones patafísicas de la modernidad". *Anales de Literatura Chilena*, (27), (año 18), 69-82.
- HARRIS, Thomas. (2006). "Fragmentos para *Umbral*". *Mapocho*, (segundo semestre, 60), 385-390.
- KEIZMAN, Betina. (2013). "Juan Emar en la cinta -cinematográfica- de la escritura". *Taller de Letras*, (53), 67-80.
- LABRAÑA, Marcela. (2005). "Reflexiones sobre la actitud del artista en *Umbral* de Juan Emar". *Taller de Letras*, (36), 113-120.
- LABRAÑA, Marcela. (2010). "Paseos con Robert Walser y Juan Emar". *Sibila: Revista de poesía e crítica literaria* [en línea], (ano 17).

- LASTRA, Pedro. (1977). "Rescate de Juan Emar". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [Lima-Berkeley], (año 3), (5), 67-73.
- LASTRA, Pedro. (1987). "Rescate de Juan Emar". En *Relecturas Hispanoamericanas* (63-74). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- LASTRA, Pedro. (1996). "Rescate de Juan Emar". En Saúl Sosnowski, *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión, III* (170-182). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- LASTRA, Pedro. (1998). "San Agustín de Tango: de María Graham a Juan Emar". *Taller de Letras*, (26), 133-136.
- LIZAMA, Patricio y TOUTIN, Alberto. (2010). "El murmullo de Dios en el murmullo del mundo. Notas para un diálogo interdisciplinar entre teología y literatura". *Teología y vida*, (3), 413-431.
- LIZAMA, Patricio. (1993). "*Miltín 1934* y *Ayer*, retrato de un artista de vanguardia". *Mapocho*, (34), 51-61.
- LIZAMA, Patricio. (1994a). "Donoso/Emar: Diálogo en el tiempo". *Simpson Siete*, (5), 183-189.
- LIZAMA, Patricio. (1994b). "Jean Emar/Juan Emar: la vanguardia en Chile". *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], (168-169), 945-959.
- LIZAMA, Patricio. (1997a). "Un intelectual alerta". En Pablo Brodsky (ed.), *J'en ai marre. Un acercamiento virtual* (14). Santiago de Chile.
- LIZAMA, Patricio. (1997b). "Juan Emar y Vicente Huidobro: recuerdo y vigencia". En Elizabeth Monasterio (ed.), *Con tanto tiempo encima. Aportes a la literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra* (193-226). La Paz: Plural Editores. UMSA.
- LIZAMA, Patricio. (1998a). "De Álvaro a Juan Emar. Presentación". *Taller de Letras*, (26), 121.

- LIZAMA, Patricio. (1998b). “Frente a los objetos:’ fragmento de Juan Emar”. *Taller de Letras*, (26), 137-141.
- LIZAMA, Patricio. (2000b). “Le Corbusier en *La Nación* de Santiago de Chile (1924, 1926, 1927)”. *Mapocho*, (47), 119-127.
- LIZAMA, Patricio. (2001a). “Emar y el deseo de otra esencia para la vida”. *Paréntesis* [México D.F.], (8), 25-33.
- LIZAMA, Patricio. (2001b). “Jean Emar y *La Nación* de Santiago de Chile, en París (1926-27)”. *Anales de Literatura Chilena*, (2), 191-206.
- LIZAMA, Patricio. (2002). “Álvaro Yáñez/Jean Emar en Santiago de 1924”. *Anales de Literatura Chilena*, (3), 223-226.
- LIZAMA, Patricio. (2005). “El plano de San Agustín de Tango”. *Taller de Letras*, (36), 121-133.
- LIZAMA, Patricio. (2006). “Cartas a Carmen: rasgos de la poética de Juan Emar”. *Mapocho*, (segundo semestre, 60), 355-361.
- LIZAMA, Patricio. (2009). “Emar y la vanguardia artística chilena en *La Nación* (1923-1927)”. En Patricio Lizama y María Inés Zaldívar, *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica* (327-355). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- LIZAMA, Patricio. (2010a). “*Un año* de Juan Emar: el artista de vanguardia en una modernidad periférica”. *Revista Chilena de Literatura*, (77), 95-108.
- LIZAMA, Patricio. (2011a). “Emar: cavilaciones, campo cultural y ficciones”. En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año-Ayer-Milón 1934-Diez* (624-635). Poitiers-Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- LIZAMA, Patricio. (2011b). “La máquina en la vanguardia chilena”. *Anales de literatura hispanoamericana*, (40), 243-261.

- MAZA, Josefina de la. (2004). "Frente a los objetos. Sobre Jean Emar". *Revista de teoría del arte*, (11), 91-104.
- MAZA, Josefina de la. (2006). "Obsesiones de una vida. Escritura y pintura en Juan Emar". *Revista de teoría del arte*, (14-15), 73-93.
- MELLER, Alan. (2005). "'Maldito gato' de Juan Emar. Una lectura vanguardista" [en línea]. <http://www.lettras.mysite.com/je250405.htm> (acceso: diciembre 2017).
- MILLARES, Selena. (2009). "Una poética del absurdo visionario: Juan Emar". *Anales de Literatura Chilena*, (12), 53-64.
- MILLARES, Selena. (2010). "Juan Emar: la escritura como patria. Entresijos de una poética dialógica". *Taller de Letras*, (46), 11-20.
- MILLARES, Selena. (2011). "Juan Emar: la escritura como patria. Entresijos de una poética dialógica". En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año - Ayer - Miltún 1934 - Diez* (677-686). Poitiers - Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- MORALES, Enrique. (2010). "Experimentación y experiencia en un cuento de Juan Emar". En Honorato, Paula; Lange, Francisca; y Risco, Ana María (eds.), *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura* (25-34). Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética.
- MORALES RIVERA, Claudio. (2005). "Juan Emar contra la virtud". *Taller de Letras*, (36), 135-147.
- NAVARRETE, Carolina Andrea. (2008). "El erotismo en la narrativa de Juan Emar: la Fantasía de Eros". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* [en línea], (39).
- NIEMEYER, Katharina. (2004). "Las novelas de Juan Emar". En *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana* (413-437). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

- OTERO, Cristián A. (2015). "Juan Emar y la autoficción: La intromisión de su vida y los cuentos del libro *Diez*". En línea en <http://letras.mysite.com/jema271115.html> (acceso: diciembre 2017).
- PAINEÁN, Oscar. (1985). "La escritura como proceso de búsqueda en *Umbral* de Juan Emar". *Revista de Literatura Chilena. Creación y Crítica* [Los Ángeles], (enero-marzo, 31), 2-5.
- PIÑA, Carlos. (1998). "El delirio biográfico de Juan Emar". *Taller de Letras*, (26), 143-147.
- PIÑA, Carlos. (2006). "Ser y tiempo en Juan Emar". *Mapocho*, (segundo semestre, 60), 367-383.
- PIÑA, Carlos. (2009). "Ser y tiempo en Juan Emar". En Patricio Lizama y María Inés Zaldívar, *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica* (327-355). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- PIÑA, Carlos. (2011). "Ser y tiempo en Juan Emar". En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año - Ayer - Miltín 1934 - Diez* (646-663). Poitiers-Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- PIÑONES, Julio. (2006). "Nuevos lectores y nuevas lecturas para 'Maldito gato' de Juan Emar". *Alpha* [Osorno], (23), 87-100.
- PIÑONES, Julio. (2013). "Un análisis evaluativo de 'El pájaro verde', de Juan Emar, en una época automatizada". *Alpha* [Osorno] [en línea], (36), <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012013000100003&script=sci_arttext>.
- PLAZA, Dino. (2005). "(Des)centralización y (des)contextualización como modelo constructivo en *Miltín 1934*". *Documentos lingüísticos y literarios*, (28), 72-76.
- PLAZA, Dino. (2006). "Tradición y vanguardia en *Miltín 1934*". *Literatura y lingüística*, (17), 157-165.
- RETAMAL HIDALGO, Jorge E. (2015). "Juan Emar. La pereza del escritor y la apertura del tiempo". *Revista de teoría del arte*, (27), 133-150.

- RICO ALONSO, Sonia. (2015). “*Miltún 1934*, de Juan Emar: la reformulación paródica de la Historia”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44 (Número especial: “Los descubrimientos de América: el continente en su literatura”), 83-94.
- RICO ALONSO, Sonia. (2016a). “La mujer deseada y deseosa en *Diez*, de Juan Emar”. En Begoña Crespo, Isabel Moskowich, Carolina Núñez-Puente, *Queering Women's and Gender Studies: A Multi-disciplinary and Multi-lingual Approach* (83-101). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- RICO ALONSO, Sonia. (2016b). “Simultaneidad, punto y conciencia en *Ayer*, de Juan Emar”. En Soledad Cuba, Rocío Hernández, David Pérez y Gabriela Rivera (eds.), *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)* (247-256). Vigo: MACC-ELICIN. En línea en https://cijielc.files.wordpress.com/2016/02/nuevas_perspectivas_literarias_y_culturales.pdf
- RISCO, Ana María. (2011). “Juan Emar. Al interior del molino”. *Istmo*, 83-91.
- RODRÍGUEZ, Nelson. (1998). “Aproximación estética al tema del cuerpo y la ciudad en la obra *Un año de Juan Emar*”. *Literatura y lingüística* [en línea], (11).
- ROJAS, Daniel. (2009). “Juan Emar: Una alegoría del modernismo tardío” [en línea]. <<http://letras.mysite.com/je300709.html>>.
- RUBIO, Cecilia. (1998a). “Lo cómico-serio en ‘Maldito gato’ de Juan Emar”. *Cyber Humanitatis* [en línea], (otoño, 6).
- RUBIO, Cecilia. (1998b). “Lo cómico-serio en ‘Maldito gato’ de Juan Emar”. *Revista Chilena de Literatura*, (53), 37-46.
- RUBIO, Cecilia. (2002). “El motivo de la boda alquímica en ‘El unicornio’ de Juan Emar”. *Litterae*, (año 3), (octubre, 5).
- RUBIO, Cecilia. (2005). “*Diez* de Juan Emar y la tétada pitagórica. Iniciación al simbolismo hermético”, *Taller de Letras*, (36), 149-165.
- RUBIO, Cecilia. (2007). “Las figuras de la trascendencia en la vanguardia chilena: arte hermético, arte espiritual”. En Triviños, Gilberto; y Dieter Oelker (eds.), *Crítica y*

- creatividad. Acercamientos a la literatura chilena y latinoamericana* (311-333). Concepción: Editorial Universidad de Concepción.
- RUBIO, Cecilia. (2008a). “La euritmia de Juan Emar: teoría del equilibrio y sistema constructivo”. *Acta literaria*, (37), 9-24.
- RUBIO, Cecilia. (2008b). “El método iniciático de Rudolf Steiner en *Un año* de Juan Emar”. *Anales de Literatura Chilena*, (10), 53-67.
- RUBIO, Cecilia. (2010a). “Juan Emar y la novela *Ayer* en la vanguardia chilena”. En Juan Emar, *Ayer* (13-38). Buenos Aires: Final Abierto.
- RUBIO, Cecilia. (2010b). “La narrativa de Juan Emar y la novela ‘Vida del ahorcado’ de Pablo Palacio: una teoría geométrica del ser en el mundo”. *Guaragua: revista de cultura latinoamericana*, (año 14), (33), 93-114.
- RUBIO, Cecilia. (2011). “Ciudad burguesa y trayectos del deseo en la escritura de Juan Emar”. En María Nieves Alonso y Carmen Alemany (eds.), *Diálogos para el bicentenario* (243-261). Concepción: Editorial Universidad de Concepción.
- RUBIO, Cecilia. (2012). “Las im(possibilidades) de lo fantástico y de la ‘inquietante extrañeza’ en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar”. *Acta literaria*, (44), 89-103.
- SCHULTZ, Margarita. (2000). “Dos críticos de comienzos del siglo XX (aplicación del modelo)”. En *Visión epistemológica de la Historia del Arte* (211-228). Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- STEINER, Aurelia. (2005). “Lo urbano como texto: un acercamiento a *Ayer* de Juan Emar” [en línea]. <<http://www.letras.mysite.com/je070505.htm>>.
- TEITELBOIM, Volodia. (2002). “La noche del búho”. En *Huidobro. La marcha infinita* (2.^a ed.) (202-204). Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- TEITELBOIM, Volodia. (1997a). “Un exiliado interior”. En Pablo Brodsky (ed.), *J'en ai marre. Un acercamiento virtual* (4). Santiago de Chile.

- TEITELBOIM, Volodia. (1997b). “En el umbral de *Umbral*”. *Mapocho*, (primer semestre, 41), 215-218.
- TEITELBOIM, Volodia. (1997c). “En el umbral de *Umbral*”. *Pluma y Pincel*, (177), 38-40.
- TEITELBOIM, Volodia. (2011). “Un exiliado interior”. En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año - Ayer - Miltín 1934 - Diez* (835-838). Poitiers - Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- TRAVERSO, Soledad. (1998). “Los personajes Martín Quilpué de Juan Emar y Belcebú de Gurdjieff: dos agentes del recuerdo cósmico”. *Taller de Letras*, (26), 149-153.
- TRAVERSO, Soledad. (2001). “‘Pájaro verde’ de Juan Emar: un manifiesto vanguardista”. *Acta literaria* [Concepción] [en línea], (26).
- TRAVERSO, Soledad. (2005). “‘Tres mujeres’ en *Diez*, de Juan Emar: lucha entre el instinto y la libertad interior”. *Taller de Letras*, (36), 167-174.
- TRAVERSO, Soledad. (2011a). “Disociación y fijación temporal en *Ayer* de Juan Emar”. En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año - Ayer - Miltín 1934 - Diez* (687-697). Poitiers - Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- TRAVERSO, Soledad. (2011b). “Piotr Demianov Ouspensky y Mario Roso de Luna en la obra de Juan Emar”. *Hispanamérica*, (118), 111-116.
- TRAVERSO, Soledad. (2012). “El lector en busca de una novela: Macedonio Fernández y Juan Emar”. *Revista Aleph* [en línea], (163).
- URRA SALAZAR, Marcos. (1981). “Sobre la situación narrativa de *Umbral* de Juan Emar”. *Estudios Filológicos* [Valdivia], (16), 183-188.
- VALDÉS, Adriana. (1977). “La situación de *Umbral*, de Juan Emar”. *Mensaje*, (264), 651-656.

