

LA PROSA DE VANGUARDIA EN CHILE

LA ESCRITURA DE JUAN EMAR

(TRABAJO DE FIN DE MÁSTER)

Máster “Literatura, cultura e diversidade”

Facultade de Filoloxía

Universidade da Coruña

Sonia Rico Alonso

Tutora: Dra. Eva Valcárcel López

RESUMEN

El periodo artístico conocido como las vanguardias supuso un quiebro en los cánones estéticos que habían sustentado la representación artística desde el Renacimiento. En el ámbito de la literatura, existieron algunas figuras clave, cuya actividad resultó fundamental para la consolidación y difusión de los diferentes *ismos*, comúnmente asociados a la Europa occidental. En América Latina y, en concreto, en Chile, el vanguardismo también germinó, encontrando en el poeta Vicente Huidobro a su principal creador y difusor del nuevo pensamiento. No obstante, al margen de los artistas consolidados, son muchos los nombres que han quedado en la sombra, a pesar de que sus obras son manifestaciones claras de vanguardia. Uno de ellos es el prosista chileno Juan Emar (1893-1964), cuyas obras constituyen un ejercicio de vanguardia pleno, en el que se aúna la búsqueda constante de respuestas sobre el funcionamiento del universo, la existencia del hombre y la identidad propia, junto a la crítica mordaz al sistema político, social y cultural de su país de origen. El objetivo de este trabajo consiste en revelar la producción de Emar, concretamente, su obra *Miltín 1934*, como una manifestación de prosa de vanguardia, a través del análisis pormenorizado y exhaustivo de la obra, tomando como fuente principal de análisis el texto, y enriqueciendo el estudio con otros artículos y ensayos críticos sobre el tema, así como con el resto de las obras y escritos ensayísticos de Emar en relación con manifestaciones coetáneas de otros artistas y filósofos. El objetivo es dar cuenta del contexto socio-cultural al que pertenecía nuestro autor. Finalmente, situaremos a Juan Emar, a través de su obra en el contexto artístico al que pertenece con los datos que nos ha proporcionado el estudio de la obra, concluyendo que nos encontramos ante una manifestación íntegra de la literatura de vanguardia, que defiende un sistema filosófico y artístico en consonancia con el movimiento innovador, crítico y provocador que se estaba produciendo en esos años.

ÍNDICE

RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
1. LA PROSA DE VANGUARDIA EN CHILE.....	6
1.1. Las vanguardias históricas.....	6
1.2. La vanguardia en Hispanoamérica. El caso de Chile.....	12
2. JUAN EMAR (1893-1964).....	19
2.1. Estado de la cuestión.....	19
2.2. La concepción emariana del arte.....	24
3. <i>MILTÍN 1934</i>	31
3.1. La reflexión artística.....	32
3.2. El proceso de escritura.....	43
3.3. El yo: narrador, personaje y álter ego.....	53
3.4. La función de las coordenadas espacio-temporales.....	63
3.5. La propuesta filosófica.....	75
CONCLUSIONES.....	87
BIBLIOGRAFÍA.....	90

INTRODUCCIÓN

Dentro del conocido como fenómeno de la vanguardia existen numerosos nombres consagrados que han pasado a la posteridad asociados a cada uno de los *ismos* europeos. En ocasiones, las obras de vanguardia constituyen un conjunto de manifestaciones heterogéneas a menudo calificadas como obras inclasificables. Así ocurrió con los ejercicios literarios hispanoamericanos hasta que los reivindicó la crítica francesa de los años setenta. Teniendo en cuenta el punto de vista de España sobre la América hispana, podemos decir que, excluyendo el Modernismo, inaugurado por el nicaragüense Rubén Darío en 1888, y a algunas personalidades ya consolidadas, como el poeta chileno Pablo Neruda, son muchos los artistas que han quedado fuera del estudio, ya no solo académico, sino también en los círculos críticos especializados. En concreto, en el panorama chileno, al margen de Vicente Huidobro y Pablo de Rokha, reconocidos como los principales difusores y practicantes de la vanguardia en Chile entre las décadas de los años diez y los treinta, el fenómeno no ha sido estudiado con la atención que merece hasta muy recientemente, cuando otras figuras han comenzado a ser reivindicadas por parte de la crítica, entre otros, los escritores Rosamel del Valle, Juan Marín, Braulio Arenas, Teófilo Cid o Juan Emar.

En este trabajo pretendo estudiar la producción del autor chileno Juan Emar (1893-1964), en concreto, su novela *Miltín 1934*, publicada en 1935. Se trata de revelar la obra como una manifestación vanguardista y, por extensión, reivindicar a su autor como un artista de vanguardia, plenamente conocedor de las estéticas modernas que se estaban manifestando en Europa, así como de los cambios políticos, sociales y culturales que experimentaba por aquellos años el país andino. Por otra parte, aunque en menor medida, pretendo desvelar la existencia de un grupo de vanguardistas relativamente unificado, a través del estudio de las influencias y de las relaciones de las obras de Emar con otros escritores, artistas e intelectuales.

La elección de Juan Emar como representante de la vanguardia en Chile se ha debido a que, después de Vicente Huidobro, es, junto con Rosamel del Valle, el máximo exponente de la prosa de vanguardia en Chile. Por otra parte, Emar desempeñó en su país una importante labor cultural a través de sus artículos sobre arte, escritos que difundieron no solo la labor de los artistas europeos, prácticamente desconocida en Chile, sino también la de otros artistas de vanguardia chilenos, sobre todo, del campo plástico. Literariamente, la obra publicada de Emar es reducida –tres novelas no muy

extensas, *Ayer*, *Miltín 1934* y *Un año*, editadas en 1935, y un libro de relatos de 1937 titulado *Diez*—, aunque, cuando dejó de publicar en 1937, siguió escribiendo diariamente hasta su muerte, embarcándose en un monumental proyecto bautizado como *Umbral*, compuesto de más de cinco mil folios manuscritos y sin publicar íntegramente hasta 1996, treinta y dos años después de su muerte. Evidentemente, dada la extensión de este trabajo, *Umbral* ha tenido que ser excluido del corpus, no obstante, aludiré a él en determinadas ocasiones, ya que las obras previas publicadas no son más que anticipos breves del proyecto posterior.

Por otra parte, me he centrado en *Miltín 1934* porque considero que es la obra que mejor recoge las características y aspectos de la teoría de vanguardia, así como el sistema de pensamiento de Emar de una manera más completa. Así, mientras que los relatos de *Diez* son demasiado breves y *Ayer* y *Un año* se centran, fundamentalmente, en un aspecto concreto de la teoría estética emariana, *Miltín 1934* pretende recoger y revelar, fruto de su condición de obra de vanguardia, todos los temas, todas las formas y todas las posibilidades, con el objetivo de dar cuenta de la complejidad del mundo, objetivo último del 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 huidobriana.

Dicho esto, para lograr los objetivos que he planteado me basaré en el análisis pormenorizado y exhaustivo de los aspectos estructurales, formales y temáticos de la obra, tomando como referencia y fuente primaria y fundamental el texto de *Miltín 1934*. En concreto, partiré de la primera edición de la obra (1935. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag), a la que he accedido digitalmente a través del portal y biblioteca digital *Memoria chilena*, proyecto de la Biblioteca Nacional de Chile. Por otra parte, emplearé el resto del corpus emariano, sobre todo, *Ayer* y *Un año*¹, para establecer relaciones entre toda la producción del escritor y trazar de una manera más precisa el sistema estético y filosófico que sustenta sus obras. Además, mencionaré otras obras y autores no necesariamente chilenos con el fin de realizar una lectura comparativa y establecer relaciones de similitud y diferencia que den cuenta del contexto cultural y artístico de la época. Por último, para esbozar dicho contexto tomaré como referencia, aparte de estudios críticos sobre ello, manifiestos y textos programáticos de vanguardia, ensayos

¹ Emplearé de ellas, tanto la primera edición (1935. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag), disponibles en *Memoria chilena*, como dos ediciones más recientes a las que accedido a través de la biblioteca de la Universidade da Coruña: la edición de 1998 en LOM Ediciones (Santiago de Chile) de *Ayer* y la edición de 2009 de *Un año* en Ediciones Barataria (Barcelona).

filosóficos del momento, así como las “Notas de arte” del propio Emar², todos ellos fuentes primarias del fenómeno vanguardista. Además, pese a que la base fundamental sobre la que se cimentará el estudio serán los textos emarianos, enriqueceré el análisis gracias a los trabajos críticos que, sobre todo en los últimos veinte años, han llevado a cabo estudiosos como Patricio Lizama, Soledad Traverso, Cecilia Rubio, Carlos Ferreiro o Eva Valcárcel, entre otros.

Así pues, estableceré unas bases teóricas al comienzo del trabajo que den cuenta del contexto y la teoría estética que proponían las vanguardias históricas, para focalizar la atención, a continuación, en el contexto hispanoamericano y, en concreto, chileno. Posteriormente, trazaré el perfil biográfico y, sobre todo, artístico de Juan Emar, y daré cuenta de los estudios que se han ocupado del autor. Por último, estudiaré y analizaré en profundidad la obra *Miltín 1934* en cuanto a los diferentes aspectos que componen la denominada novela convencional, elementos que manipula y deforma el autor para transmitir un complejo sistema artístico-filosófico.

En consecuencia, partiendo de la fidelidad al texto de Emar, se pretende revelar la obra *Miltín 1934* y, por extensión, toda la producción emariana, como un ejercicio literario de vanguardia, en continuidad con las teorías estéticas europeas, sin desdeñar el propio contexto chileno. Su objetivo es, pues, no solo crear una obra nueva y original que recoja el elemento universal y esencial de la existencia, propósito de las obras de vanguardia, sino también resaltar las carencias culturales del campo socio-cultural chileno y poner en jaque el sistema ideológico sobre el que se sustentaba. Finalmente, con este estudio, pretendo ofrecer una lectura crítica de la obra vanguardista de Juan Emar, siguiendo la teoría artística de la vanguardia histórica, de la que forma parte la vanguardia chilena, en la que se inserta nuestro autor. De algún modo, quisiera contribuir a la crítica de Emar y a la reivindicación del estudio de la obra de autores tradicionalmente excluidos de los círculos académicos por el desconocimiento de su producción artística, por el acceso difícil a los textos y, finalmente, por su condición provocadora, innovadora y crítica.

² Las “Notas de arte” fueron editadas parcialmente por Patricio Lizama, en 1992. A esta edición he tenido acceso gracias a que también se encuentra accesible digitalmente en *Memoria chilena*.

1. LA PROSA DE VANGUARDIA EN CHILE

1.1. Las vanguardias históricas

La primera mitad del siglo XX acogió los movimientos denominados *ismos* o, lo que es lo mismo, el fenómeno de la vanguardia. Esta se definía fundamentalmente en torno al concepto de ruptura, entendido en su sentido más amplio. Así, con el término “vanguardia” nos referimos a todos aquellos movimientos y corrientes estéticas cuyo principal objetivo era la ruptura no solo con la tradición artística precedente, sino también con los conceptos tradicionales de artista y obra de arte, así como con los códigos literarios y lingüísticos imperantes hasta el momento. Se trata pues, de un conjunto de movimientos que defienden la rebeldía como actitud estética y vital y, por tanto, hacen de la negación el principio de creación, en oposición al arte canónico, anquilosado en los conceptos del buen gusto, la armonía y la mimesis.

La nueva estética surgió en unas circunstancias históricas determinadas que motivaron su aparición como movimiento subversivo. Así pues, fue a partir de la revolución industrial a finales del siglo XVIII cuando la máquina y la industrialización invadieron todos los campos de la vida humana, incluyendo el campo artístico. Ello provocó que movimientos artísticos como el *Arts and Crafts*, a mediados del siglo XIX, defendieran una concepción del artista como artesano, demonizando la máquina y abogando por una vuelta al arte prerrenacentista, principios que fecundarán en la pintura prerrafaelita, cuyo objetivo era la vuelta al detallismo, el colorismo y la naturalidad de la pintura primitiva italiana y flamenca, libre de las estrictas normas de proporción y perspectiva del arte a partir del *cinquecento* italiano.

Tras el prerrafaelismo, corrientes como el *Art Nouveau* o el Modernismo superarán el binomio artista-artesano añadiendo la noción de “genio”, entendido, según Kant³, como el “talento (don natural) que da la regla del arte”, la “capacidad productiva innata del artista” y la “originalidad modélica del don natural de un sujeto en el uso libre de sus capacidades cognoscitivas” (Kant, 2003: 273, 285). El objetivo en esta etapa ya no consiste en el enfrentamiento con la sociedad industrializada, sino en la evasión de

³ Immanuel Kant (1724-1804). Filósofo prusiano cuyo pensamiento supuso una revolución, en lo que se conoce como “giro copernicano”, con el que aunó empirismo y racionalismo. Al margen de sus teorías metafísicas y éticas, que aborda respectivamente en la *Crítica de la razón pura* (1781) y la *Crítica de la razón práctica* (1788), Kant dedicó una tercera *Crítica* a la estética y la teleología, la *Crítica del juicio* o *Crítica del discernimiento* (1790), que citamos.

esta realidad hacia mundos artísticos inventados por el artista. Así pues, a medida que va finalizando el siglo XIX los artistas evitan el mundo en que viven en favor de la sumersión en el mundo de la creación. Se llega así a la tercera etapa en la cual el artista ya no es un artesano ni tampoco un ser con capacidades geniales, sino un creador, también llamado el artista genial revolucionario. Surge, a partir de esto, toda una teorización en torno a la existencia de un mundo del arte o mundo de la creación autónomo y, por tanto, independiente y jerárquicamente igual al mundo objetivo.

La vanguardia nace en esta tercera etapa, que se extiende a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, periodo artístico analizado por el filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940)⁴ en su ensayo “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique” (1936)⁵. Para Benjamin, entre la obra de arte y el receptor de la misma se ha establecido siempre una relación aurática, entendiendo por aura “la unicidad de un instante efímero, la lejanía sostenida del objeto, a pesar de su proximidad espacial” (Valcárcel, 1998: 65). Sin embargo, la sociedad moderna supone la destrucción de dicha relación, ya que, debido a sus nuevas necesidades y a los avances técnicos, el individuo

está absolutamente decidido a aproximar las cosas a sí y a la masa y, además, siente igualmente la avidez de dominar y superar el carácter de unicidad que el objeto de arte posee y lo intenta al realizar la reproducción de ese objeto. La necesidad de aproximar el objeto es tan grande que la verdad del mismo es obviada y puede el objeto ser sustituido por una copia, por una imagen del mismo. Al multiplicar los ejemplares, las técnicas de reproducción sustituyen un fenómeno de masas por un acontecimiento que había tenido lugar una sola vez (Valcárcel, 1998: 65).

El propio sistema y la nueva sociedad imposibilitan, por tanto, la relación aurática, relación que la vanguardia se encargará de aniquilar definitivamente, ya que, si “la desaparición del arte aurático supone [...] el destronamiento de la figura del artista y la recomposición de los antiguos cánones y esquemas de creación, que hacen necesario el establecimiento de nuevas teorías estéticas” (Ferreiro, 2006: 20), la vanguardia se encargará de establecer esas nuevas categorías incorporando la máquina y el progreso al terreno artístico y desplazando la función ornamental y *exhibitiva* del arte precedente en

⁴ Walter Benjamin (1892-1940) fue un filósofo alemán, además de crítico, traductor y ensayista, asociado generalmente a la Escuela de Frankfurt. De su pensamiento, destaca para nuestro estudio su teoría estética y social sobre el arte contemporáneo.