- VALDÉS, Adriana. (1996). "La situación de *Umbral*, de Juan Emar". En *Composición de Lugar. Escritos sobre cultura* (143-153). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- VARETTO, Patricio. (1993). "Emar, la tradición literaria y los otros a través de *Un año*". *Pluma y Pincel*, (165), 36-37.
- VARETTO, Patricio. (1995a). "Pájaros intertextuales. Emar y la tradición literaria". *Mapocho*, (38), 33-44.
- VARETTO, Patricio. (1995b). "La poética de Juan Emar. Pájaros intertextuales". *Pluma y Pincel*, (172), 31-33.
- VARETTO, Patricio. (1997). "Notas sobre Juan Emar". En Pablo Brodsky (ed.), *J'en ai marre. Un acercamiento virtual* (10). Santiago de Chile.
- VÁSQUEZ, Malva Marina; y VARGAS, Constanza. (2010). "Poética de lo 'fluídico-inusitado' en *Umbral* de Juan Emar". *Anales de Literatura Chilena*, (14), 139-155.
- VÁSQUEZ, Malva Marina; y VARGAS, Constanza. (2013a). "La querella entre clásicos y modernos en *Umbral* de Juan Emar". *Estudios filológicos* [Valdivia], (51), 99-114.
- VÁSQUEZ, Malva Marina; y VARGAS, Constanza. (2013b). "Tópico historia y ficción: heterogeneidad latinoamericana en *Umbral* de Juan Emar". *Alpha* [Osorno] [en línea], (36), 9-28. <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012013000100002&script=sci_arttext>.
- VÁSQUEZ, Malva Marina; y VARGAS, Constanza. (2014a). "Alegoría de lo nacional en clave carnavalesca en la 'Noche cuatro' de *Umbral* de Juan Emar". *Acta literaria*, (49), 11-35.
- VÁSQUEZ, Malva Marina; y VARGAS, Constanza. (2014b). "Aproximaciones a una poética de obra total en *Umbral* de Juan Emar". *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, (56), 101-119.
- VÁSQUEZ, Malva Marina. (2011a). "Juegos metateatrales y vanguardia pictórica en 'Umbral' de Juan Emar". *INTI, Revista de literatura hispánica*, (73), 191-210.

- VÁSQUEZ, Malva Marina. (2011b). “Lo sublime y lo impensado en la apuesta vanguardista de *Miltín 1934* de Juan Emar”. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, (50).
- VÁSQUEZ, Malva Marina. (2012). “Imaginario demoníaco y poética vanguardista en la narrativa de Juan Emar”. *Anales de Literatura Chilena*, (18), 51-70.
- VÁSQUEZ, Malva Marina. (2016). “Escucha barroca y vanguardia latinoamericana en ‘El pájaro verde’ de Juan Emar”. *Hispanófila*, (176), 175-190.
- VERGARA, Esteban. (1991). “*Ayer* de Juan Emar, una escritura antilogocéntrica”. *Logos*, (3-4), 337-348.
- VERGARA, Esteban. (1992). “*Ayer* de Juan Emar: Una propuesta narrativa vanguardista”. *Alpha* [Osorno], (8), 53-65.
- VERGARA, Esteban. (1993). “*Ayer* de Juan Emar, una escritura antilogocéntrica”. *Acta Literaria* [Concepción], (18), 113-126.
- WALLACE, David. (1997a). “CAV. B. N.”. *Cyber Humanitatis* [en línea], (otoño, 2).
- WALLACE, David. (1998). “‘Una carta’: Un relato inédito de Juan Emar (Estudio preliminar, edición y notas)”. *Revista chilena de literatura*, (52), 113-155.
- YÁÑEZ, Juan Pablo. (2002). “Ficción y ciencia. Lo real en la literatura emariana”. *Proa*, (octubre-diciembre, 56), 87-90.
- YÁÑEZ, Juan Pablo. (2011a). “Ficción y ciencia de Juan Emar”. En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año - Ayer - Miltín 1934 - Diez* (838-845). Poitiers - Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- YÁÑEZ, Juan Pablo. (2011b). “Un loco de la escritura”. En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año - Ayer - Miltín 1934 - Diez* (827-833). Poitiers - Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.

YÁÑEZ, María Flora. (1960). “El hermano”. En *Visiones de mi infancia* (60-63). Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

YÁÑEZ, María Flora. (1980). “Mi hermano Juan Emar”. *Historia de mi vida* (285-290). Santiago de Chile: Editorial Nascimento.

ZAMBRA, Alejandro. (1998). “Páginas de Juan Emar”. *Cyber Humanitatis* [en línea], (otoño, 6).

Bibliografía teórica citada

ANGENOT, Marc. (1997). “La ‘intertextualidad’: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional”. En Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (36-52). La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

ARRIVÉ, Michel. (1997). “Para una teoría de los textos poli-isotópicos”. En Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (75-86). La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

BARLOW, Michel. (Trad. María Martínez Peñaloza). (1968). *El pensamiento de Bergson*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

BARTHES, Roland. (1973). “De la obra al texto”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 9, (4), 52, 5-8.

BERGSON, Henri. (Ed. Gilles Deleuze). (Trad. Mauro Armiño). (1977). *Henri Bergson: Memoria y vida*. Madrid: Alianza Editorial.

BOURDIEU, Pierre. (Trad. Thomas Kauf). (2006). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

BRETON, André. (Trad. Juan Malpartida). (2001). *El amor loco*. Madrid: Alianza Editorial.

CALVINO, Italo. (Trad. César Palma). (1998). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Ediciones Siruela.

- DÄLLENBACH, Lucien. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor Distribuciones.
- DÄLLENBACH, Lucien. (1997). "Intertexto y autotexto". En Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (87-103). La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix. (Trad. Jorge Aguilar Mora). (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F.: Ediciones Era.
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix. (Trads. C. Casillas y V. Navarro). (1994). *Rizoma. Introducción*. México D. F.: Ediciones Coyoacán.
- DOUBROVSKY, Serge. (1977). *Fils*. París: Gallimard.
- GENETTE, Gérard. (1997). "La literatura a la segunda potencia". En Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (53-62). La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- GENETTE, Gerard. (Trad. Carlos Manzano). (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- GENETTE, Gérard. (Trad. Luciano Padilla López). (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GENETTE, Gérard. (Trad. Celia Fernández Prieto). (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GRIS, Juan. (1999). "De las posibilidades de la pintura (1924)". En Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz (eds.), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (84-92). Madrid: Ediciones Istmo.
- JENNY, Laurent. (1997). "La estrategia de la forma". En Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (104-133). La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

- JENNY, Laurent. (1997). "Semiótica del collage intertextual, o La literatura a fuerza de tijeras". En Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (134-145). La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- KRISTEVA, Julia. (1974). *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*. París: Éditions du Seuil.
- KRISTEVA, Julia. (1997). "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (1-24). La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- MARTIN, Jorge. (2004). "Introducción". En Henri Bergson, (trad. y ed. Jorge Martin), *Duración y Simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)* (7-35). Buenos Aires: Del Signo.
- NAVARRO, Desiderio. (1997). "*Intertextualité: treinta años después*". En Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (V-XIV). La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- NIEMEYER, Katharina. (2004). *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- RICARDOU, Jean. (1971). *Pour une théorie du nouveau roman*. París: Éditions du Seuil.
- RICARDOU, Jean (coord.). (1975). *Claude Simon: analyse, théorie*. París: Union Générale d'Éditions (UGE).
- RIFFATERRE, Michael. (1997). "Semiótica intertextual: el interpretante". En Desiderio Navarro (ed. y trad.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (146-162). La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

- ROSENBERG, Harold. (1969). *The Anxious Object*. Nueva York: The New American Library.
- SOSNOWSKI, Saúl. (1997). *Lectura crítica de la literatura americana: Vanguardias y tomas de posesión* (vol. III). Caracas: Biblioteca Ayacucho
- SUBERCASEAUX, Bernardo. (1996). *Genealogía de la vanguardia en Chile (La Década del Centenario)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- TORRES GARCÍA, Joaquín. (1999). “Querer construir (1930)”. En Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz (eds.), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (277-279). Madrid: Ediciones Istmo.
- TZVETAN, Todorov. (1970). “Las categorías del relato literario”. En Roland Barthes *et al.*, (trad. Beatriz Dorriots), *Análisis estructural del relato* (157-186). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- VALCÁRCEL, Eva. (1997). “Vicente Huidobro y los límites de la novela”. *Anales de literatura hispanoamericana*, (26), 2, 497-508.
- VALCÁRCEL, Eva. (2000). “*Bodegón au bon marché*: Sobre vanguardia y escritura literaria en Hispanoamérica”. *Arrabal*, (2-3), 67-74.
- VALENTE, José Ángel. (1997). “La narración como supervivencia”. En Eva Valcárcel (ed.), *El cuento hispanoamericano en el siglo XX. Teoría y práctica* (13-17). A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións.
- VALLES CALATRAVA, José R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.

Bibliografía teórica consultada

- BAJTÍN, Mijail. (Trad. Helena S. Kríukova y Vicente Cazarra). (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BARTHES, Roland. (Trad. Nicolás Rosa). (1973). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Córdoba [Argentina]: Siglo XXI Argentina Editores.

- BARTHES, Roland. (Trad. José Bianco). (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.
- BERGSON, Henri. (Trad. Jorge Martín). (2004). *Duración y Simultaneidad (A propósito de la teoría de Einstein)*. Buenos Aires: Del Signo.
- BLUMENBERG, Hans. (Trad. Pedro Madrigal Devesa). (2000). *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paidós.
- BÜRGER, Peter. (Trad. Jorge García). (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- CALINESCU, Matei. (Trad. M.^a Teresa Beguiristain). (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Editorial Tecnos.
- DELEUZE, Gilles. (Trad. Luis Ferrero Carracedo). (1987). *El bergsonismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ECHAVARREN, Roberto. (1992). *Margen de ficción. Poéticas de la narrativa hispanoamericana*. México D. F.: Grupo Editorial Planeta.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; CALVO SERRALLER, Francisco; y MARCHÁN FIZ, Simón (eds.). (1999). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Ediciones Istmo.
- KRISTEVA, Julia. (Trad. Jordi Llovet). (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen.
- LIZAMA, Patricio. (2008). “La revista *Ariel*: manifiestos y voces de la vanguardia”. *Revista Chilena de Literatura*, (72), 253-254.
- LIZAMA, Patricio. (2010b). “El Grupo Montparnasse: Génesis, exposición y autonomía”. En *Grupo Montparnasse en versión original. Obras, cartas y documentos de los primeros pintores modernos de Chile (7-16)*. Santiago de Chile: Corporación Cultural de Las Condes.

- LIZAMA, Patricio. (2012). "Vanguardia chilena: manifiestos, revistas e intelectuales". *Mapocho*, (71), 31-49.
- MANN, Wilhelm. (2011). *Chile. Luchando por nuevas formas de vida* (tomo II). Santiago de Chile: Cámara Chilena de la Construcción, PUC Chile y Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM).
- MÜLLER-BERGH, Klaus; y MENDONÇA TELES, Gilberto. (2009). *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos*. "Tomo V Sudamérica. Chile y países del Plata: Argentina-Paraguay-Uruguay". Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- NAVARRO, Desiderio (ed. y trad.). (1997). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- PAZ, Octavio. (1974). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- PEÑA PÁEZ, Lina María. (2013). "El acto de invención como acto libre en la filosofía de Henri Bergson: una aproximación desde el 'Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia'". *Franciscanum: Revista de las ciencias del espíritu*, 55, (160), 135-161.
- PIGLIA, Ricardo. (2013). *El último lector*. Buenos Aires: Editorial Anagrama.
- QUINTANA DOCIO, Francisco. (1990). "Intertextualidad genética y lectura palimpséstica". *Castilla: Estudios de literatura*, (15), 169-182.
- RAYMOND, Marcel. (Trad. Juan José Domenchina). (1960). *De Baudelaire al surrealismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ROJAS GIMÉNEZ, Alberto. (1930). *Chilenos en París*. Santiago de Chile: La novela nueva.
- SCHWARTZ, Jorge. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- SUBERCASEAUX, Bernardo. (2004). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. “Tomo III. El centenario y las vanguardias”. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- VALCÁRCEL, Eva (ed.). (1997). *El cuento hispanoamericano en el siglo XX. Teoría y práctica*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións.
- VALCÁRCEL, Eva. (1998). *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Obras y sitios web de referencia

- BERCHENKO, Pablo. (2011a). “Glosario (selectivo)”. En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año-Ayer-Miltún 1934-Diez* (419-434). Poitiers-Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- BERCHENKO, Pablo. (2011b). “Índice onomástico (selectivo)”. En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año-Ayer-Miltún 1934-Diez* (435-472). Poitiers-Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- BERCHENKO, Pablo. (2011c). “Índice toponímico (selectivo)”. En Juan Emar, (ed. y coord. Alejandro Canseco-Jerez), *Un año-Ayer-Miltún 1934-Diez* (473-492). Poitiers-Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines, Archivos y Alción Editora.
- BIBLIOTECA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Artistas visuales chilenos*. Versión en línea: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-channel.html> (acceso: 2016-2018).
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Catálogo bibliográfico BN*. Versión en línea: http://www.bncatalogo.cl/F?func=find-b-0&local_base=BNC (acceso: 2016-2017).
- THE EDITORS OF ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. (2017). *Encyclopædia Britannica*. Versión en línea: <https://www.britannica.com/> (acceso: julio-agosto de 2017).
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. (2008). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

LAROUSSE. *Dictionnaires bilingues. Français-Espagnol*. Versión en línea: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-espagnol> (acceso: junio-agosto 2017).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Real Academia de la Lengua Española, Asociación de Academias de la Lengua Española y Espasa Libros.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA. (2014). *Diccionario de la lengua española*. (23.^a ed.). Versión en línea: <http://dle.rae.es/?w=diccionario> (acceso: 2014-2017).

Otras referencias

“El mundo de la excentricidad y de la sátira. La sátira *Miltún 1934*, por Juan Emar. Editorial Zig-Zag. Santiago”. (12 de julio de 1935). *Hoy*, (190), 20-21.

“Diez por Juan Emar”. (4 de noviembre de 1937). *Hoy*, (311), 64.

“Dos libros de Juan Emar: *Un año* y *Ayer*”. (23 de agosto de 1935). *Hoy*, (196), 20.

ANGUITA, Eduardo. (2 de octubre de 1977). “Apuntes sobre Juan Emar”. *El Mercurio*, 2.

BARRIOS, Eduardo. (26 de junio 1935). “*Miltún*, por Juan Emar”. *Las Últimas Noticias*, 17.