⁵ Cfr. Benjamin, Walter. (1971). “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique”. En *L’homme, le langage, la culture* (137-181). París: Denoël-Gonthier.

favor del propósito crítico-político. El arte nuevo es “constructivo en lo estético y crítico en lo social. Así, la actividad de la vanguardia es *arte + crítica*. Los aspectos críticos y constructivos no son opciones alternativas sino facetas del mismo fenómeno” (Valcárcel, 1998: 67).

Por otra parte, conviene señalar la diferencia existente entre el concepto de vanguardia y el de modernidad⁶ que, si bien están relacionados, no significan lo mismo. Ambos comparten un sentimiento de inconformismo frente a la Historia y promueven de una manera adelantada y rebelde una revisión de los valores de la tradición. La modernidad nace con los artistas simbolistas y finiseculares franceses, en cuyas obras confluyen “la desconfianza hacia el progreso técnico y hacia el futuro promisorio y esperanzador que promulgaba el cientifismo positivista” (Ferreiro, 2006: 21). Sin embargo, lo moderno, por definición, no destruye la tradición, sino que acaba por integrarse a ella. El máximo representante de la modernidad fue Charles Baudelaire⁷, para quien los dos conceptos se oponían en función de un matiz en la concepción del tiempo y la Historia. Así, mientras que el arte moderno busca representar en el presente aquello de lo que carece el presente, lo que lo obliga a estar en constante renovación; el arte de vanguardia trabaja incesantemente en aras de alcanzar el futuro, el progreso, planteando un conflicto permanente con el tiempo presente.

En cualquier caso, existe un punto importante de confluencia entre ambas propuestas estéticas: el planteamiento del divorcio entre el arte y la realidad. Así, el arte contemporáneo cree que si, en efecto, la realidad existe, carece de sentido imitarla. Baudelaire ve en Delacroix⁸ a un pintor verdaderamente moderno porque en sus obras elimina el dibujo, es decir, la copia de la realidad, en favor del color, que es un elemento no limitador, aquel que evoca una realidad trascendente. Se considera, pues, que existe un mundo del arte, autónomo, que no se rige por las normas y los patrones propios del arte academicista, sino todo lo contrario: prima una absoluta libertad expresiva y creadora. Ya no se trata, por lo tanto, de buscar “el placer de los ojos”, sino “un placer

⁶ Cfr. Valcárcel, Eva. (1998). “La Modernidad y la Vanguardia. Los conceptos”. En *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica* (55-59). Madrid: Fundación Universitaria Española

⁷ Charles Baudelaire (1821-1867), poeta francés simbolista, rechazó siempre el uso del término “vanguardia” para referirse al arte por su significado bélico. En su lugar, se decantó por el uso de “modernidad” con lo que ello implicaba: “la necesidad de lo transitorio, de lo fugitivo y lo contingente” (Valcárcel, 1998: 58).

⁸ Eugène Delacroix (1798-1863) fue un pintor francés romántico, cuya pintura destaca, entre otras cosas, por el tratamiento de temas relacionados con su contemporaneidad, así como por la supremacía del color en el cuadro.

diferente”, siguiendo la terminología de Apollinaire⁹ (González, Calvo y Marchán, 1999: 64), que, en consecuencia, exige un arte distinto, un nuevo arte, en el que las sensaciones sugeridas no obedecen al orden del mundo real. Se trata, en suma, de alejarse de la realidad objetiva, en busca del placer estético, que surge del arte puro, meta del nuevo artista, y único placer que debe provocar el arte¹⁰.

De esta manera, el arte contemporáneo y, en concreto, el arte de vanguardia no se preocupa por el parecido de la obra de arte con el referente en el mundo real, sino que se centra en el objeto artístico en sí mismo. El artista siempre había mirado la realidad a distancia y desde una única perspectiva, posición que también se trasladaba a la figura del receptor. En la vanguardia, en cambio, el artista analiza conceptual e intelectivamente el mundo y plasma su estudio e interpretación. Ortega y Gasset¹¹ explica de una manera bastante clara este asunto aplicándolo a la pintura de vanguardia:

Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla. Con las cosas representadas en el cuadro tradicional podríamos ilusoriamente convivir. [...] Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparle su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente. Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir de las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas. Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos (Ortega y Gasset, 1994: 60).

Es la pintura, pues, el arte en que se aprecia de una forma más plástica las propuestas de esta nueva estética; sin embargo, la literatura de vanguardia buscará los mismos objetivos mediante la experimentación con su materia prima, o sea, el lenguaje. Algunos antecedentes literarios de la vanguardia nos los encontramos ya a finales del

⁹ Guillaume Apollinaire (1880-1918), poeta francés, aunque nacido en Roma, figura central del fenómeno de la vanguardia. Aparte de sus obras literarias, entre las que se incluyen los famosos caligramas, destacan de él los escritos teóricos sobre arte.

¹⁰ Cfr. Apollinaire, Guillaume. (1913). “Los pintores cubistas”, II. En Ángel González; Francisco Calvo y Simón Marchán. (1999). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (63-65). Madrid: Ediciones Istmo.

¹¹ José Ortega y Gasset (1883-1955) fue un importante filósofo español, enmarcado en el movimiento novecentista. En su pensamiento, destacan sus teorías sobre el perspectivismo y la razón vital e histórica.

siglo XIX, por ejemplo, en la poesía del estadounidense Walt Whitman (1819-1892)¹², en la que opta por el empleo del verso libre, con apariencia prácticamente de prosa, mientras el discurso se construye a través de una ampliación constante de secuencias, cuyo efecto es un texto que parece desbordar. Otros precursores en el ámbito de la poesía fueron el alemán Arno Holz (1863-1929)¹³ o los franceses Edouard Dujardin (1861-1949), con su poemario *Les lauriers sont coupés* (1887)¹⁴, o Stéphane Mallarmé (1842-1898), con su poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897)¹⁵. Este último supone un avance inmenso en el lenguaje literario, sobre todo, por la nueva consideración del espacio en que se dispone el poema. Mallarmé dota de significado no solo a las palabras que componen el poema, sino también a los espacios en blanco que deja entre estas. El poema, por otra parte, rompe con la linealidad, de manera que se anulan el anverso y el reverso del folio, lo que permite, junto con la especial disposición tipográfica del texto, diversas lecturas con un efecto de simultaneidad y polifonía¹⁶.

No obstante, y pese a estos grandes anticipos del lenguaje vanguardista, los *Cantos de Maldoror* (1868-1869), escritos por el montevideano Isidore Ducasse (1846-1870)¹⁷, más conocido como conde de Lautréamont, “representan la máxima rebelión formal y semántica de la literatura del siglo XIX” (Valcárcel, 1998: 17). Se trata de una obra inclasificable, con una voluntad clara de renovación expresiva y de rebelión social y moral. Está escrita en prosa, aunque dividida en seis cantos y, dentro de ellos, en estrofas, con lo que nos encontramos ya ante una superación del concepto de género literario. Por otra parte, se produce una identificación entre el protagonista, el narrador y el autor, hecho que aumenta el afán provocador, junto con el asunto principal de la obra: el camino hacia el mal del protagonista a través del satanismo y el enfrentamiento con los hombres, introduciendo el humor negro en una dimensión cruel a la vez que recreadora. Ducasse sienta las bases de las imágenes ilógicas propias de la vanguardia, a

¹² Whitman, cuya poesía tiene un carácter marcadamente trascendental y filosófico, publicó varias obras, entre las que destacan sus *Leaves of Grass*, de 1855, que reelaboró hasta concluirlos en 1892.

¹³ Poeta y dramaturgo alemán. En su faceta teatral, se lo relaciona con el naturalismo y muestra la influencia del autor noruego Henrik Ibsen. En la poesía, destaca por el uso del verso libre y el sarcasmo.