BARRIOS, Eduardo. (28 de agosto de 1935). “Dos libros más de Juan Emar”. *Las Últimas Noticias*, 17.

BRAVO, Yerko; MORALES, Esteban; y ROJAS, Eduardo (eds. e ils.). (2011). *Nómada. Antología gráfica del cuento chileno del siglo XX*. Arica: Ediciones Cinosargo.

BURGOS, Fernando (ed.). (1997). *El cuento hispanoamericano en el siglo XX*. Madrid: Editorial Castalia.

CALDERÓN, Alfonso; LASTRA, Pedro; y SANTANDER, Carlos (eds.). (1974). *Antología del cuento chileno*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

- CALDERÓN, Teresa; HARRIS, Thomas; y LILLO, Baldomero (eds.). (2008). *Maldito amor. Cartografía de cuentos de amor chilenos*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones.
- CASTEDO, Elena. (1990). *Paradise*. Nueva York: Grove Press.
- DONOSO, José. (1983). *Historia personal del "boom"*. Barcelona: Seix Barral.
- DONOSO, José. (1987). *La desesperanza*. Barcelona: Seix Barral.
- DROGUETT, Carlos. (1980). "Comentarios marginales a ciertas visiones de mi infancia". En María Flora Yáñez, *Historia de mi vida* (295-333). Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- GÁLVEZ, Karim. (6 de julio de 1993). "Una pibesa para Juan Emar" [entrevista a Gabriela Rivadeneira]. *El Mercurio. Revista Ya*, 16-17.
- GUZMÁN, Nicomedes (ed.). (1969). *Antología de cuentos chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.
- FERNÁNDEZ, José Luis (ed.). (1998). *Vanguardia en Chile*. Santiago de Chile: Santillana.
- LAFOURCADE, Enrique. (ed.). (1969). *Antología del cuento chileno*. Barcelona: Ediciones Acervo.
- LAFOURCADE, Enrique (ed.). (1985). *Antología del cuento chileno*. Santiago de Chile: Importadora Alfa Ltda.
- MELÉNDEZ, Luis. (15 de marzo de 1936). "Mundos individuales". *El Diario Ilustrado*, 2.
- MIRÓ, César. (1 de septiembre de 1935). "*Miltín*, antinovela y sátira social". *El Mercurio*, 7.
- MONTECINO, Sergio. (1885). *Entre músicos y pintores*. Santiago de Chile: Amadeus.
- NERUDA, Pablo. (2010). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral.

NOVOA, Marcelo (ed.). (2006). *Años luz: mapa estelar de la ciencia ficción en Chile*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso Ediciones, Puerto de Escape.

PALMA, Luis. (1961). *Eliodoro Yáñez Ponce de León. Jurisconsulto, Político, Periodista*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario (ed.). (1983). *Cuentos hispanoamericanos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Mario (ed.). (2005). *Antología de cuentos hispanoamericanos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

SERRANO, Miguel. (1938). *Antología del verdadero cuento en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg.

YÁÑEZ, Juan Pablo. (1996). "Un loco de la escritura". *El Mercurio. Artes y Letras*, "La tentativa infinita de Juan Emar", E1, E21-23.

YÁÑEZ, M.^a Flora (ed.). (1958). *Antología del cuento chileno moderno, 1938-1958*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

YÁÑEZ, M.^a Flora. (1960). *Visiones de infancia*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.

YÁÑEZ, M.^a Flora. (1980). *Historia de mi vida*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.

APÉNDICE I. CRONOLOGÍA DE LA VIDA DE JUAN EMAR

1893:

El 13 de noviembre nace Álvaro Yáñez Bianchi, hijo del político y abogado Eliodoro Yáñez Ponce de León y Rosalía Bianchi Tupper⁴⁷⁹.

1902-1903:

Álvaro Yáñez, a quien sus familiares y amigos, apodan Pilo, estudia en un colegio alemán dirigido por el profesor herr Schlüter.

1904:

Fallece la hermana pequeña de Pilo, Inés, apodada por él Jateña⁴⁸⁰. Pilo estudia en el colegio de los Padres Franceses, nombre popular del Colegio de los Sagrados Corazones de Santiago⁴⁸¹.

⁴⁷⁹ El matrimonio tendrá varios hijos aparte de Álvaro: M.^a Flora, Luisa, Inés y Gabriela. Canseco-Jerez señala que Emar era el “único varón entre cuatro hermanas (María Flora, Gabriela, Luisa e Inés)” (2011a: 495); sin embargo, varios buscadores de genealogías chilenas señalan la existencia de una quinta hermana, Rebeca, y de otro varón, Eliodoro, fallecido siendo un bebé.

⁴⁸⁰ Este dato aparece en *Umbral*, “Tercer pilar”, p. 1551. Sin embargo, en el “Cuarto pilar” el personaje de Lorenzo Angol afirma que Jateña murió en 1907 (p. 2491).

⁴⁸¹ Fundado en 1849 por la Congregación de los Sagrados Corazones, en este colegio estudiaban los hijos de las principales familias de la alta sociedad santiaguina

1905:

Pilo inicia sus estudios en el Instituto Nacional, centro de valores laicos y republicanos⁴⁸². Por su parte, su padre, Eliodoro Yáñez, realiza su primer viaje a Europa.

1906:

Sigue sus estudios en el Instituto Nacional. La familia Yáñez Bianchi compra el fundo Lo Herrera, donde Pilo pasará su infancia y adolescencia.

1907:

Fallece Álvaro Bianchi, Avo, tío de Pilo al que se sentía muy unido y al que consideraba un referente⁴⁸³.

1909:

El 11 de abril Pilo conoce a las hermanas Pastor y se enamora de una de ellas, Clara, a la que dedica pasajes y entradas de sus escritos de entonces. El 10 de mayo parte a Europa junto a su familia⁴⁸⁴ en el que será su primer viaje a Europa⁴⁸⁵. Durante la travesía, Pilo contrae tifus y es internado en una clínica en Buenos Aires. El viaje no es reemprendido hasta el 9 de julio y, finalmente, la familia llega a París el 31 de ese mes. En el verano, la familia viaja a Suiza y, mientras que a finales de septiembre todos regresan a París, Pilo se instala en la ciudad suiza de Lausanne para perfeccionar su francés y cursar

⁴⁸² “El más prestigioso establecimiento laico de la enseñanza fiscal pre-universitaria situado en pleno centro de Santiago de Chile. Donde, efectivamente, el autor, Álvaro Yáñez realizó una parte de sus estudios, al igual que su padre” (Berchenko, 2011c: 481).

⁴⁸³ Anota en el texto “MV” el 28 de diciembre de 1913:

Y de aquella época inocente, tengo también el recuerdo, ya borrado por los años, de mi tío Álvaro, hermano de mi mamá, un hombre ideal, en todo el sentido de esa palabra y al cual quise como a un padre. Toda mi niñez está íntimamente ligada a él. [...] Fue un hombre ajeno a todos los prejuicios y a todas las pequeñeces de la sociedad y que siempre encontró en su camino una barrera que esa misma sociedad le antepone a sus grandes pensamientos” (*Mi/ Vida*, 139).

⁴⁸⁴ Brodsky afirma que el viaje lo realiza solo con su padre y una de sus hermanas (1996: XVII), pero este dato es incorrecto, pues el propio Álvaro anota en el texto “MV” la presencia de su madre también: “Vino a calmarme un poco la estadía en Mont Doré [sic] adonde fuimos con el objeto de que mi mamá tomara unos baños medicinales” (*Mi/ Vida*, 162).

⁴⁸⁵ La familia partirá desde Valparaíso en el buque RMS Orcoma hasta Buenos Aires. Allí, saldrán en el barco RMS Avon con destino a la ciudad francesa de Cherbourg. En el camino pararán en distintas ciudades: Talcahuano, Pernambuco, Cabo Verde, Funchal, Madeira, Vigo, Ouessant...

otras disciplinas durante tres meses en el Lycée Jaccard⁴⁸⁶. Al final del año su familia lo recoge para seguir de viaje por Italia.

1910:

Pilo Yáñez sigue en Europa conociendo ciudades junto a su familia. En septiembre todos parten de regreso a Chile⁴⁸⁷ y a finales de año se enamora de Marta Gaete, inspiradora de textos como “Torcuato” y a la que dedica muchos fragmentos de sus diarios. De hecho, en noviembre escribe el texto “Mi estadía en Lausanne” –a partir de las notas escritas durante dicha estancia–, con dedicatoria del 28 de noviembre a Marta Gaete.

1911:

Pilo vive una intermitente relación amorosa con Marta Gaete. El 25 de enero marca el inicio de la historia entre Torcuato y Ofelia – protagonistas de “Torcuato”, identificables con los propios Pilo y Marta Gaete– y la última entrada del texto la localiza el 2 de febrero. Sin embargo, es el 17 de mayo cuando Pilo redacta la dedicatoria a Marta y el 2 de noviembre cuando escribe un paratexto de clausura definitiva de “Torcuato”, que sitúa entre la dedicatoria y el texto propiamente y en el se lamenta de haber perdido el tiempo con la joven. Por otra parte, parece que en este año Pilo obtiene el título de bachiller⁴⁸⁸.

1912:

A comienzos de año Pilo continúa la relación amorosa convulsa con Marta Gaete, hasta el 4 de mayo en que parte de nuevo a Europa, esta vez acompañado solo de su madre⁴⁸⁹. En la ciudad brasileña de Santos conoce a Isoletta Martinis, a quien dedicará el texto “MV”. El 4 de julio Pilo ya está instalado en París. Allí tendrá su primer contacto con la pintura⁴⁹⁰, de la mano del pintor José Backhaus, de quien recibirá clases. En pleno verano se traslada a Londres unos meses y viaja a distintas ciudades de la isla británica. A finales de este año regresa a Chile⁴⁹¹.

⁴⁸⁶ Canseco-Jerez sitúa estos hechos en 1912, sin embargo, el propio Emar en “MV” y en *Umbral* localiza los hechos en 1909. De hecho, existe un testimonio de esta experiencia de mano del autor: “Mi estadía en Lausanne”, redactado una vez finalizada la estancia en Suiza, y varias referencias a esta estancia en otros escritos.

⁴⁸⁷ El regreso lo realizan desde la ciudad francesa de Cherbourg hasta Buenos Aires en el barco König Wilhelm II. El viaje entre la capital argentina y la chilena lo realizan por medios terrestres.

⁴⁸⁸ No sabemos exactamente en qué año obtuvo el título, pero sí que fue antes de su segundo viaje a Europa.

⁴⁸⁹ No tenemos información acerca de la travesía y las paradas realizadas en ella.

⁴⁹⁰ “Pinto por primera vez” (*Diarios de viaje*, 91; 27/06/1912).

⁴⁹¹ Canseco-Jerez indica en las “Notas biográficas” de *Juan Emar. Estudio* que es en septiembre de 1913 cuando Álvaro regresa a Chile (1989a: 104), basándose en *Historia de mi vida* (1980), de M.^a Flora Yáñez.

1913:

En Chile, Pilo continúa con su formación de pintor, esta vez con Ricardo Richon Brunet como profesor. En este año su actividad pictórica y escritural es muy prolífica. Así, da comienzo a los textos “Diario de 1913” (3 de enero), así como a “Ideas” (sin fecha de inicio) y a “MV” (28 de diciembre). Por otra parte, es en este año cuando consta la primera mención al interés de Pilo por las lecturas sobre ocultismo.

1914:

Pilo se centra en pintar y en escribir y empieza sus textos “Diario de un solitario” (6 de marzo) y “Obs. Maup.” (15 de marzo), a la vez que finaliza otros: el “Diario de 1913” (24 de marzo) y los recién mencionados “Obs. Maup” (3 de junio) y el “Diario de un solitario” (18 de noviembre). Por otra parte, Pilo expone su primera obra plástica. “Rincón de patio”, por la que recibe una mención honrosa⁴⁹².

1915:

Pilo acompaña a su padre, Eliodoro Yáñez, en un viaje diplomático a Perú⁴⁹³. Allí entabla amistad con el escritor peruano Abraham Valdelomar. El 18 de diciembre regresa con su padre a Chile⁴⁹⁴.

Sin embargo, si tenemos en cuenta el “Diario de 1913 y 1934” del joven Álvaro, vemos que el 3 de enero, fecha de comienzo del diario, Álvaro ya está instalado en su país natal: “El 1, como coincidiendo con el año pasado, devolución de cartas con Marta [Gaete]” (*Mi Vida*, 49). Por otra parte, el dato de septiembre Canseco-Jerez lo omite en la “Cronología” de 2011.

⁴⁹² Este dato solo lo recoge Canseco-Jerez (2011a: 499) y no ha podido contrastarse. El diario de vida conservado de este año solo abarca el periodo enero-marzo, así que es posible que la exposición y el premio tuviesen lugar en los meses siguientes.

⁴⁹³ El viaje lo realizan en el barco Aysén haciendo las siguientes paradas: Valparaíso, Coquimbo, Antofagasta, Iquique, Arica -ciudades chilenas-, Tacna, Mollendo, Callao y Lima -ciudades peruanas-. La vuelta sigue el mismo recorrido.

⁴⁹⁴ Canseco-Jerez establece, de nuevo, basándose en *Historia de mi vida* (1980), de M.^a Flora Yáñez, y en la edición del “Primer pilar” de 1977, que Álvaro viajó a París en 1915 acompañado de su madre y, ya en Europa, pasó una temporada en Reino Unido para perfeccionar su inglés (1989a: 105). No hemos encontrado referencias a este dato en ninguno de los textos personales de que disponemos y tampoco hemos encontrado la cita de *Umbral* a que hace referencia Canseco-Jerez (1989a: 105). Puede ser que realizara ese viaje a comienzos de año, etapa de la que no se conservan testimonios ni hay menciones, o que Canseco-Jerez haya confundido este viaje con el que había realizado el autor en 1912 con su madre, hipótesis que consideramos más probable.

1916:

El 15 de julio Pilo abandona el texto “MV”. Por otra parte, presenta parte de sus cuadros en la Sala Eyzaguirre de Santiago de Chile junto a su amigo Rafael Valdés⁴⁹⁵. Asimismo, comienza el interés del autor por la filosofía oriental.

1917:

Pilo redacta su texto “CAV. B. N.” y el 29 de septiembre abandona el texto “Ideas”.

1918:

Contrae matrimonio con su prima carnal, Herminia Yáñez Portaluppi –Mina–, hija de su tío paterno Luis Fidel Yáñez Ponce de León y Herminia Portaluppi Villegas⁴⁹⁶. Por otra parte, el año 1918 lo establece posteriormente Juan Emar como el fin de la primera etapa de su vida.

1919:

Pilo Yáñez se muestra muy interesado por ingresar en la Sociedad Teosófica. El 12 de marzo el joven matrimonio acompaña a Eliodoro Yáñez con otros miembros de la familia en un viaje diplomático por Estados Unidos⁴⁹⁷. Se trataba de una comitiva presidida por Yáñez para negociar y ratificar los acuerdos sobre Tacna y Arica, ya que el país norteamericano actuaba como árbitro entre Chile y Perú. El viaje se divide en dos: de Chile

⁴⁹⁵ Sobre este dato que incluye Canseco-Jerez (2011a: 499) no hemos encontrado confirmación en el diario de 1916 de que disponemos. No obstante, el diario que poseemos solo abarca el mes de enero y el comienzo de febrero, así que podría ser un hecho perfectamente real que ocurriese a lo largo de 1916.

⁴⁹⁶ Pablo Brodsky en “Biografía para una obra” afirma que Álvaro Yáñez “A los pocos días de haber regresado a Chile, el 22 de enero de 1913, se puso los anillos de compromiso con su prima Herminia Yáñez” (1996: XVIII). Este dato parece tomado del “Diario 1928-1931”, en el que el 22 de enero de 1929 Emar escribe: “Se va Mina de casa. Hoy justo 16 años de la fecha que pusimos en los anillos de compromiso” (p. 1bis). Esta cita localizaría el compromiso efectivamente el 22 de enero de 1913, sin embargo, nos parece muy extraño que tal acontecimiento no lo contemplara en su diario, que hemos manejado. Por otra parte, en *Umbral* afirma que en 1923 habían pasado cinco años de su matrimonio con Isabel, personaje basado en Herminia Yáñez. Más adelante, en la página 967, dice que se había casado con ella en 1918 y, en la página 973, escribe:

Habíamos contraído matrimonio en 1918; habíamos vivido muy felices -según esto se llama- hasta nuestra ida a San Agustín de Tango, en 1923: cinco años. Después todo se echó a perder. A nuestro regreso a Santiago hablé con Lorenzo Angol sobre el asunto de las biografías. Esto Isabel no me lo perdonó. A fines de año nos separamos. No olvidé de mi matrimonio (*Umbral*, 973).

⁴⁹⁷ El grupo se embarca en el barco Huasco y realiza el viaje hacia el canal de Panamá deteniéndose en Antofagasta, Iquique, Arica –todas ellas ciudades chilenas–, Callao, Lima, Chimbote y Paíta –ciudades peruanas–. Una vez atravesado el canal, visitan Colón (Panamá) y la ciudad de Panamá. Allí se embarcan en el Cartago rumbo a Estados Unidos y paran durante la travesía en Bocas del Toro y Almirante (Panamá), La Habana (Cuba), Nueva Orleans, Washington, Baltimore y Nueva York –ciudades estadounidenses–.

a Panamá, cruzando el recientemente inaugurado canal de Panamá; y de Panamá a Nueva York, deteniéndose en La Habana y en otras ciudades estadounidenses. En Nueva York – desde el 25 de abril– pasarán un mes y medio aproximadamente. Allí Pilo disfrutará de los numerosos teatros, cabarets, cines, museos... El 12 de junio salen de Estados Unidos rumbo a Europa y diez días después se encuentran en París⁴⁹⁸. Una de las actividades que destacan de esta estancia es el viaje que realiza en julio al frente de batalla⁴⁹⁹. A finales de julio Pilo ingresa en una clínica psiquiátrica en la que permanecerá hasta comienzos de septiembre. Ese mismo mes realiza un viaje a España⁵⁰⁰.

1920:

En este año el autor todavía no ha adoptado su famoso pseudónimo y aún es conocido como Pilo Yáñez⁵⁰¹. Entre febrero y abril el matrimonio pasa una temporada en España y, después, se trasladan a París a finales de mayo. Durante ese verano comienza a ser problemática la situación política en Chile y Eliodoro Yáñez planea abandonar el país en un par de años. Por otra parte, el 15 de agosto nace el primer hijo del autor, Eliodoro, apodado Cuco. A finales de 1920, Pilo visita por primera vez la Sociedad Teosófica.

1921:

1921 es un año de planes para Pilo Yáñez, sobre todo, de viajes y de una exposición de arte que quiere organizar. No obstante, los planes nunca se materializarán. En marzo declara en una carta el abandono de la pintura y su dedicación exclusiva a la escritura. A finales de año el joven matrimonio Yáñez se instala en el barrio parisino de Montparnasse y Pilo ingresa en la academia de arte independiente La Grande Chaumière⁵⁰². Por su parte, Eliodoro Yáñez planea viajar próximamente a Europa por los problemas políticos.

⁴⁹⁸ A bordo del Rotterdam llegan a Falmouth (Inglaterra) y siguen hasta Boulogne (Francia), desde donde toman un tren a París.

⁴⁹⁹ Entre otras, visitan las localidades francesas de Nancy, Saint-Dié-des-Vosges, Estrasburgo, Sarreguemines, Verdun y Reims.

⁵⁰⁰ Visita las ciudades de San Sebastián, Burgos, Madrid y Zaragoza.

⁵⁰¹ Canseco-Jerez recoge la siguiente cita de Juan Larrea:

Vicente [Huidobro] se empeñó en que un grupo de amigos nos trasladáramos a ver a los toros desde la barrera africana de Angola. Recogió informaciones en el consulado portugués, leyó libros y durante no pocas semanas estuvo machacándonos con el proyecto. Nadie se dejó seducir. [...] Tampoco se sintieron conmovidos Tzara, Lipchitz, Vargas Rosas, Pilo Yáñez (Larrea cit. en Canseco-Jerez, 2011a: 502).

⁵⁰² La Académie de la Grande Chaumière es una escuela de arte en el VI Distrito de París. Fue fundada en 1902 por la pintora y grabadora suiza Martha Stettler [Berna, 1870 – Châtillon, 1945] como escuela independiente y con normas opuestas a la École des Beaux-Arts.

1922:

Pilo Yáñez sigue frecuentando la academia montparnassiana La Grande Chaumière, mientras redacta su texto “Cavilaciones”⁵⁰³. En el terreno personal, el 28 de marzo nace su hija Carmen y, unos días después, Pilo recibe consejo de su madre, Rosalía Bianchi, de vender el fundo Lo Herrera ante la escasez de dinero y las protestas de los trabajadores. En diciembre Pilo y Mina pasan unos días en Niza y, después, vuelven a París para despedirse de Vicente Huidobro ante el regreso a Chile a comienzos del año nuevo.

1923:

El 11 de enero, tal y como habían planeado, el matrimonio parte de regreso a Chile. Llegan el 5 de febrero a su país de origen. 1923 es el año en que redacta su novelita de viajes “Regreso” y comienza “Amor”, a la vez que comienza su proyecto en el periódico *La Nación*, propiedad de su padre, y se gesta el grupo Montparnasse. Así, el 15 de abril aparece publicado el primer artículo de arte de Pilo Yáñez firmado como Jean Emar, artículos sin regularidad que finalizarán el 3 de junio. Más tarde, entre el 22 y el 27 de octubre abre la sección “Grupo Montparnasse” en *La Nación*, en la que presenta al grupo en general y a cada uno de sus integrantes. A finales de año, concretamente, el 4 de diciembre, Jean Emar da inicio a la sección fija “Notas de arte”.

1924:

Continúa la labor periodística de Emar en *La Nación* a lo largo del año. El 12 de marzo en una carta a Vicente Huidobro Emar le comenta que espera entregarle tres libritos suyos cuando regrese a París⁵⁰⁴.

1925:

En este año Emar termina su texto “Amor” y continúa con las “Notas de arte” hasta el 11 de junio, si bien se publicarán dos entregas más de la sección sin artículos de Emar el 3 de julio y el 2 de agosto. El 13 de agosto Emar viaja con su familia a Europa, se instala en París y el escritor asume la dirección de la agencia parisina de *La Nación*. Antes de viajar a

⁵⁰³ En la “Cronología” Canseco-Jerez (2011a: 510) sitúa la redacción de “Cavilaciones” en 1929, si bien tanto en la tesis de licenciatura de David Wallace (1993) como en la edición del texto de 2014 indican que se trata de un manuscrito de 1922.

⁵⁰⁴ Podría referirse a “Cavilaciones”, “Regreso” y “Amor”, pero esto es solo una hipótesis.

Europa, Emar conoce a la joven Gabriela Rivadeneira⁵⁰⁵, joven que se convertirá en su segunda esposa⁵⁰⁶.

1926:

El 21 de enero Emar da comienzo a la sección de *La Nación* “Notas de París”, sección que finaliza el 30 de junio, fecha en la que firma su último artículo ya como Juan Emar. En octubre Emar regresa junto a su padre a Chile y el 23 de noviembre se inaugura la sección “*La Nación* en París”, si bien Emar solo participa en los números 3, 4, 5 y 10.

1927:

Emar regresa a Europa y conoce a Alice de la Martinière, Pèpèche. Desde el momento se iniciará una relación amorosa intermitente que, sin embargo, se mantendrá hasta el fallecimiento del autor. El 5 de julio finaliza el proyecto “*La Nación* en París” y, unas semanas más tarde, el 3 de agosto Eliodoro Yáñez le anuncia el exilio a su hijo por telegrama. Durante estos años en París, Emar lleva una vida completamente ociosa: comidas, tertulias, fiestas, bailes, vicios, etc. Él y Pèpèche frecuentan a artistas e intelectuales como Man Ray, Edgar Varèse, Antonin Artaud, Jean y Pierre Renoir, Tristan Tzara, etc. El círculo de americanos en París se completa con artistas como Acario Cotapos, Óscar Fabres, Vicente Huidobro, Luis Vargas Rosas, etc⁵⁰⁷.

1928:

El 12 de enero Emar viaja a Chile de nuevo a resolver asuntos familiares, viaje del que regresa el 10 de junio para instalarse de nuevo en París. Por su parte, Eliodoro Yáñez

⁵⁰⁵ En este momento Emar tiene más de treinta años, mientras que Rivadeneira era una adolescente que rondaba los catorce años.

⁵⁰⁶ En una entrevista a Gabriela Rivadeneira esta indica que fue en 1926 cuando tuvieron su primer encuentro a solas, pero que se habían conocido el año anterior en “un encuentro de intelectuales” (Rivadeneira en Gálvez, 1993: 16). Por su parte, Emar aporta en el diario de 1934-1941 la fecha de inicio de la relación, que parece coincidir con la del primer encuentro a solas con la joven: “Por X3 vez Pb [Pibesa < Gabriela Rivadeneira] vuelve a romper lo avanzado...” (15bis, 23/10/1940). Y añade un comentario sobre la entrada: “=13 años. 18 meses. 15 días= / -8.XII.26=23.X.40-” (*ibidem*). Además, en cartas Eliodoro Yáñez a Juan Emar de 1928 ya hablan de la joven. Sin embargo, Canseco-Jerez (2011a: 511) señala que el escritor conoce a Rivadeneira en 1930. Creemos que es un dato incorrecto, ya que sería demasiado tarde para haberla conocido o demasiado pronto para la boda, que tiene lugar el 30 de junio de 1930.

⁵⁰⁷ Pese a estas frecuentísimas reuniones que recoge Pèpèche en su testimonio (Martinière, en *Cartas a Pèpèche*, XII) y también Emar en sus diarios, en realidad, “Pilo, en verdad, no tenía casi amigos, y tampoco los buscaba” (*ibidem*).

viaja a varias ciudades de Europa con el fin de solucionar sus problemas económicos y políticos y, a la vez, visitar varios balnearios por cuestiones de salud⁵⁰⁸.

1929:

El 22 de enero Mina Yáñez abandona la vivienda de la familia y comienzan la preparación del divorcio. El 11 de abril recoge en su diario la posibilidad de llamar “Umbral” a su texto “Ch. 28”. A finales de julio llegan a París la madre de Emar, su hermana Luisa y su marido, Alfredo Donoso. Durante ese viaje toda la familia realiza varios viajes por Europa, pero a finales de año los padres de Emar parten a Chile con los hijos de este y Mina⁵⁰⁹. Llegan al país andino el 9 de diciembre y el 30 de ese mes Eliodoro regresa a Europa.

1930:

El 10 de abril Emar regresa a Chile y se rompe la relación con Pèpèche. Emar llega el 2 de mayo y el 30 de junio contrae matrimonio con la joven Gabriela Rivadeneira, con la que se había carteadado hasta entonces. Tras el matrimonio, en agosto parte con su nueva esposa a Europa y llega a París el 4 de septiembre⁵¹⁰. Mientras, Eliodoro Yáñez sigue realizando gestiones y organizando planes ante el empeoramiento de la situación económica. Así, a finales de año pretende que toda la familia viaje a París para instalarse con él, Emar y Gabriela.

1931:

La situación de la familia empeora. En marzo, Eliodoro Yáñez le da un poder a Rosalía para que gestione el fundo Lo Herrera ante el peligro de perderlo por las nuevas

⁵⁰⁸ Canseco-Jerez establece que en 1928 Emar ya había sido abandonado por Herminia Yáñez y tenía a su cargo a sus dos hijos, Eliodoro y Carmen. Ante esta situación, Pèpèche se instala en la casa de Emar y este sufre una honda depresión que canaliza mediante el alcohol. A mediados de año, la madre de Emar, Rosalía, viaja a París para recoger a los niños y llevarlos a Chile (2011a: 510). Creemos que estas informaciones son incorrectas, ya que Emar en su propio diario indica que viajó a Chile el 12 de enero y regresó a París el 10 de junio. Por otra parte, y siguiendo el diario, no será hasta finales de 1929 cuando los niños viajen a Chile con sus abuelos (véase el “Diario 1928-1931”).

⁵⁰⁹ Se produce un conflicto de fechas entre los distintos testimonios: por un lado, disponemos de una carta de Eliodoro Yáñez del 15 de noviembre de 1929 a bordo del buque Cap Arcona en la que informa a su hijo del estado de los niños y de cómo está transcurriendo el viaje; por otro lado, en el diario de 1928-1931 Emar recoge en la entrada del 23 de noviembre que se ha despedido de sus hijos. Este dato último es imposible ya que la carta es clara y el papel de la carta lleva membrete del barco. Emar a veces escribía las entradas de su diario días de después de los hechos ocurridos, así que es posible que se confundiese en las fechas.