¹⁴ Dujardin pertenece al simbolismo francés. El poemario que menciono, del que destaca, sobre todo, el empleo del monólogo interior, se publicó en 1887 en una revista francesa y, al año siguiente, como libro.

¹⁵ Mallarmé constituye una de las figuras fundamentales dentro del simbolismo francés, así como para comprender el fenómeno de la vanguardia, ya que es el antecedente poético principal.

¹⁶ Cfr. Valcárcel, Eva. (1998). “*Un coup de dés*. El poema en el espacio”. En *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica* (22-27). Madrid: Fundación Universitaria Española.

¹⁷ Pese a su nacimiento en la capital uruguaya, Ducasse provenía de progenitores franceses, su educación fue íntegramente francesa y vivió prácticamente toda su vida en Francia.

la vez que inventa la técnica de la representación *simultaneísta*, integrando la geometría a la literatura.

Dicho esto, una vez entrado el siglo XX, se irán sucediendo y convivirán las conocidas como vanguardias históricas: el expresionismo alemán, que surge hacia 1910; el cubismo, inaugurado por *Les Femmes d'Alger* (1907), del español Pablo Picasso (1881-1973)¹⁸; el futurismo, iniciado por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)¹⁹ en 1909; y el dadaísmo, nacido en plena Guerra Mundial (hacia 1916) y liderado por el poeta rumano Tristan Tzara (1896-1963)²⁰. El dadaísmo funcionó como un movimiento transitorio entre dos *ismos* fundamentales: el cubismo y el surrealismo, este último originado en 1924, con la publicación del *Primer manifiesto surrealista*, del escritor francés André Breton (1896-1966)²¹. El surrealismo es el último de los *ismos* históricos, surgido tras la Primera Guerra Mundial, de ahí que sus presupuestos teóricos disten enormemente de los de una vanguardia temprana como el cubismo. Este hecho provoca que algunos críticos no lo incluyan dentro de las denominadas vanguardias históricas. Por otra parte, pese al estallido de la Segunda Guerra Mundial y la dispersión de los surrealistas, el movimiento no concluyó, como sucedió con el resto de movimientos dado su carácter autodestructivo, sino que fue germen de nuevas estéticas como el expresionismo abstracto estadounidense o el *pop art*.

En cualquier caso, existieron dos vanguardias históricas más que se dieron fundamentalmente en territorio hispánico: el ultraísmo y el creacionismo²². El ultraísmo, si excluimos el movimiento surrealista, “se convertirá en el último de los movimientos definitorios de las vanguardias históricas, tras el creacionismo huidobriano” (Ferreiro, 2006: 30), ya que su surgimiento se sitúa en torno a 1919. Este se caracterizaba por defender la primacía de la metáfora y de la imagen como ejes de la poesía²³, a la vez que toma del futurismo el gusto por la máquina y, obviamente, la experimentación lingüística característica de todos los *ismos*. En España, Madrid se

¹⁸ Picasso, junto con los también artistas Georges Braque y Juan Gris, está considerado la figura central del movimiento cubista, pese a que en su larga y prolífica trayectoria se distinguen distintas etapas.

¹⁹ Marinetti nació en Alejandría (Egipto), no obstante, llevó a cabo toda su labor cultural en Italia, donde residió hasta su muerte.

²⁰ La nacionalidad de Tzara es, en realidad, franco-rumana, ya que vivió prácticamente toda su vida en la capital francesa.

²¹ Breton, figura central del surrealismo, participó también en algunos de los proyectos dadaístas.

²² Omite referencias al movimiento creacionista, ya que será tratado al estudiar el contexto de la vanguardia en Chile.

²³ El escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), integrante del movimiento ultraísta, define la metáfora, en su manifiesto “Anatomía de mi ultra” (1921), como “esa curva verbal que traza casi siempre entre dos puntos –espirituales– el camino más breve” (Schwartz, 1991: 103).

convirtió en germen de la estética ultraísta, liderada, entre otros, por Guillermo de Torre (1900-1971)²⁴. El propio Borges, tras su estancia en Madrid e influido por Torre y por Rafael Cansinos Assens (1882-1964)²⁵, regresa a Buenos Aires en 1921 y junta un pequeño grupo de escritores que darán lugar al movimiento ultraísta argentino²⁶, uno de los principales movimientos de la vanguardia hispanoamericana.

1.2. La vanguardia en Hispanoamérica. El caso de Chile.

El fin de siglo hispanoamericano está determinado por el movimiento modernista, iniciado por el poeta nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) en 1888, con la publicación del poemario *Azul*²⁷. Esta nueva estética, considerada por muchos, el primer *ismo*, convivió a finales del siglo XIX con una narrativa de corte realista-naturalista, así como con manifestaciones tardorrománticas en el marco de la prosa. El modernismo, sin embargo, padece su decadencia aproximadamente entre 1908 y 1920 (Valcárcel, 1998: 95), años en que las teorías de vanguardia penetran en la esfera cultural americana. Schwartz (1991: 28) propone el año 1909 como posible fecha inicial, aunque lo considera demasiado precipitado, si bien es cierto que fue el año de la publicación del manifiesto futurista de Marinetti²⁸, cuyas repercusiones en América Latina fueron prácticamente inmediatas. Por otra parte, en ese mismo año, Rubén Darío publica su ensayo “Marinetti y el futurismo”, mientras otros escritores y críticos comienzan a opinar y reflexionar acerca de estas nuevas propuestas.

En cualquier caso, se suele considerar el año 1914 como el año de inicio pleno de la vanguardia hispanoamericana con la publicación del manifiesto literario *Non serviam*, del poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948)²⁹:

²⁴ Guillermo de Torre, además de poeta, destacó por su faceta como crítico y ensayista literario, así como por su actividad en las tertulias literarias madrileñas.

²⁵ Cansinos Assens es, con Guillermo de Torre, una de las caras más reconocidas del ultraísmo español, enmarcado generalmente en la conocida como “Generación del 14” o “Generación novecentista”.

²⁶ Cfr. Schwartz, Jorge. (1991). “Ultraísmo argentino”. En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, 100-114. Madrid: Cátedra.

²⁷ La figura de Darío es fundamental no solo en el marco de la literatura hispanoamericana, sino también de la literatura española. Así, influyó, entre otros, en Ramón María del Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Jacinto Benavente o Francisco Villaespesa.

²⁸ Véase la nota 19.

²⁹ Huidobro está considerado uno de los más grandes poetas chilenos, junto a Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha y Nicanor Parra. Es el máximo exponente de la vanguardia no solo en su país natal, sino en toda Latinoamérica. Autor muy prolífico, se dedicó especialmente a la poesía tanto en francés como en español, en la que destaca, entre otras obras, el poema creacionista *Altazor* (1931). No obstante, también escribió obras en prosa, manifiestos, etc.

Los presupuestos estéticos de este texto, base teórica del creacionismo, aliados a la táctica de la lectura pública del manifiesto, hacen de él un ejemplo primero de lo que, convencionalmente, se llamaría vanguardia en América Latina. Tanto por la actitud cuanto por los irreverentes postulados, *Non serviam* representa el momento inaugural de las vanguardias del continente (Schwartz, 1991: 29).

El manifiesto huidobriano funda el primer movimiento puramente vanguardista en Hispanoamérica: el creacionismo; del que además será difusor no solo en América, sino también en el continente europeo. Los principios teóricos del creacionismo se consolidan con la publicación en 1916 de *El espejo de agua* y, un año después, de *Horizon carré*. Así, la teoría creacionista se desarrollará “desde 1913 (en que se registran sus primeras pulsiones vanguardistas) hasta 1921”, periodo que Subercaseaux (2009: 257) denomina “vanguardia heroica”. El creacionismo se basa fundamentalmente en la defensa de la autonomía del arte: el arte pertenece a un mundo independiente del mundo en que vivimos y, por tanto, su función ha de ser ante todo no mimética. El arte no debe copiar la realidad, sino crearla, y el poeta es el encargado de llevar a cabo esta misión, a través de un estado de “superconciencia” o “delirio poético”, definido por Huidobro como “une convergence intense de tout notre mécanisme intellectuel vers un désir surhumain, vers un élan conquérant de l’infini” (Huidobro, 2003: 1319). La manera de llevar a cabo esta nueva concepción del arte es mediante la deconstrucción del lenguaje literario estándar, a través de imágenes que contengan asociaciones sorprendentes, completamente válidas en el universo artístico. En síntesis, los principios creacionistas aparecen condensados en el poema “Arte poética”, dentro de *El espejo del agua* (1916):

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema.

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño Dios.³⁰

Así pues, junto con el creacionismo huidobriano convivirán y se sucederán los diferentes movimientos y estéticas vanguardistas en la mayoría de los países latinoamericanos, tales como el ultraísmo argentino, ya mencionado, el estridentismo mexicano³¹ o el surrealismo chileno³². En cualquier caso, no debemos olvidar que la vanguardia hispanoamericana coexistió en estos primeros años del siglo XX con manifestaciones de corte realista-costumbrista y, por tanto, constituyó un fenómeno minoritario, en comparación a las tendencias canónicas tradicionales. No obstante,

esto no impide constatar la presencia de un grupo extenso de escritores, que producen una obra marcada por pautas comunes, entre 1920 y 1935, cuya acción se cimenta en actitudes de negación y que, en sus postulados extremos, se orienta hacia la tabla rasa, el cero referencial (Ferreiro, 2006: 34).

Centrándome ya en el contexto chileno, Chile, tras tres siglos de literatura colonial, inicia el siglo XIX con la independencia (1810), hecho que, en el terreno artístico, se verá reflejado en una literatura romántica de base nacionalista. Con la Guerra Civil de 1891 el periodo romántico se dará por finalizado y surgirán las corrientes naturalistas³³, criollistas³⁴, modernistas³⁵ y mundonovistas³⁶. Desde este

³⁰ Huidobro, Vicente. "Arte poética". En *Obra poética* (Ed. Cedomil Goic) (2003) (391). Madrid: ALLCA XX.

³¹ Movimiento mexicano surgido en 1921 con la publicación del manifiesto *Actual N.º1*, de Manuel Maples Arce (1898-1981). Al movimiento se sumaron otros escritores que conformaron el grupo estridentista propiamente dicho: Arqueles Vela (1899-1977), Germán List Arzubide (1898-1998), Salvador Gallardo (1893-1981), Germán Cueto (1883-1975), Fernando Leal (1900-1964), Fermín Revueltas (1901-1935), Ramón Alva de la Canal (1892-1985) y Leopoldo Méndez (1902-1969). Su estética se basó en una mixtura entre la cultura popular mexicana y el lenguaje experimentalista de la vanguardia. Por otra parte, también desempeñaron un papel social destacado fruto de la Revolución Mexicana de la década de los diez.

³² El surrealismo chileno se articuló en torno al grupo La mandrágora, fundado en 1938 por los poetas Braulio Arenas (1913-1988), Teófilo Cid (1914-1964), Enrique Gómez Correa (1915-1995) y Jorge Cáceres (1923-1949). Sus características estéticas entroncan *grosso modo* con las del surrealismo francés, que manifestaron no solo en sus obras, sino también en la revista publicada por el grupo, del mismo nombre que este y publicada entre 1938 y 1943. Entre sus páginas no solo se encuentran los escritos de los fundadores del grupo, sino también de otros artistas como Vicente Huidobro (1893-1948), Pablo de Rokha (1894-1968) o Ludwig Zeller (1927-).

³³ Dentro del naturalismo chileno, de características similares a las del movimiento francés, destacó fundamentalmente el escritor Augusto d'Halmar (1882-1950).

³⁴ El criollismo es una estética surgida a finales del siglo XIX con motivo de los procesos de independencia de los países latinoamericanos. Las obras criollistas chilenas se caracterizan por mostrar

momento, hasta las primeras décadas del siglo XX, el país llevará a cabo un proceso de construcción de una identidad nacional, “proceso que viene a reajustar el imaginario republicano que regía desde la lucha por la Independencia” (Subercaseaux, 2009: 268). Estas estéticas de corte nacionalista-criollista se verán alteradas a partir de 1910, en el periodo conocido como la Etapa del Centenario. En ella, la capital chilena “despliega un discurso autocomplaciente y orgulloso, percibiéndose a sí misma como culta, ilustrada y europea” (Ferreiro. 2006: 40).

En esta fase conviven en el terreno literario tres tendencias heredadas de las estéticas del siglo XIX: el costumbrismo, el nacionalismo criollista y el realismo social. Sin embargo, tempranamente comienzan a atisbarse manifestaciones que anuncian un cambio estético. Así, en 1911, la Federación de Estudiantes de Chile funda la revista *Juventud*, en la que se establecen “los principios reivindicativos de esta asociación que lucha contra ‘la aprobación ciega de todo lo que triunfe’ y asume una convicción luchadora y utopista” (Ferreiro, 2006: 43) y, más tarde, en 1920, la revista *Claridad*, que asume los mismos principios. Los jóvenes estudiantes adoptan una actitud antiburguesa que los relaciona directamente con uno de los pilares sobre los que se asienta la vanguardia. Por otra parte, en sus páginas se dan a conocer los artistas de la vanguardia europea, junto con personalidades nacionales que proclaman una nueva estética, tales como los integrantes del Grupo Montparnasse³⁷, íntimamente relacionado con Juan Emar, o los poetas Vicente Huidobro o Pablo Neruda³⁸, entre otros. Es el momento, además, de los viajes de los intelectuales y artistas chilenos a París, germen de toda innovación artística en la época. En síntesis, este arte nuevo nace en un clima

conflictos épicos y fundacionales, así como por presentar una preocupación por el campesinado y el mundo rural. Su objetivo último es representar el cuadro de la sociedad chilena de finales del XIX y comienzos del XX. Destacó entre todos los autores Mariano Latorre (1886-1955).

³⁵ El modernismo chileno comparte la estética propuesta por su fundador, Rubén Darío. En Chile, no obstante, no alcanzó la envergadura de otros movimientos, aunque destacan algunos escritores como Pedro Antonio González (1863-1903), Samuel A. Lillo (1870-1958) o Miguel Luis Rocuant (1877-1948).

³⁶ Movimiento surgido en Chile a finales del XIX que buscaba representar cíclicamente la vida de un país. Se trataba de una vuelta a la tierra que trató, entre otros temas, el de la naturaleza y el del campesino o el “huaso”, como se conoce en Chile. El escritor Francisco Contreras (1877-1933) fue su máximo representante.

³⁷ Grupo pictórico que buscó la renovación del anquilosado arte chileno a través de la innovación y el experimentalismo vanguardista propio de la vanguardia europea. Fue fundado en 1923 por el pintor Luis Vargas Rosas (1897-1977) e integrado por otros artistas como su esposa Henriette Petit (1894-1983), Julio Ortiz de Zárate (1885-1943) o José Perotti (1893-1956), hasta su disolución alrededor de 1930. Juan Emar fue su principal defensor y difusor a través de sus escritos sobre arte, actividad de la que hablaré posteriormente.

³⁸ Pablo Neruda (1904-1973) es uno de los poetas más reconocidos no solo dentro de la literatura chilena, sino también en las letras universales. Ejerció, además, actividad como activista político, cónsul, senador e, incluso, se presentó a la presidencia de su país. Obtuvo el premio Nobel de Literatura en 1971. Para el estudio de la vanguardia, destacamos, sobre todo, su poemario *Residencia en la tierra* (1935).

mixto, que busca la ruptura con el *statu quo*, tanto en el terreno político-social como en el artístico e intelectual.