⁵¹⁰ Canseco-Jerez (2011a: 511) sitúa la llegada de la pareja a París en 1931, pero el diario de Emar es claro en la información.

leyes que impone el gobierno. Rosalía exige a su hijo que viaje a Chile para ayudarla ante la difícil situación, pero Emar ignora su petición. En abril llegan a París varios miembros de la familia, entre ellos, la madre de Emar y sus hermanas Flora y Gabriela. Los hijos de Emar, en cambio, han quedado en Chile. Durante el verano, la familia realiza varios viajes por Europa y el 27 de julio se enteran de la caída del general Ibáñez. A finales de año los padres de Emar y su hermana Flora regresan a Chile y Eliodoro Yáñez exige a su hijo que en enero regrese también ante la delicada situación económica de la familia. El padre de Emar dedica el final del año a recuperar por todos los medios *La Nación*. En el ámbito creativo, Emar retoma la actividad literaria y el 28 de noviembre da comienzo a la redacción de *Ayer*.

1932:

El 4 de enero de 1932 Emar comienza a escribir el cuento “Maldito gato” y a comienzos del mes siguiente vuelve con parte de la familia a Chile⁵¹¹. Instalados en Santiago desde el 22 de marzo, el 23 de junio comienza a redactar el cuento “Papusa” y, el mes siguiente, concretamente el 26 de julio, fallece Eliodoro Yáñez sin haber recuperado su periódico ni su estatus político, social y económico.

1933

Emar da comienzo a sus textos “Pibesa” (24 de agosto), “Hotel Mac Quice” (16 de septiembre), “Chuchezuma” (17 de septiembre) y “El vicio del alcohol” (29 de octubre).

1934

El escritor inicia *Miltín 1934* (4 de enero), “El pájaro verde” (11 de junio) y *Un año* (9 de diciembre).

1935:

El 16 de abril Emar entrega sus obras *Ayer*, *Miltín 1934* y *Un año* a la editorial Zig-Zag y seis días después firma el contrato con la editorial. En junio se publican los tres libros y a finales de julio envía al pintor Luis Vargas Rosas afincado en París varios ejemplares para que los difunda, a la vez que le explica al pintor la mala situación artística que vive el

⁵¹¹ Tanto el diario de Emar como Brodsky (1996: XXI) confirman que es el 10 de febrero cuando parten a Chile, mientras que Canseco-Jerez (2011a: 511) ubica el regreso en noviembre del año anterior. Damos validez a los escritos del autor frente a otra fuente.

país. No obstante, Emar tiene esperanzas en el buen recibimiento de sus obras⁵¹². Asimismo, comienza a redactar los cuentos “El fundo La Cantera” (1 de abril) y “El unicornio” (26 de abril). Emar finaliza la mayor parte de sus textos en este año. En primer lugar, *Ayer* (13 de mayo), *Milún 1934* (24 de mayo) y *Un año* (20 de mayo), que se publican en junio. También da por finalizados la mayor parte de sus cuentos⁵¹³: “Hotel Mac Quice” (18 de mayo), “El unicornio” (28 de mayo), “El vicio del alcohol” (1 de noviembre), “Chuchezuma” (9 de noviembre), “Papusa” (9 de diciembre), “Pibesa” (10 de diciembre) y “El pájaro verde” (17 de diciembre). En el terreno personal, el 11 de diciembre nace la primera hija del matrimonio Yáñez Rivadeneira, Marcela.

1936:

Emar se aleja progresivamente de los miembros del grupo Montparnasse y critica en privado la ocupación de estos de puestos institucionales. Por otra parte, participa en la ayuda a los refugiados españoles que van llegando a Chile a causa de la Guerra Civil Española⁵¹⁴. En el ámbito literario, termina sus relatos “Maldito gato” y “El fundo La Cantera” el 4 de mayo. En agosto le comenta a Luis Vargas Rosas que planea en enero viajar a Europa (Madrid y París) con Vicente Huidobro, junto a Gabriela y los niños. Asimismo, Emar y Huidobro han planeado sacar en septiembre una revista, *Total*.

1936:

A comienzos de año, Emar está entusiasmado con la escritura. En marzo planea integrar un dibujo de Luis Vargas Rosas a su relato “Los maitenes” –primer título pensado para “El fundo La Cantera”-. Pese a la interesante actividad creativa, Emar se siente asfixiado en Chile.

1937:

El 4 de marzo nacen las hijas mellizas de Emar Clara y Pilar. Por otra parte, se publica *Diez* y el autor viaja a Europa para matricular a su hija Carmen en un colegio suizo. De paso en Niza se reencuentra con su antigua pareja, Pépèche, y se instalan en París.

⁵¹² “Yo creo que cuando el querido pueblo lea mis libros va a derrumbar la virgen del San Cristóbal y a ponerme a mí en su lugar” (Emar, 1985b: 183).

⁵¹³ Nos referimos a la fecha de la última entrada de diario en la que Emar anota alguna información sobre el proceso de escritura, corrección, mecanografiado o, de existir, el proceso de edición y maquetación de sus obras por parte de la editorial.

⁵¹⁴ Estos datos los aporta Canseco-Jerez (2011a: 512) y no hemos podido contrastarlos con ninguna otra fuente.

Mientras Emar está en Europa, su esposa Gabriela compra el fundo La Marquesa, en el que tendrán lugar las fiestas y reuniones del matrimonio con amigos y familiares⁵¹⁵.

1938:

En marzo Emar regresa a Chile y toda su familia se instala en el fundo La Marquesa. Por su parte, Pépèche tiene un hijo al que llamará Jean Marc.

1939:

Emar se implica en la acogida de refugiados españoles en Chile y entabla una estrecha amistad con José Hernández Cata, escritor y embajador de Cuba en Chile⁵¹⁶. Se muestra preocupado por su primera esposa –Mina Yáñez– y su hija Carmen, que siguen en Francia, ante el estallido de la Segunda Guerra Mundial. En el terreno creativo, Emar comienza a gestar *Umbral*, tomando a su esposa Gabriela como musa y causa de la obra. Por otra parte, 1939 es el año que Emar establece como fin del entreacto, esto es, el segundo periodo y más importante de su vida.

1940:

El 12 de septiembre Emar hace la primera referencia clara a su obra *Umbral*. El 19 de diciembre se entabla la relación de amistad y amor entre Carmen Cuevas y Juan Emar y cuatro días después, el 23 de diciembre, nace Guni Pirque, *alter ego* literario de Carmen Cuevas y narrataria de *Umbral*. Emar pasa a considerar estas fechas las de inicio de *Umbral*, pese a que ya lo había comenzado antes.

1941:

El 2 marzo Emar data su prólogo de *Umbral* “Dos palabras a Guni”, mientras la relación entre él y Cuevas avanza. En septiembre, sin embargo, ella empieza a dudar de la relación. Asimismo, Emar pasa una temporada en un centro psiquiátrico⁵¹⁷.

⁵¹⁵ Canseco-Jerez (2011a: 512) indica que Emar compra el fundo en 1932, pero en una entrevista a la segunda esposa de Emar esta afirma sobre la propiedad: “Lo compré en un remate, mientras Pilo estaba en Francia; había llevado a una de sus hijas de su primer matrimonio. Acababan de nacer mis mellizas Clara y Pilar, pero él no sabía” (Rivadeneira, en Gálvez, 1993: 16).

⁵¹⁶ Estos datos los aporta Canseco-Jerez (2011a: 513) y no hemos podido contrastarlos con ninguna otra fuente.

⁵¹⁷ En una carta a su madre, Rosalía Bianchi, del 7 de octubre de 1941 Emar declara: “Lástima que [...] le envíe también una cuenta del Doctor Jaime Vidal Oltra que fue [sic] quien tuvo a mal asistirme durante mi estada en el manicomio” (“Carta de Juan Emar a Rosalía Bianchi, 07/10/1941”).

1942:

El 11 de febrero realizan una boda simbólica Emar y Cuevas, si bien el escritor sigue casado con Gabriela Rivadeneira. El matrimonio está roto desde hace años y, así, el 21 de mayo Emar le confiesa a Cuevas la ruptura con su esposa. En junio ambos amantes planean instalarse juntos.

1943-1945:

En abril de 1943 fallece la madre de Emar, Rosalía Bianchi, mientras que la relación con Carmen Cuevas se va deteriorando progresivamente. Emar es el responsable de gestionar la herencia de su madre, pero se muestra absolutamente incapaz y delega en otros. Por otra parte, en 1945, Vicente Huidobro regresa a Chile y vuelve a verse a menudo con Emar.

1946:

La relación con Carmen Cuevas se termina definitivamente.

1947:

Fallece Vicente Huidobro el 2 de enero, hecho que le provoca a Emar una honda depresión, propiciada también por los problemas económicos de la familia. Por otra parte, en Santiago se organiza un homenaje a Luis Vargas Rosas como director del Museo Nacional de Bellas Artes -lo era desde 1946-, para el que Emar dona su busto esculpido por el escultor Antoine Bourdelle y el cuadro *Notre Dame*, de Manuel Ortiz de Zárate.

1948:

En mayo Pépèche llega a Chile acompañada de su hijo⁵¹⁸ y, con Emar, se instalan en Santiago de Chile.

1949:

La vida de la pareja transcurre tranquila en la comuna de Ñuñoa donde han montado un pequeño taller en el que Emar se dedica a la pintura.

⁵¹⁸ Canseco-Jerez (2011a: 514) afirma que Emar lo reconoce como hijo propio, aunque él no era su verdadero padre.

1950:

En este año tiene lugar una exposición en Santiago, concretamente en la Facultad de Ciencias y Artes Plásticas de la Universidad de Chile, de ciento diez cuadros de Emar. La exposición durará una semana y en ella se expondrán, sobre todos, obras en técnica *gouche*, junto a alguna acuarela y témpera.

1952:

Pépèche regresa a Europa ante la falta de recursos y se instala en Cannes.

1953:

A comienzos de año Emar realiza el que será su último viaje a Europa. Una vez allí, se instala con Pépèche en Cannes donde ella regenta una tienda de antigüedades. Emar asiste a las conferencias de Jean Cocteau y establece varias amistades. En Cannes trabaja constantemente en su escritura y mantiene el contacto con sus hijos. Durante estos años en la Costa Azul, Emar debe gestionar la herencia que ha recibido la familia tras el fallecimiento de su madre.

1954:

Emar continúa instalado en Cannes con Pépèche mientras su actividad plástica y escritural en *Umbral* continúa. La tienda de antigüedades, en cambio, no marcha demasiado bien. Mantiene, asimismo, el contacto epistolar con familiares y amigos, entre ellos, Pablo Neruda. Su plan es regresar a Chile en 1956. Por su parte, Pépèche busca en Niza dónde hacer una exposición de la obra plástica de Emar.

1955:

Las hijas de Emar y Gabriela, que vivían en París, regresan en marzo a Chile. El hecho de que todos sus hijos y nietos se encuentren en Chile -excepto Carmen, que está en Panamá- acrecienta las ganas de regresar del autor. En julio, no obstante, recibe la visita de su hija Carmen, lo que retarda el regreso a Chile. El 13 de noviembre asiste con Pépèche y Carmen a una conferencia de Lanza del Vasto en Cannes.

1956:

El 24 de enero Emar abandona Europa de regreso a Chile. Será su último viaje entre ambos continentes. Llega a su país el 21 de febrero y el propósito inicial es que

Pépèche viaja más tarde a Chile, propósito que no se cumplirá. A su llegada, Emar visita a amigos y familiares y retoma la escritura de *Umbral*. Convive un tiempo con sus hijas mientras padece una aguda depresión para, finalmente, el 14 de noviembre mudarse al sur de Chile -a la localidad de Quintrilpe- con su primogénito, Eliodoro, su nuera y sus nietos.

1957:

Entre el 17 de enero y el 3 de febrero tiene lugar una exposición organizada por Pépèche en la Boutique d'Art du Negresco (Niza) de una selección de pinturas de Emar. La presentación de la exposición corre a cargo de Mme. Germaine Everling Picabia y esta recibe buenas críticas tanto en Niza como en Cannes. Emar se muestra interesado en la venta de sus cuadros, pero Pépèche no se lo aconseja. A finales de año, Emar viaja a Santiago a reencontrarse con sus hijas y el 28 de diciembre redacta su testamento.

1958:

En este año abandona progresivamente su actividad plástica, mientras se vuelca en la redacción de *Umbral*. El 19 de junio decide que firmará la obra con el nombre de Juan Emar. Por otra parte, recibe algunas visitas, como la de Pablo de Rokha, y también viaja a Santiago para visitar a sus hijas y a viejos amigos. En una carta a Pépèche le dice que quiere afiliarse al partido comunista, pero Pablo Neruda se lo desaconseja.

1959:

Emar sigue redactando *Umbral*. En marzo pasa una temporada en Santiago y alrededores visitando a amigos y a familiares, aunque sufriendo neurastenia. Durante esta estancia asiste a una conferencia de Lanza del Vasto. En mayo regresa a Quintrilpe.

1960:

En mayo Emar da comienzo al "Dintel", último volumen de *Umbral*. Pasa buena parte del año en Santiago en casa de distintos familiares y amigos y, a finales del mismo, regresa a Quintrilpe.

1962:

Continúa inmerso en la redacción de *Umbral* y se traslada en abril a Santiago a pasar el invierno. Los apuros económicos que sufre son evidentes y subsiste gracias a lo

que le envían sus hijos y hermanas. En julio se muda a Viña del Mar con su primo José Yáñez y retoma la escritura de *Umbral*. En diciembre regresa a Quintrilpe.

1963:

Emar duda sobre el título de *Umbral*, por lo que pide consejo a su hija Carmen. El 11 de febrero se decide por el título “La puerta”. Alrededor del mes de mayo Emar se traslada de nuevo a Viña del Mar a la casa de José Yáñez. En este momento vive gracias al dinero que mensualmente le dan sus hermanas Luisa y Gabriela. A finales del verano la salud de Emar empeora mucho con la aparición de una hinchazón en el cuello que le impide moverse con facilidad y le genera mucho dolor y, por eso, en septiembre regresa Quintrilpe con su hijo mayor y su familia. En noviembre, Emar va en la página 5301 de *Umbral*.

1964:

Emar inicia el nuevo año en Quintrilpe rodeado de sus dos hijos mayores - Eliodoro y Carmen- y la familia del primero. El 8 de abril fallece Emar en un sanatorio de Santiago de Chile a causa de un cáncer de garganta.

APÉNDICE II. GLOSARIO DE ARTISTAS MENCIONADOS⁵¹⁹

Agrella, Neftalí (Mejillones, 1896 - Santiago de Chile, 1957): escritor que, aunque cultivó varios géneros, destacó sobre todo en la poesía, además de ser traductor y periodista.

Alighieri, Dante (Florencia, c. 1265 - Rávena, 1321): poeta italiano considerado el padre del idioma italiano y vinculado a la corriente poética del *dolce stil nuovo*. *Vita nuova*, escrita entre 1292-1293; *De vulgari eloquentia*, probablemente compuesta entre 1303-1305 y, sobre todo, la *Divina comedia*, iniciada en 1304 y terminada con la muerte del autor, son sus obras más importantes, que han ejercido una influencia trascendental en el arte y la literatura posterior. Emar deja constancia en sus escritos de la lectura de la *Divina comedia*, a la que dedica un espacio en *Un año*.

Arenas, Braulio (La Serena, 1913 - Santiago de Chile, 1988): escritor vanguardista, fundador en 1938, junto a los también escritores Enrique Gómez Correa y Teófilo Cid, del grupo surrealista La Mandrágora, con cuyos miembros Juan Emar se relacionó. En 1984 recibió el Premio Nacional de Literatura.

Arp, Hans (Estrasburgo, 1887 - Basilea, 1966): pintor, escultor y escritor de vanguardia, concretamente del dadaísmo.

⁵¹⁹ En algunas entradas dedicadas a escritores indicamos si fueron lecturas de Juan Emar. Los títulos de esas lecturas los hemos escrito tal y como los recoge Emar, que conocía otras lenguas además del español. Así, algunos títulos están en español, otros en francés y otros en inglés, aunque estos últimos son muy escasos.

Artaud, Antonin (Marsella, 1896 - París, 1948): escritor, director escénico y actor. En el terreno literario cultivó la poesía, el ensayo, el teatro y la novela. Se lo considera el padre del conocido como *teatro de la crueldad*, con el que ejerció una influencia muy notable en la dramaturgia contemporánea.

Backhaus, José (Santiago de Chile, 1884 - París, 1922): pintor de ascendencia europea formado entre Chile, Francia e Italia, entre otros lugares. Fue profesor de pintura decorativa en la Escuela de Bellas Artes de Santiago y se dedicó también a la crítica de arte y a la escritura de libros sobre artes visuales. Fue profesor de pintura de Juan Emar mientras este estaba en Europa en 1912.

Balmes, Concepción (Santiago de Chile, 1957): pintora. Inició su formación en el campo de la danza en Chile, para después instalarse en París donde realizaría su formación plástica.

Barrios, Eduardo (Valparaíso, 1884 - Santiago de Chile, 1963): narrador y dramaturgo, Premio Nacional de Literatura en 1946 e integrante del grupo literario de Los Diez. Fue cuñado de Juan Emar desde su matrimonio con Gabriela Rivadeneira. También fue de los pocos intelectuales que aplaudieron la aparición de las obras literarias de Emar en los años 30.

Baudelaire, Charles (París, 1821 - 1867): poeta, ensayista, crítico de arte y traductor. Poeta central del movimiento simbolista y representante del decadentista, Baudelaire es una de las figuras centrales que marca el inicio de la Modernidad artística, de hecho, se lo considera el creador del concepto de la Modernidad, en parte gracias a su poemario *Les fleurs du mal* (1857). Emar leyó del poeta francés su poemario *Le Spleen de Paris* (1869), también conocido como *Petits poèmes en prose*.

Bécquer, Gustavo Adolfo (Sevilla, 1836 - Madrid, 1870): pseudónimo de Gustavo Adolfo Claudio Domínguez Bastida, fue un poeta y narrador cuya obra se inscribe en el posromanticismo por el momento de su escritura, si bien se la considera principal exponente del romanticismo en España.

Blake, William (Londres, 1757 - 1827): poeta, pintor y grabador en cuya obra poesía y plástica están intrínsecamente unidas. Habitualmente se lo cataloga como un artista prerromántico por su obra, cargada de expresividad y con un destacado trasfondo

filosófico y místico. Emar recoge en su diario la lectura de la poesía de Blake, aunque no especifica qué leyó.

Bombal, María Luisa (Viña del Mar, 1910 - Santiago de Chile, 1980): escritora de trayectoria breve que cultivó la novela -*La amortajada* (1938) es su libro más reconocido- y el cuento, sobre todo. Su obra está considerada una de las primeras muestras de la novela contemporánea latinoamericana. Por otra parte, gracias a los diarios de Juan Emar, sabemos que durante los años treinta él y la escritora mantuvieron una amistad.

Borges, Jorge Luis (Buenos Aires, 1899 - Ginebra, 1986): narrador y poeta, considerado uno de los escritores fundamentales del siglo XX. Caracterizado por su vasta erudición, las obras de Borges poseen un interés mayúsculo no solo desde el punto de vista literario, sino también desde el filosófico. Entre sus muchas distinciones, recibió el premio Cervantes en 1979.

Bosch, Jheronimus (Bolduque, c. 1450 - 1516): conocido en español como El Bosco, aunque su nombre original era Jheronimus van Aken, fue un pintor de la escuela flamenca, famoso por su original estilo y por el agudo carácter fantasioso de su obra.

Bourdelle, Antoine (Montauban, 1861 - Le Vésinet, 1929): escultor francés, figura principal del periodo conocido como la *Belle Époque* (1871-1914) y precursor de la escultura monumental. Según diversos testimonios, Bourdelle habría esculpido un busto de Juan Emar.

Breton, André (Tinchebray, 1896 - París, 1966): escritor y teórico, figura principal del movimiento surrealista. Este hecho, sus obras literarias y su producción crítica y teórica sobre el arte contemporáneo lo convierten en una figura fundamental del arte y la literatura en Francia en el siglo XX. Sabemos que Emar leyó a Breton, por lo menos, *Les Vases Communicants* (1932) y *Nadja* (1928).

Brueghel: mencionado por Juan Emar, puede referirse a dos pintores y grabadores flamencos: Pieter Brueghel el Viejo (Breda, c. 1525 - Bruselas, 1569) o a su hijo, Pieter Brueghel el Joven (Bruselas, 1564 - Amberes, 1638), ambo pintores flamencos. Probablemente se refiera al primero, pues está considerado una de las

figuras principales de la pintura flamenca del siglo XVI, así como el pintor holandés más importante del siglo XVI.

Brugnoli, Francisco (Santiago de Chile, 1935): artista visual con un importante trabajo en la técnica del grabado. Asimismo, ha desempeñado una importante labor docente.

Brunet, Marta (Chillán, 1897 - Montevideo, 1967): escritora chilena, Premio Nacional de Literatura en 1961 y cultivadora de varios géneros, entre los que destacan el teatro, el cuento o la novela. Sus obras se insertan en la estética del criollismo.

Buckle, Henry Thomas (Londres, 1821 - Damasco, 1862): historiador -seguidor del filósofo francés Auguste Comte- y ajedrecista, cuya obra más importante fue la *Historia de la civilización en Inglaterra*, obra inacabada, cuyo primer volumen fue publicado en 1857 y el segundo en 1861. Esta obra fue leída y resumida por Juan Emar en su juventud.

Burroughs, William (1914, San Luis - 1997, Lawrence): novelista, ensayista y crítico estadounidense, figura principal de la Generación Beat.

Buñuel, Luis (Calanda, 1900 - Ciudad de México, 1983): director de cine español, aunque nacionalizado mexicano tras la Guerra Civil Española. De hecho, la mayor parte de su obra la desarrolló en Francia y México. Comenzó su carrera de la mano de las vanguardias y, en concreto, del surrealismo, si bien continuó trabajando hasta los años 70. Está considerado una de las figuras principales de la historia del cine.

Cervantes, Miguel de (Alcalá de Henares, 1547 - Madrid, 1616): soldado y escritor español, considerado la figura máxima de la literatura española, así como uno de los escritores más importantes de la literatura universal, sobre todo, por su obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605, 1615), a la que buena parte de la crítica considera la primera novela moderna. Juan Emar leyó en repetidas ocasiones *El Quijote* y, de hecho, le dedicó un espacio en la obra *Un año*.

Chirico, Giorgio de (Volos, 1888 - Roma, 1978): pintor y escritor de ascendencia italiana, aunque nacido en Grecia, fundador del movimiento artístico *scuola metafisica*. Su obra se considera antecesora del movimiento surrealista.

Cienfuegos, Gonzalo (Santiago de Chile, 1949): pintor y artista visual, formado en distintos países de Latinoamérica. Aparte de su actividad plástica, ejerce como profesor de pintura y dibujo y realiza proyectos relacionados con otras artes, como por ejemplo la moda o la danza.

Cocteau, Jean (Maisons-Laffitte, 1889 - Milly-la-Forêt, 1963): artista polifacético francés, figura principal de las vanguardias, que cultivó la poesía, la narrativa, el teatro, la pintura, el diseño, el cine o la crítica literaria. También fue un conocido ocultista, si bien siempre se consideró ante todo poeta. Juan Emar dejó constancia de la lectura de sus obras *Opium* (1930) y *Les Enfants Terribles* (1929).

Coloane, Francisco (Quemchi, 1910 - Santiago de Chile, 2002): cuentista y novelista, Premio Nacional de Literatura en 1964 e integrante de la Generación literaria de 1938.

Contreras, Gonzalo (Santiago de Chile, 1958): escritor de novelas y cuentos, figura destacada de lo que se conoce como Nueva narrativa chilena de los 90. Asimismo, desde hace más de dos décadas dirige un taller literario por el que han pasado muchos escritores hoy en día consagrados.

Corbusier, Le (La Chaux-de-Fonds, 1887 - Rocabrúna, 1965): pseudónimo de Charles-Édouard Jeanneret-Gris, fue un arquitecto, teórico de la arquitectura, urbanista, decorador de interiores, pintor y escultor, considerado uno de los padres de la arquitectura moderna y una de las figuras capitales de la arquitectura del siglo XX. Un conjunto de gran parte de sus creaciones arquitectónicas fue declarado Patrimonio de la Humanidad en 2006.

Cortázar, Julio (Bruselas, 1914 - París, 1984) fue un escritor y traductor de origen argentino, aunque pasó buena parte de su vida en Francia, donde se nacionalizó. Destacó fundamentalmente en el género narrativo a través de la escritura de novelas -*Rayuela* (1963), la más reconocida- y relatos que a menudo se vinculan con el realismo mágico y el surrealismo.

Cotapos, Acario (Valdivia, 1889 - Santiago de Chile, 1969): compositor, integrante del grupo de Los Diez y Premio Nacional de Arte en 1960. De formación autodidacta,

pasó varios periodos de su vida en el extranjero. Está considerado uno de los fundadores de la vanguardia musical chilena.

Cruchaga Santa María, Ángel (Santiago de Chile, 1893 - 1964): poeta y cronista, Premio Nacional de Literatura en 1948. Fundó junto al poeta Vicente Huidobro la revista *Musa Joven* (1912), a la vez que colaborada en otras muchas publicaciones.

Dalí, Salvador (Figueras, 1904 - 1989): pintor, escultor, grabador, escenógrafo y escritor representante del surrealismo en cuya obra plástica destaca sobremanera su dominio del dibujo. Asimismo, durante su vida destacó también por su excéntrica personalidad, narcisista y megalómana.

Darío, Rubén [Metapa (hoy Ciudad Darío), 1867 - León (Nicaragua), 1916]: pseudónimo de Félix Rubén García Sarmiento, fue un poeta, periodista y diplomático, máximo representante del Modernismo hispano, con una influencia trascendental en la poesía del siglo XX en lengua española. Juan Emar menciona en alguna ocasión la lectura del poeta nicaragüense, si bien no especifica qué textos.

David, Jacques-Louis (París, 1748 - Bruselas, 1825): pintor encuadrado en el estilo neoclásico. Estuvo fuertemente vinculado a la Revolución francesa, de hecho, fue el pintor principal durante la República francesa, si bien luego se alió con el régimen posterior, el de Napoleón Bonaparte, época en la que creó el “estilo imperio”.

Delacroix, Eugène (Charenton-Saint-Maurice, 1798 - París, 1863): pintor francés, principal figura del Romanticismo en la plástica, pese a sus inicios vinculado al Neoclasicismo. Al margen de su obra pictórica, destacó también como litógrafo y como escritor por sus diarios, que Juan Emar leyó.

Dittborn, Eugenio (Santiago de Chile, 1943): artista visual, Premio Nacional de Artes Plásticas en 2005. En 1984 creó sus “pinturas aeropostales”, creaciones más características de la estética del autor y con las que ha obtenido un amplio reconocimiento. Destaca también por su labor como docente.

Donoso, José (Santiago de Chile, 1924 - 1996): escritor, periodista y profesor, Premio Nacional de Literatura en 1990. Aparece asociado con frecuencia al fenómeno editorial del *boom* hispanoamericano. Donoso estaba emparentado con Juan

Emar, ya que era hijo José Donoso Donoso y Alicia Yáñez Portaluppi, prima carnal de Juan Emar y hermana de su primera esposa, Herminia Yáñez Portaluppi.

Doré, Gustave (Estrasburgo, 1832 - París, 1883): pintor, escultor y, sobre todo ilustrador. Dentro de esta profesión destacan sus trabajos de ilustración de grandes obras de la literatura, entre ellas, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, *La Divina Comedia* o *La Biblia*. Juan Emar incluyó una ilustración de Doré en su obra *Un año*.

Dostoyevski, Fiódor (Moscú, 1821 - San Petersburgo, 1881): junto al también escritor ruso León Tolstói, fue el máximo exponente del realismo ruso en la Rusia zarista, gracias a sus novelas y cuentos en los que explora la psicología humana en el contexto en que vivía el propio autor. Juan Emar admiraba mucho al escritor ruso, del que leyó muchas obras: *Crimen y castigo* (1866), *Apuntes del subsuelo* (1864), *Stepanchikovo y sus moradores: Notas de un desconocido* (1859), *Los hermanos Karamázov* (1880), *El idiota* (1868-1869), *Los demonios* (1872), “La confesión de Stavroguin” (1922), *Diario de un escritor* (1873-1881) y *Recuerdos de la casa de los muertos* (1862). Algunas de estas lecturas las hizo en español y otras en francés.

Droguett, Carlos (Santiago de Chile, 1912 - Berna, 1996): narrador, escritor de novelas y cuentos vinculado a la Generación literaria de 1938 y Premio Nacional de Literatura en 1970.