Jaime Concha ve alrededor de 1915 los primeros brotes claros de vanguardia literaria en Chile en la figura de Pedro Prado (1886-1952)³⁹, aunque se trata de

una figura ambigua en relación con la vanguardia, ambivalente él mismo en la conciencia de su posición frente a los movimientos de innovación. Cuando todo está por nacer, Prado lo impulsa y lo sostiene, a veces con increíble generosidad; cuando ya la vanguardia ha extremado sus manifestaciones, entonces se repliega y empieza a escribir sonetos (1998: 13).

El mismo crítico (1998: 14) establece la tríada poética que marca la consolidación de la vanguardia en el país americano, integrada por los poetas Ángel Cruchaga (1893-1964)⁴⁰, Pablo de Rokha (1894-1968)⁴¹ y Vicente Huidobro⁴², cuyas actividades innovadoras comienzan en torno a la revista *Azul* (1913). Los dos últimos serán los difusores principales de la vanguardia europea en Chile, así como los impulsores del movimiento de vanguardia chileno, que contará con un férreo rechazo por parte de la crítica académica. Aparte de ellos, el grupo de vanguardistas chilenos se ensancha con autores como Humberto Díaz Casanueva (1906-1992)⁴³, Juan Marín (1900-1963)⁴⁴, Rosamel del Valle (1901-1965)⁴⁵, María Luisa Bombal (1910-1980)⁴⁶, Eduardo Anguita (1914-1992)⁴⁷, Téofilo Cid (1914-1964)⁴⁸, Braulio Arenas (1913-

³⁹ Prado fue una figura artística-cultural muy importante en su época. Entre otras cosas, recibió el Premio Nacional de Literatura en 1942 y formó parte de varias instituciones, entre ellas, la Sociedad Nacional de Bellas Artes o el Museo Nacional de Bellas Artes, del que fue director.

⁴⁰ Premio Nacional de Literatura en 1948, fue una activa personalidad en el mundo cultural y artístico, publicando y fundando revistas y periódicos, entre ellos, la revista *Musa Joven*, junto a Vicente Huidobro, en 1912. Entre sus poemarios, destaca *Anillo de jade*, publicado en 1959.

⁴¹ Junto a Vicente Huidobro, Pablo de Rokha es la cara más visible de la vanguardia chilena. Autor polémico y contestatario, afín al comunismo-leninismo, fue menospreciado por la crítica canónica en su época. Entre su producción, de marcado carácter político, destacan *Los gemidos* (1922) o *Morfología del espanto* (1942).

⁴² Véase la nota 29.

⁴³ Enmarcado en el género poético, su poesía se caracteriza por abordar temas de corte metafísico y existencial. Destacan, entre sus obras, *Réquiem* (1945) o *La hija vertiginosa* (1954).

⁴⁴ Inició su trayectoria literaria, relacionándose con el futurismo, tal y como demuestra *Looping* (1929). No obstante, su gran obra será la novela *Paralelo 53 Sur* (1936), uno de los máximos exponentes de la literatura del mar en Chile.

⁴⁵ Se dedicó tanto a la poesía como a la prosa, si bien, en este trabajo, comentaremos brevemente su segunda faceta. Dentro de esta, sobresalen *Las llaves invisibles* (1946) o *Eva o la fuga* (1970).

⁴⁶ Las obras de Bombal se pueden considerar ensayos de lo que será la prosa chilena de vanguardia. Entre ellas, menciono *La última niebla* (1935) o *La amortajada* (1938). Reivindicada muy recientemente, su prosa ha sido equiparada a la de Virginia Woolf o William Faulkner, así como antecedente de Juan Rulfo.

⁴⁷ Perteneciente de la Generación del 38 y vinculado al grupo La Mandrágora, publicó junto a Volodia Teitelboim (1916-2008), la *Antología de poesía chilena nueva*, en 1935, que dio cuenta de todos estos autores que he ido mencionando.

1988)⁴⁹ y, por supuesto, Juan Emar (1893-1964), entre otros. El grupo en sí es tremendamente heterogéneo y en todos ellos se percibe un afán de interdisciplinariedad, desempeñando tareas tanto de crítica literaria, como de periodismo y, evidentemente, dedicando buena parte de su tiempo a la creación literaria.

Esta actitud interdisciplinaria se explica gracias a uno de los fundamentos teóricos de la vanguardia. Así, el artista de vanguardia observa y actúa en el mundo desde todas las facetas de la vida, de ahí, la importancia que adquirirá en la narrativa de vanguardia el papel del yo narrativo. El yo en la vanguardia ya no describe el mundo, sino que se funde en él intentando desentrañar y reflejar en la obra la complejidad de este. El binomio subjetividad-objetividad queda, pues, anulado y todo pasa a ser estudiado como fragmento de un todo. Lo que importa en la prosa, por tanto, no es ya el relato de unos hechos verosímiles protagonizados por unos personajes, sino reflejar el análisis del mundo, de la existencia y del acto creativo. Ello explica los rasgos caracterizadores de la narrativa de vanguardia, que se resumen en la concepción del acto literario como “territorio de búsqueda y conocimiento” (Ferreiro, 2006: 77) y que se reflejan 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 cohesiona 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).

Huidobro en sus obras en prosa explotará al máximo las posibilidades del lenguaje y de la técnica literaria. Así, por ejemplo, *Tres inmensas novelas* (1938), pese al título, son cinco relatos breves (tres novelas ejemplares y dos ejemplares de novela), contradicción que provoca la sorpresa del lector y lo obliga a estar alerta desde el primer momento. Por otra parte, cada una de ellas, lleva un subtítulo referido a un subgénero novelesco, pero, en realidad, esas novelas son “en algunos casos parodias destructoras

⁴⁸ Véase la nota 32.

⁴⁹ Véase la nota 32.

de esos metagéneros” y, en otros, el subtítulo es simplemente “una referencia arbitraria que no se corresponde con el contenido”. El objetivo es “acabar con cualquier forma manoseada y crear otras nuevas” (Martínez, 1995: 126) y este mismo objetivo es perseguido también y de manera destacada a través del lenguaje:

A Huidobro le interesa sobre todo desintegrar las formas rígidas de la lengua, superar la frase hecha que produce automáticamente imágenes petrificadas, para construir otras más vivas con pequeñas modificaciones lingüísticas que activan inmediatamente la imaginación del lector. [...] En su preocupación por crear una realidad literaria independiente y autónoma, no rompe con la estructura del lenguaje, como había hecho con la estructura del cuento, porque hubiese producido la incomunicación total con el lector; lo que hace es alterar el aspecto referencial del mismo, que le exige un esfuerzo de acomodación al absurdo, a la incoherencia, a la desconexión (Martínez, 1995: 128).

Por otra parte, *Sátiro o El poder de las palabras* (1939), la última obra narrativa de Huidobro, es una reflexión sobre la creación, de tal modo que, pese a que parece mucho más conservadora en su técnica, la verdadera ruptura reside en que la obra se construye a medida que se va construyendo el propio protagonista. Huidobro presenta el asunto del creador y la palabra, demostrando, a través de la novela y de la influencia del término “sátiro” en el protagonista, el poder de la palabra una vez emitida, capaz de crear realidades⁵⁰. Por otra parte, pese a la aparente normalidad narrativa, también se emplea la técnica cubista, mediante el fragmentarismo y la disposición de discursos múltiples, con el objetivo de diluir la relación de causalidad entre los acontecimientos.

Dejando de lado a Huidobro, la figura de Rosamel del Valle, aunque mucho menos conocida e investigada, constituye otro de los ejemplos más relevantes dentro de la narrativa chilena de vanguardia, aunque, en general, sus obras son difíciles de catalogar para la crítica. Su producción se enmarca dentro de un vanguardismo de corte metafísico, tal y como se ve en *País blanco y negro* (1929) o *Eva o la fuga* (1970), de ahí que Ferreiro lo catalogue como el escritor chileno de vanguardia que mejor encarna la conciencia del acto literario como territorio de búsqueda y conocimiento:

Para Rosamel, el creador no desprecia su experiencia real como materia literaturizable, pero, a través de la imaginación pura, desarrolla una nueva realidad

⁵⁰ Cfr. Benítez, Jesús. (1995). “El hombre, la libertad y la palabra: *Sátiro*, la novela de Vicente Huidobro”. En Eva Valcárcel (coord.), *Huidobro. Homenaje 1893-1993* (69-78). A Coruña: Universidade da Coruña.

tan deslindada de los marcos de referencia externos, que ningún proceso asociativo lógico es capaz de desestructurar el nuevo lenguaje para reconstruir o atisbar el trasfondo personal inmanente. Las sensaciones de pérdida del ser, vacuidad, constitución inestable, disolución y fuga son recurrentes en sus obras (2006: 77-78).

Por último, y dejando de lado otras tendencias, como el movimiento runrunista⁵¹ o el grupo surrealista La Mandrágora⁵², y a otros escritores de los ya mencionados, la tercera figura fundamental dentro de la prosa de vanguardia chilena es la de Juan Emar, a quien dedicaré las próximas páginas.

2. JUAN EMAR (1893-1964).

2.1. Estado de la cuestión.

Parece paradójico que un escritor que escribió más de cinco mil folios⁵³ de reflexión artística, metafísica y metaliteraria haya dejado tan poco rastro personal acerca de su trayectoria vital. Tal es el caso de Juan Emar, pseudónimo artístico de Álvaro Yáñez Bianchi; para amigos y familiares simplemente “Pilo”.

Emar nació en Santiago de Chile en 1893, hijo de Eliodoro Yáñez Ponce de León y de Rosalía Bianchi Tupper. Su padre constituirá una figura fundamental no solo en su vida, sino también como posibilitador de su trayectoria artística. Yáñez comenzó su carrera en el campo de la abogacía y como miembro del Partido Liberal, lo que le permitió acceder a los círculos de la alta sociedad santiaguina. A partir de ahí, su ascenso socio-económico no dejó de crecer, al convertirse en senador y en presidente del Senado en 1910. Otro dato importante fue la creación en 1917 del diario *La Nación*⁵⁴, del que pronto pasó a ser el único propietario. Fruto de esta posición acomodada, los viajes de la familia Yáñez entre Europa, concretamente París, y Santiago se convirtieron en algo habitual. En cada una de las estancias parisinas, Emar fue fascinado por el ambiente intelectual y artístico que poblaba la capital francesa,

⁵¹ Estética de los años treinta capitaneada por los artistas Benjamín Morgado (1909-2000), Alfredo Pérez Santana (no se han encontrado las fechas), Clemente Andrade Marchant (no se han encontrado las fechas) y Raúl Lara Valle (1911-¿?). Su propuesta es completamente provocadora, jactanciosa y burlona contra la burguesía y la literatura calificada como seria, ya que, entre otras cosas, detestaban el componente humano y el sentimentalismo.

⁵² Véase la nota 32.

⁵³ La monumental obra de Emar, *Umbral*, cuenta con más de cinco mil folios manuscritos.

⁵⁴ El diario *La Nación* se convirtió en esta época en el periódico más importante e influyente de Chile.

mientras que los regresos a Chile suponían un duro golpe al constatar el atraso de su país en todos los campos.

Artísticamente, la carrera de Emar comienza cuando en 1923 empieza a publicar las “Notas de arte”⁵⁵ en el periódico de su padre. El objetivo de estos artículos era dar a conocer en Chile las tendencias artísticas nuevas que se estaban dando en Europa, mediante el comentario y la reproducción fotográfica de obras de Pablo Picasso⁵⁶, Georges Braque⁵⁷, Juan Gris⁵⁸, Henri Matisse⁵⁹, Amedeo Modigliani⁶⁰, Marc Chagall⁶¹, etc., que nunca antes se habían visto en Chile. Esto le supuso a Emar el enfrentamiento directo con la corriente conservadora que imperaba en el terreno artístico, agrupada en torno a la Academia de Bellas Artes y a los salones academicistas. Por otra parte, fue este el momento en el que el escritor tomó como pseudónimo el nombre de Jean Emar⁶², procedente de la expresión francesa “J’en ai marre” (‘estoy harto’), nombre literario que se “corresponde con una tendencia entre muchos artistas franceses del período inmediatamente posterior a la primera Guerra Mundial: un hastío frente a la vida y una desesperación por encontrarle sentido a la existencia” (Traverso, 1999: 25).

En el mismo año de 1923 fue cuando Emar organizó en Santiago una exposición de artistas chilenos que, como él, también habían estado París. Fue así como nació el Grupo Montparnasse, integrado por los artistas Henriette Petit, Julio Ortiz de Zárate, Manuel Ortiz de Zárate, José Peroti y Luis Vargas Rosas⁶³. Como indica Traverso (1999: 31), Emar fue quien cohesionó el grupo gracias a sus “Notas de arte”, que duraron hasta 1925, año en que se produjo el golpe de Estado, encabezado por Carlos Ibáñez del Campo⁶⁴, quien una vez en el poder presionó a Eliodoro Yáñez para que vendiera el periódico en 1927. Yáñez perdió su cargo de presidente del Senado, el periódico y, además, fue deportado a Francia. Esta nueva etapa en Francia fue muy importante para Emar, no solo porque conoció a su gran amante, Alice de la Martinière,

⁵⁵ Empleo las comillas, ya que me refiero a la sección del periódico *La Nación* y no a la recopilación de Lizama.

⁵⁶ Véase la nota 18.

⁵⁷ Braque (1882-1963), pintor y escultor francés, fue el fundador del cubismo, con Picasso y Juan Gris.

⁵⁸ Gris (1887-1927) fue un pintor cubista español, aunque desarrolló toda su actividad artística en París.

⁵⁹ Matisse (1869-1954), pintor francés fundador del fauvismo pictórico, en el que prima el color como elemento expresivo.

⁶⁰ Perteneciente a la denominada Escuela de París, Modigliani (1884-1920) fue un pintor y escultor italiano.

⁶¹ De origen bielorruso, Chagall (1887-1985) fue un pintor francés vinculado al surrealismo.

⁶² Más tarde, lo traduciría al español, pasando a ser Juan Emar.

⁶³ Véase la nota 37.

⁶⁴ Carlos Ibáñez del Campo (1877-1960) fue un militar y político chileno que consiguió la presidencia del país en dos ocasiones: entre 1927 y 1931, y entre 1952 y 1958.

“Pépêche”⁶⁵, sino también porque entró de pleno en la vida intelectual parisina, coincidiendo en los cafés y tertulias con artistas de la talla de Huidobro, a quien le unía una gran amistad, Erik Satie⁶⁶, Man Ray⁶⁷, Paul Éluard⁶⁸ o Antonin Artaud⁶⁹, entre otros.

El regreso definitivo de la familia a Chile será en 1931. Será en estos años cuando escriba sus tres primeras obras en 1935: *Miltín 1934*, *Un año* y *Ayer*, publicadas por la editorial Zig-Zag con una tirada mínima⁷⁰. El éxito fue prácticamente inexistente. En este momento contacta con el grupo surrealista La Mandrágora⁷¹, pero no se integra a él y, en 1937, publica su última obra, el libro de relatos, *Diez*. Emar siguió viajando entre Santiago y París constantemente hasta retirarse en la década de los cincuenta a la hacienda sureña de su hijo mayor, donde vivió hasta su muerte. Allí siguió con la correspondencia a Pépêche y se dedicó en cuerpo y alma a su ambicioso y monumental proyecto, *Umbral*, cada día y sin hacer ninguna corrección sobre lo ya escrito⁷². Emar falleció, finalmente, el 8 de abril de 1964, debido a un cáncer de pulmón.