Ducasse, Isidore (Montevideo, 1846 - París, 1870): más conocido por el título ficticio de Conde de Lautréamont, fue un poeta, renovador de la poesía francesa del siglo XIX, aunque prácticamente desconocido en vida. Su obra principal, *Los cantos de Maldoror* (1869), así como el resto de sus escritos presentan un culto romántico al mal que lo convirtió en figura destacada del malditismo. Emar contempló en sus escritos la lectura de los *Los cantos de Maldoror*, de hecho, la obra protagoniza una de las entradas que componen *Un año*.

Duclos, Arturo (Santiago de Chile, 1959): artista visual con proyectos artísticos reconocidos, como La Escuela de Santiago (1993). También desempeña tareas docentes.

Echeverría, Alfonso (Santiago de Chile, 1922 - 1969): poeta, narrador y ensayista cuya obra literaria giró en torno al concepto de *topos*. Se suicidó tempranamente y fue su madre, M.^a Flora Yáñez -hermana de Juan Emar- quien publicó la mayor parte de sus obras inéditas.

Edwards, Jorge (Santiago de Chile, 1931): escritor, crítico literario y periodista, miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua, Premio Nacional de Literatura en 1994 y Premio Cervantes en 1999. Posee, además, una importante carrera en la diplomacia internacional.

Ernst, Max (Brühl, 1891 - París, 1976): artista alemán -con nacionalidad estadounidense y francesa también-, figura principal del movimiento dadá y del surrealismo. Al margen de su actividad principal plástica, Ernst cultivó también la literatura y la escritura de guiones.

Errázuriz, Virginia (Santiago de Chile, 1941): artista visual y profesora universitaria.

Fabres, Óscar (¿?, 1894 - ¿?, 1960): pintor e ilustrador chileno cuya actividad se localiza en el periodo de las vanguardias, época en la que vivía en París y en la que se relacionó con Juan Emar.

Fernández, Macedonio (Buenos Aires, 1874 - 1952): escritor, abogado y filósofo. Se lo considera el principal representante de la prosa de vanguardia en Argentina, de ahí que su obra haya ejercido una gran influencia en la literatura argentina posterior.

Flaubert, Gustave (Ruan, 1821 - Croisset, 1880): escritor, reconocido fundamentalmente por sus novelas y, en concreto por *Madame Bovary* (1857). Es uno de los principales representantes de la estética realista. Emar hace constar la lectura de Flaubert, pero no concreta qué obras lee del francés.

Frigerio, Ismael (Santiago de Chile, 1955): artista visual, perteneciente a la Generación de los ochenta. La mayor parte de su producción la ha desarrollado Estados Unidos. En los últimos años, ya en Chile, ha desempeñado tareas docentes.

Emilio Gadda, Carlo (Milán, 1893 - Roma, 1973): escritor e ingeniero, figura clave de la literatura italiana del siglo XX debido a sus transgresiones de las estructuras

tradicionales de la novela y a la incorporación de argots, dialectos y otras variedades lingüísticas en sus textos.

Giono, Jean (Manosque, 1895 - 1970): escritor francés que ha cultivado el género de la novela sobre todo, pero también la poesía, el teatro o el guion cinematográfico.

Goethe, Johann Wolfgang von (Fráncfort del Meno, 1749 - Weimar, 1832): escritor y científico alemán, figura principal del movimiento romántico. En el terreno literario, cultivó la poesía, la narrativa y el drama, dentro de los cuales destaca su tragedia *Fausto* (1808, 1832). *Las desventuras del joven Werther* (1774) fue la obra que Juan Emar recogió por escrito como lectura.

Gorki, Máximo (Nizhny Nóvgorod, 1868 - Moscú, 1936): escritor y político ruso vinculado a los movimientos revolucionarios soviéticos y fundador, en la literatura, del realismo socialista. Emar leyó al menos dos textos del autor: *Dans la Steppe* (1902) y el cuento “Para matar el aburrimiento” (¿?), que él llama “Por hastío”.

Graham, Maria (Cumberland, 1785 - Londres, 1842): nacida como Maria Dundas, debido a sus matrimonios adoptaría los nombres de Maria Graham, primero, y Maria Callcott, después. Fue una escritora de libros de viajes y literatura infantil, además de naturalista e ilustradora.

Guaita, Stanislas de (Tarquimpol, 1861 - 1897): escritor ocultista y poeta, cofundador de la Orden cabalística de la Rosa-Cruz, junto al también escritor ocultista Joséphin Péladan. En muchos textos Emar menciona la lectura de este autor, en concreto, de sus obras *Au Seuil du Mystere* (1886), *Le Temple de Satan* (1891) y *La Clef de la Magie Noire* (1897).

Guevara, Laureano (Molina, 1889 - Santiago de Chile, 1968): pintor, grabador y muralista chileno, integrante de la Generación del 13, en un primer momento, y, después, de la Generación del 28. Fue Premio Nacional de Arte en 1967.

Gurdjieff, Georges (Alexándropol, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1949): maestro místico, escritor y compositor musical armenio. Su teoría esotérica principal es la del “Cuarto camino”, creada por él y por su compañero Piotr Demiónovich Ouspenski, en la cual el ser humano puede “despertar” a través del autoconocimiento, la

atención consciente de sí y del entorno, y el “recuerdo de sí”. Aunque parece que Emar no leyó directamente al místico armenio sí leyó las obras de Ouspenski que recogen su filosofía, así como la biografía realizada por Louis Pauwels.

Guzmán Cruchaga, Juan (Santiago de Chile, 1895 - Viña del Mar, 1979): poeta y diplomático, Premio Nacional de Literatura en 1962. Su poema “Canción” se considera uno de los poemas célebres de la lírica chilena.

Hernández, Felisberto (Montevideo, 1902 - 1964): compositor, pianista y escritor, representante principal de la prosa de vanguardia en Uruguay.

Homero (Smyrna, s. VIII a. C. - Ios s. VIII a. C.): poeta y cantor griego antiguo al que se le atribuyen los poemas épicos la *Ilíada* y la *Odisea*, obras sobre las que se asienta la cultura y, en concreto la literatura occidental.

Huidobro, Vicente [Santiago de Chile, 1893 - Cartagena (Chile), 1948]: poeta, máximo exponente de la vanguardia en Chile y fundador del creacionismo. Pese a que su obra más reconocida es la poética, Huidobro también publicó prosa de vanguardia, ensayos e, incluso, un guion cinematográfico. Una parte de su obra está escrita en francés, debido a las largas estancias del autor en París. Huidobro fue íntimo amigo de Juan Emar.

Ibsen, Henrik (Skien, 1828 - Cristianía, 1906): dramaturgo y poeta noruego principal para la concepción del teatro moderno. En sus obras de teatro aborda cuestiones sociales y psicológicas con las que pone en cuestión el sistema social vigente. Juan Emar no especifica qué dramas leyó de él, a excepción de *Espectros* (1882).

Isamitt, Carlos (Rengo, 1885 - Santiago de Chile, 1974): compositor, musicólogo, profesor y pintor, Premio Nacional de Arte en 1965. Como pintor, formó parte de la Generación del 13. Entre 1927 y 1928 fue el director del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio de Música.

Jarry, Alfred (Laval, 1873 - París, 1907): poeta, novelista y, sobre todo, dramaturgo, famoso por su pieza teatral *Ubu roi* (1890) y por ser el inventor de la patafísica. Aunque suele estar asociado al movimiento simbolista, se lo considera precursor de las vanguardias gracias a sus obras modernas y transgresivas, fuente de fenómenos

como la filosofía posmodernista o el teatro del absurdo. Juan Emar leyó su obra emblemática, *Ubu roi* (1890), así como *Le Surmâle* (1901) y *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico* (1911).

Joyce, James (Dublín, 1882 - Zúrich, 1941): escritor en prosa enmarcado en el modernismo anglosajón o *modernism* y considerado una de las figuras literarias más importantes del siglo XX, en parte buena parte por sus vanguardistas obras *Ulises* (1922), considerada por buena parte de la crítica la mejor obra del siglo XX escrita en lengua inglesa -leída por Juan Emar-, y *Finnegans Wake* (1939).

Kafka, Franz (Praga, 1883 - Kierling, 1924): escritor de origen judío de novelas y relatos en lengua alemana. Es una de las figuras fundamentales de la literatura universal y en sus textos, a través de historias sorprendentes, muestra complejos estados psicológicos del ser humano, como la alienación, así como una profunda crítica a la sociedad de su tiempo. Emar conoció su texto *La metamorfosis* (1915).

Lanza del Vasto, Giuseppe (San Vito dei Normanni, 1901 - Elche de la Sierra, 1981): filósofo, poeta, ecologista y pacifista. Fue discípulo de Gandhi y fundador en la provincia española de Albacete de la Comunidad del Arca.

Lévi, Eliphas (París, 1810 - 1875): mago y escritor ocultista bastante leído por Juan Emar a lo largo de su vida, concretamente, sus obras *La Science des Esprits* (1865) e *Historia de la magia* (1859).

Lira, Paz (Santiago de Chile, 1955): artista visual cuya obra se centra en la pintura, el grabado y la instalación.

Lorrain, Jean (Fécamp, 1855 - París, 1906): pseudónimo de Paul Alexandre Martin Duval, fue un polifacético escritor simbolista que cultivó la poesía, la novela, el teatro, el relato y el diario de viaje. Además, ejerció una destacada y polémica actividad en los círculos intelectuales y sociales de París. Emar contempla la lectura de su obra *El señor de Phocas* (1901).

Malvar, Sara (Santiago de Chile, 1894 - 1970): pintora, dibujante y crítica de arte, conocida también por su pseudónimo Riana Fer y habitualmente enmarcada en la

Generación del 28. En los años veinte trabajo de manera estrecha con el Grupo Montparnasse y colaboró en la dirección de las “Notas de arte” de *La Nación*.

Marechal, Leopoldo (Buenos Aires, 1900 - 1970): escritor cultivador de varios géneros literarios (poesía, novela, ensayo y teatro). Su novela *Adán Buenosayres* (1948) está considerada una de las obras más importantes de la literatura argentina del siglo XX.

Marín, Juan (Talca, 1900 - Viña del Mar, 1963): médico, diplomático y escritor, que comenzó su andadura literaria en la poesía -de corte futurista- para, después, dedicarse a la novela y el ensayo.

Masson, André (Balagny-sur-Thérain, 1896 - París, 1987): pintor vinculado al surrealismo y al expresionismo abstracto de cuya producción destacan los *collages* con materiales inusuales.

Mauclair, Camille (París, 1872 - 1945): pseudónimo de Séverin Faust, fue un escritor y crítico de arte, que cultivó los géneros de la poesía, la narrativa, la biografía, el ensayo y el relato de viajes, dentro del contexto artístico del simbolismo de fines del siglo XIX y las vanguardias de comienzos del XX. Emar leyó a este autor francés, pero no especificó en sus escritos qué obras.

Maupassant, Guy de (Dieppe, 1850 - París, 1893): escritor en general vinculado al Naturalismo gracias a sus múltiples cuentos y a las seis novelas que publicó en vida. Maupassant influyó mucho a Emar en su juventud y sabemos con certeza que leyó a lo largo de su vida los relatos “El horla” (1887), “Las joyas” (1883), “¿Quién sabe?” (1890), “Première neige” (1883), “Fou?” (1882) y “Ce cochon de Morin” (1882).

Merezhkovski, Dmitri (San Petersburgo, 1866 - París, 1941): fundador e ideólogo principal del simbolismo ruso. También ejerció junto a su esposa, la también escritora Zinaída Guúppius (Beliov, 1869 - París, 1945), un papel destacado en el ámbito religioso -ambos eran masones y fundaron algunas sociedades-. Emar leyó de su obra *La muerte de los dioses* (1896) y *La resurrección de los dioses. Leonardo da Vinci* (1901) -primer y segundo volumen de su trilogía de novelas históricas-, *Eternal Companions* (1897) y *Peter y Alexis* (1904).

Milliet, Sérgio (São Paulo, 1898 - 1966): escritor, poeta, crítico de arte, traductor y sociólogo. Su producción literaria, sobre todo la poética, bebe de las estéticas cubistas y futuristas.

Milton, John (Londres, 1608 - 1674): poeta, ensayista y político inglés. En el ámbito literario, su poema narrativo *Paradise Lost* (1667) le otorgó todo su prestigio, hasta el punto de que el poema se convirtió en tópico literario y clásico de las letras inglesas. Emar contempla la lectura de la obra principal de Milton.

Miró, Joan (Barcelona, 1893 - Palma de Mallorca, 1983): artista surrealista, que destacó en la pintura, la escultura, el grabado y la cerámica. Se inició con un arte vinculado al cubismo, el expresionismo y el fauvismo para, más adelante, pasar al arte abstracto, muy influido por su paso por París.

Mori, Camilo (Valparaíso, 1896 - Santiago de Chile, 1973): pintor y dibujante, fundador, entre otros, del Grupo Montparnasse. Antes, fue integrante de la Generación del 13. Durante el año 1928 fue En 1928 director del Museo Nacional de Bellas Artes. Posteriormente, pasó a liderar la Generación del 28. Fue Premio Nacional de Arte en 1950.

Musset, Alfred de (París, 1810 - 1857): poeta y dramaturgo romántico. Pese a destacar en el teatro y la poesía, también escribió una novela y narrativa breve. Emar leyó su novela *La confession d'un enfant du siècle* (1836), así como su poema "Ami, je suis la solitude" (1835), además de varios cuentos cuyos títulos no precisa.

Neruda, Pablo (Parral, 1904 - Santiago de Chile, 1973): pseudónimo de Ricardo Eliécer Neftalí Reyes Basoalto, poeta chileno, premio Nobel de Literatura en 1971. Neruda está considerado no solo como uno de los más importantes escritores de Chile, sino también como una de las figuras fundamentales de la poesía del siglo XX. Desarrolló también una importante actividad como activista político, diplomático y político.

Ortiz de Zárate, Julio (Santiago de Chile, 1885 - 1946): pintor y escultor, hermano del también pintor Manuel Ortiz de Zárate. Fue integrante de la Generación del 13 y posteriormente del grupo de Los Diez. Tras su estancia en Europa fundó junto a

otros artistas el Grupo Montatparnasse y luego formaría parte de la Generación del 28. Entre 1939 y 1946 fue Director del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.

Ortiz de Zárate, Manuel [Como, 1887 - Los Ángeles (EE. UU.), 1946]: pintor chileno, hermano del también pintor y escultor Julio Ortiz de Zárate. Contribuyó a la formación del Grupo Montparnasse, si bien desarrolló prácticamente toda su carrera en el extranjero.

Ouspenski, Piotr Demiánovich (Moscú, 1878 - Surrey, 1947): escritor, místico y filósofo ruso. De entre las abundantes lecturas de Emar relacionadas con las ciencias ocultas, este autor ocupa el lugar más importante. Así, sabemos que leyó *Fragmentos de una enseñanza desconocida. En busca de lo milagroso* (1949), *Tertium Organum* (1912), *Un nuevo modelo del universo* (1931) y *La extraña vida de Iván Osokin* (1905, 1915).

Palacio, Pablo (Loja, 1906 - Quito, 1947): escritor, máximo representante de la vanguardia en su país y, en general, uno de los principales vanguardistas en Hispanoamérica. Destacó por el cultivo de la prosa en novelas y cuentos, así como por el teatro.

Pérez Rosales, Vicente (Santiago de Chile, 1807 - 1886): aventurero, político, diplomático y escritor. Fue muy importante su labor en el proceso de colonización de 1849 en la zona del lago Llanquihue. En su faceta literaria, destaca su libro de memorias *Recuerdos del pasado* (1886). Emar menciona a Pérez Rosales tanto en *Milúñ 1934* como en *Umbral*.

Petit, Henriette (Santiago de Chile, 1894 - 1983): pseudónimo de Ana Enriqueta Petit Marfan fue una pintora formada en Santiago de Chile y París, miembro y fundadora de grupo plástico chileno Montaparnasse.

Poe, Edgar Allan (Boston, 1809 - Baltimore, 1849): escritor, crítico y periodista del romanticismo estadounidense. Aunque escribió también poesía, destaca principalmente por haber inventado el relato detectivesco, haber renovado la novela gótica y haber sido uno de los primeros escritores de su país en escribir cuentos. También hizo sus incursiones en el novísimo género de la ciencia ficción. Emar apuntó la lectura de varios cuentos del autor: "The Unparalleled Adventure

of One Hans Pfaall” (1835), “La esfinge” (1846), “El cuervo” (1845) y “El corazón delator” (1843).

Prado, Pedro (Santiago de Chile, 1886 - Viña del Mar, 1952): escritor de poesía, novela y ensayo, así como artista plástico, Premio Nacional de Literatura en 1949. Como agente cultural y escritor fundó el grupo de Los Diez e integró la Generación del 20.

Proust, Marcel (Auteuil, 1871 - París, 1922): novelista, ensayista y crítico literario, figura central de la literatura universal, sobre todo, gracias a su vasta novela publicada en siete tomos *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), en donde a través de la autobiografía y la introspección el yo puede desprenderse del tiempo objetivo y recuperar su pasado. No sabemos si Juan Emar leyó la obra completa, pero sí algunas de sus partes: “Sodoma y Gomorra” (1922-1923) -cuarta parte- y “Le temps retrouvé” (1927) -séptima y última parte-.

Ray, Man (Filadelfia, 1890 - París, 1976): artista visual muy vinculado a los movimientos vanguardistas del dadaísmo y el surrealismo. Practicó muchas técnicas artísticas, entre ellas, la pintura y la fotografía, en la que fue muy reconocido por sus retratos.

Renoir, Jean (París, 1894 - Beverly Hills, 1979): director de cine, actor y guionista, hermano del actor Pierre Renoir. Sus filmes influyeron en el cine posterior, sobre todo francés, y se consideran precedentes de movimientos como la *Nouvelle vague*.

Renoir, Pierre (París, 1885 - 1952): actor de cine y de teatro, hermano del director y guionista Jean Renoir.

Richon Brunet, Ricardo (París, 1866 - Santiago de Chile, 1946): pintor, crítico de arte en las publicaciones chilenas *El Mercurio* y *Revista Selecta* y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile entre 1903 y 1905. Asimismo, fue subdirector de la Escuela entre 1913 y 1928. Fue profesor de pintura de Juan Emar en Santiago durante el año 1913.

Rimbaud, Arthur (Charleville, 1854 - Marsella, 1891): poeta de breve trayectoria, principal representante del simbolismo. Su influencia ha sido fundamental en la literatura y el arte modernos. De él surge la teoría de que el poeta ha de ser un vidente, estado

al que se llega mediante el desconcierto de los sentidos. Estas ideas las expuso en dos cartas de 1871, las “Lettres du voyant”, que fueron leídas por Juan Emar.

Rojas, Manuel (Buenos Aires, 1896 - Santiago de Chile, 1973): escritor y reconocido anarquista chileno, Premio Nacional de Literatura en 1957. Como escritor, rechazó el criollismo y el naturalismo dominantes, en favor de la innovación y la inclusión de rasgos del surrealismo, hecho que lo vincula a la Generación de 1927.

Rokha, Pablo de (Licantén, 1894 - Santiago de Chile, 1968): pseudónimo de Carlos Ignacio Díaz Loyola, fue un poeta de estética vanguardista y contestataria, Premio Nacional de Literatura en 1965. Está considerado una de las cuatro figuras principales de la literatura chilena, junto a Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Vicente Huidobro.

Rolland, Romain (Clamecy, 1866 - Vézelay, 1944): escritor francés, profesor de historia y de música y pacifista, que obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1915. Como autor escribió novelas, obras de teatro, ensayos y biografías, entre otros géneros. Emar leyó su ciclo novelístico *Jean-Cristophe* (1904-1912), así como *Vida de Vivekananda* (1930).

Roso de Luna, Mario (Logrosán, 1872 - Madrid, 1931): abogado, teósofo, astrónomo y escritor, conocido, sobre todo, por sus estudios esotéricos. No hay menciones a sus obras en los textos personales de Emar, aunque sí menciona su nombre en el “Tercer pilar” de *Umbral*. Traverso (2011: 113) indica que entre las pertenencias del autor que se conservan se encuentra el libro del teósofo *Wagner, mitólogo y ocultista* (1917).

Sade, Marqués de (París, 1740 - Charenton-Saint-Maurice, 1814): título nobiliario de Donatien Alphonse François de Sade, fue un escritor en prosa y filósofo, conocido por ser el ejemplo paradigmático de escritor maldito, dada su inclinación hacia el ateísmo, el sadomasoquismo, las parafilias, la violencia...; temas fundamentales de sus escritos. Emar leyó sus *Estatutos de la sociedad de los amigos del crimen*, que habían sido traducidos por el escritor surrealista y amigo de Emar Braulio Arenas y que publicó en 1955.

Schuré, Édouard (Estrasburgo, 1841 – París, 1929): escritor, esoterista y musicólogo. En el marco de la literatura, Schuré escribió novelas, poemas, obras teatrales y ensayos históricos y filosóficos. Como musicólogo, también escribió algunas monografías sobre música. Emar leyó su libro *Ricardo Wagner: sus obras y sus ideas* (1875).

Shakespeare, William (Stratford-upon-Avon, 1564 – 1616): dramaturgo, poeta y actor, considerado el escritor más importante en lengua inglesa y una de las figuras fundamentales de la literatura universal. De sus 39 piezas teatrales, las más reconocidas y famosas son sus tragedias *Hamlet* (1609), *Othello* (1604), *King Lear* (1606) y *Macbeth* (1606). Emar recoge por escrito la lectura de tres de ellas – *Hamlet*, *Otelo* y *MacBeth*, en español–, así como de otras obras teatrales como *La tempestad* (1611), *El sueño de una noche de verano* (1605) y *Cimbelino* (1623), estas tres leídas en francés.

Smiles, Samuel (East Lothian, 1812 – Londres, 1904): reformador y escritor, entre otras cosas, de libros de autoayuda. Su obra más famosa fue *Self. Help*, autoeditada y publicada por él mismo en 1859, con la que obtuvo un gran éxito. Emar la leyó siendo un adolescente en 1906.

Spencer, Herbet (Derby, 1820 – Brighton, 1903): filósofo, biólogo, sociólogo y antropólogo asociado al evolucionismo y el positivismo. Fue también un importante teórico político vinculado al liberalismo clásico. Su gran obra –compuesta por diez volúmenes– fue *System of Synthetic Philosophy* (1862-1892)

Steiner, Rudolf [Donji Kraljevec (actual Croacia) 1861 – 1925]: de nacionalidad austríaca, fue un filósofo, místico y educador. Formó parte de la Sociedad Teosófica hasta 1909 y, más tarde, en 1913, creó la Sociedad Antroposófica para ofrecer al ser humano un camino de desarrollo espiritual. Steiner destacó en otras disciplinas, como inventor de teorías, estudios y construcciones. De sus múltiples textos, sabemos que Emar leyó varios: *Les hiérarchies spirituelles et leur reflet dans le monde physique*, basado en un ciclo de conferencias impartido en 1909; *El impulso del Cristo y la conciencia del yo*, basado en unas conferencias de 1909 y 1910; *Cómo se adquiere el conocimiento de los mundos superiores: un sendero moderno de iniciación* (1904-1905), *El significado oculto de la sangre* (1912), *Visiones del*

mundo espiritual (1913), *Le mystère chrétien et antiques* (1908) y *L'éducation de l'enfant* (1907).

Teniers: mencionado por Juan Emar, puede aludir a dos pintores y grabadores holandeses:

David Teniers el Viejo (Amberes, 1582 - 1649) o a su hijo David Teniers el Joven (Amberes, 1610 - Bruselas, 1690), ambos artistas de la escuela flamenca. Parece más más probable que Emar se refiera al Teniers hijo, pues obtuvo más reconocimiento que su padre.

Tolstói, León [Tula, 1828 - Astápovo (actualmente Lev Tolstói), 1910]: prolífico novelista, principal figura del realismo ruso, junto al también novelista Fiódor Dostoyevski (Moscú, 1821 - San Petersburgo, 1881). Sabemos que Juan Emar leyó varios textos de Tolstói: *La verdadera vida* (1887), *Sonata a Kreutzer* (1889) y *Resurrección* (1899).

Torres García, Joaquín (Montevideo, 1874 - 1949): pintor, escultor, escritor y profesor, creador de la Asociación de Arte Constructivo y del Taller Torres García, hechos fundamentales en el arte contemporáneo de su país.

Truffa, Bruna (Arica, 1963): artista visual y pintora, en cuya trayectoria destaca su proyecto *Cabezas+Truffa+Leyton* desarrollado entre 1986 y 1998, en colaboración con los también pintores Sebastián Leyton (Santiago de Chile, 1961) y Rodrigo Cabezas (Santiago de Chile, 1961).

Tzara, Tristan (Moinești, 1896 - París, 1963): pseudónimo de Samuel Rosenstock, fue un poeta y ensayista rumano, fundador del dadaísmo. También desempeñó tareas como periodista, crítico de arte, compositor y director de teatro y cine.

Valdelomar, Abraham (Ica, 1888 - Ayacucho, 1919): escritor peruano que cultivó los principales géneros literarios y dedicó parte de su actividad al periodismo. Se lo considera, junto a Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929 - 1994), uno de los principales cuentistas de su país. Dentro de la poesía, aparece normalmente vinculado al posmodernismo.

Valdés, Rafael (1883-1923): pintor chileno, poeta y crítico de arte en *La Nación*. En su formación tuvo capital importancia su estancia en Europa y su viaje a Oriente junto al escritor chileno Augusto D' Halmar.

Valle, Rosamel del (Curacaví, 1901 - Santiago de Chile, 1965): pseudónimo de Moisés Filadelfio Gutiérrez Gutiérrez, fue un poeta, máximo exponente de la poesía de vanguardia en Chile, junto a Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Humberto Díaz-Casanueva y Pablo de Rokha. Además de poesía, escribió prosa tanto en forma de ensayo como de narrativa.

Varèse, Edgar (París, 1883 - Nueva York, 1965): compositor, que desarrolló el género de la *música concreta*, creado por el también compositor Pierre Schaeffer. Pese a su origen francés, la mayor parte de su carrera la desarrolló en Estados Unidos.

Vargas Rosas, Luis (Osorno, 1897 - Santiago de Chile, 1977): pintor vanguardista formado en Chile y Europa, integrante y fundador del Grupo Montparnasse y fundador de la Academia Libre Montparnasse junto a otros compañeros del Grupo. Entre 1946 y 1970 fue director del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. Al margen de su relación personal de amistad con Juan Emar, este lo convierte en personaje literario de su cuento "Chuchezuma".

Vinci, Leonardo da (Vinci, 1452 - Amboise, 1519): polímata renacentista que destacó en disciplinas artísticas como la pintura, la poesía, la escultura y la música; humanísticas como la filosofía; y científicas como la anatomía, la paleontología y la botánica; además de ser también arquitecto, ingeniero, inventor y urbanista. Comúnmente se señala su figura como modelo del hombre renacentista humanista. Emar en su juventud estuvo muy interesado en la figura de Leonardo da Vinci y sabemos que leyó algunos de sus escritos.

Virgilio [Andes (actual Virgilio), 70 a. C. - Brundisium [actual Brindisi] 19 a. C.]: poeta romano, autor de obras clásicas sobre las que se asienta la literatura occidental: la *Eneida*, las *Bucólicas* y las *Geórgicas*. Formado en numerosas disciplinas, su pensamiento se inició en el epicureísmo, para evolucionar hacia el platonismo místico.

Viviani, Isabel (¿?, Santiago de Chile): artista visual de reconocida trayectoria nacional e internacional. Ella misma relaciona su obra con la estética del realismo mágico.

Wagner, Richard (Leipzig, 1813 - Venecia, 1883): compositor, director de orquesta y teórico musical, así como escritor de poesía, ensayo y obras teatrales, en cuya producción destacan sobre todo sus óperas.

Walser, Robert (Biel, 1878 - Herisau, 1956): autor de novelas, poemas y, sobre todo, relatos.

Werth, León (Remiremont, 1878 - París, 1955): ensayista, novelista, crítico de arte y periodista, famoso por ser un gran amigo del escritor y piloto Antoine de Saint-Exupéry, quien le dedicaría su obra *Le Petit Prince* (1943).

Wilde, Oscar (Dublín, 1854 - París, 1900): escritor cultivador del relato, el ensayo, el epigrama, la novela, el teatro y la poesía, que hizo del esteticismo su forma de vida y de comprender el mundo. Emar hace constar la lectura de su novela *El retrato de Dorian Gray* (1890).

Zorrilla, José (Valladolid, 1817 - Madrid, 1893): poeta y dramaturgo, figura principal del Romanticismo en su país, sobre todo, en su faceta teatral, en la que destaca su drama *Don Juan Tenorio* (1844), que fue leída por Juan Emar.