En cualquier caso, la vida de Emar permaneció siempre a la sombra bien de su padre bien de otros artistas más exitosos, sin pronunciarse y llevando una vida más bien silenciosa. Sin embargo, Emar dejó una inmensa producción en la que manifestó con claridad su concepción del arte, de la existencia y de su propia vida. Desde el primer viaje a la capital francesa, Emar sufrirá de “parisitis” a lo largo de toda vida – prácticamente Emar vivió quince años de su vida en París– y este anhelo parisino le permitirá poner en práctica y desarrollar toda su teoría artística y vital:

Guni, a este periodo vamos a llamarlo “El Misterioso Período 18-39”. Creo que es uno absurdo como todos los entreactos. Tal vez va a serle, con el tiempo, tal

⁶⁵ Emar se casó en dos ocasiones: la primera, en 1918 con su prima Herminia Yáñez, matrimonio del que nacieron sus hijos Eliodoro y Carmen, y que finalizó en 1927; la segunda, en 1931 con Gabriela Rivadeneira, con quien tuvo a su hija Marcela y a las mellizas Clara y Pilar. El segundo matrimonio finalizó en 1948. La relación con Pépêche, ilícita e informal, fue la más duradera del chileno, pues abarcó desde 1927 hasta prácticamente el final de su vida. Fruto de ella nació su hijo Jean Marc y nos quedaron cientos de cartas de los amantes entre Chile y Francia.

⁶⁶ Erik Satie (1866-1925), compositor y pianista francés, precursor del serialismo, el minimalismo y el impresionismo musicales, así como del teatro del absurdo.

⁶⁷ Man Ray (1890-1976) fue un artista estadounidense, cuya carrera se desarrolló en París. De él destacan, sobre todo, sus fotografías y cuadros de influencia surrealista y dadaísta.

⁶⁸ Paul Éluard (1895-1952), poeta francés vinculado al dadaísmo y al surrealismo.

⁶⁹ Antonin Artaud (1896-1948) fue un artista de origen francés, que cultivó tanto la literatura, como la escenografía y la interpretación. Se lo considera el creador del teatro de la crueldad.

⁷⁰ Antes, en 1917, Emar había escrito una obrita titulada *Torcuato* que nunca ha sido publicada.

⁷¹ Véase la nota 32.

⁷² Piña (2009: 419) define *Umbral* como “la residencia de su autor” y considera que “Pilo Yáñez, junto con relatar su vida y su entorno a través de *Umbral*, paulatinamente constituyó a éste en la dimensión espacial y temporal en donde se desarrolló su vida”.

cual fue para mí el que ahora se aleja en su globo de satélite o cometa. Fue para mí esencialmente mi periodo (Emar, 1977: 107).

Si queremos conocer a Emar, por tanto, debemos conocer y analizar su obra, ya que entre sus páginas se encuentra él mismo y todo su sistema de pensamiento. Como mencioné, sus obras, publicadas en 1935 y 1937, fueron prácticamente ignoradas por la crítica y por el público chileno del momento. Así, el crítico más importante del momento, Hernán Díaz Arrieta, “Alone”⁷³, no le dedicó ni una línea⁷⁴; otros, como Raúl Silva Castro⁷⁵ lo catalogaron de “escritor irritable” y solo algunos como Eduardo Barrios⁷⁶ lo percibieron con cierta admiración, describiendo la obra de Emar como perteneciente “a una estética deformada, caótica, humorística e insolente que es totalmente nueva en la literatura chilena y latinoamericana” (Barrios cit. en Traverso, 1999: 10). Con este panorama, a partir de 1937, Emar dejó voluntariamente de publicar:

¡No! Mil veces no, ¡no publicaré! ¡Es algo espantoso! El de José Donoso⁷⁷ ha tenido mucho éxito, es una literatura como la de Alfonso⁷⁸, de fin de siglo pasado con los hechos cotidianos de la vida... ¡Horror! (Emar, cit. en Traverso, 1999: 8).

Así, el monumental *Umbral* no fue jamás publicado en vida de su autor y no fue hasta los años setenta cuando comenzó a atisbarse cierta recuperación del autor santiaguino con la reedición en 1971 de *Diez*, elaborada por Pablo Neruda⁷⁹, y en 1977 con la publicación por parte de la editorial Carlos Lohé del primer volumen de *Umbral* prologado por el escritor surrealista Braulio Arenas⁸⁰. En estos años salen a la luz una serie de reseñas, firmadas, entre otros, por críticos como Luis Íñigo Madrigal (1971), Nelson Osorio (1971), Ignacio Valente (1972), Manuel Bianchi (1975), Eduardo Anguita (1977), Braulio Arenas (1979) o Jorge Edwards (1980)⁸¹. En cualquier caso, se

⁷³ Hernán Díaz Arrieta (1891-1984) está considerado el crítico literario más importante e influyente de Chile. Además de colaborar en las publicaciones más prestigiosas, integró la Academia Chilena de la Lengua y la Academia Chilena de la Historia. También obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1959.

⁷⁴ Emar arremeterá directamente contra el crítico chileno a lo largo de su obra y de manera muy notable en *Miltín 1934*, tal y como veremos.

⁷⁵ Destacado crítico literario, nacido en 1905 y fallecido en 1970, que, además, fue periodista, profesor y escritor. También perteneció tanto a la Academia Chilena de la Lengua como a la de la Historia.

⁷⁶ Barrios (1884-1963) fue, además de crítico, autor literario. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1946.

⁷⁷ Sobrino de su primera esposa, Herminia Yáñez, quien había publicado un libro por estos años.

⁷⁸ Se refiere a Alfonso Echeverría, sobrino directo de Emar, también escritor.

⁷⁹ Véase la nota 38.

⁸⁰ Véase la nota 32.

⁸¹ A todas ellas es posible acceder a través del sitio temático dedicado a Juan Emar, dentro del portal del *Memoria Chilena*:

trata de reseñas periodísticas breves y no de estudios críticos de la obra de Emar, aunque hay que destacar el trabajo de Pedro Lastra *Rescate de Juan Emar* (1977) que, aunque breve, exige atención y análisis para que se reconozca el papel que desempeñó Emar en su momento y para reivindicar la modernidad de su obra literaria.

Emar volvió a caer en el olvido hasta prácticamente la década de los noventa, en que se publican obras y estudios importantes: por una parte, *Juan Emar. Escritos de arte (1923-1925)*, recopilado, seleccionado e introducido por Patricio Lizama, uno de los más destacados expertos en el escritor. En él, se presenta una selección de las “Notas de arte” que Emar publicó entre esos años en el diario *La Nación*. Por otra parte, en 1993, aparece la tesis de licenciatura de David Wallace, titulada ‘*Cavilaciones*’ de Juan Emar, que consiste en una edición crítica de un manuscrito inédito de Emar muy fragmentario, titulado *Cavilaciones* y escrito en 1922. Tres años más tarde aparece publicado por vez primera *Umbral*, en sus cinco volúmenes y compuesto por más de cuatro mil páginas. La edición corre a cargo de la Biblioteca Nacional de Chile. En la década de los noventa, por otra parte, comienzan los primeros estudios serios y en profundidad de la obra emariana liderados fundamentalmente por los estudiosos Alejandro Canseco-Jerez (1998, 1992, 1994) y Patricio Lizama (1993, 1944, 1998). A estos trabajos se les sumaría el ensayo de Soledad Traverso *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca* (1999), y juntos constituyen los primeros análisis amplios y profundos de la obra emariana.

La recuperación plena de la figura de Emar tendrá lugar, sin embargo, muy recientemente. A partir del año 2000 se produce cierto *boom* –aún así, Emar sigue siendo un gran olvidado dentro de la literatura chilena– con numerosos trabajos críticos de estudiosos relevantes, entre los que destacan, Fernando Burgos (2004), Nadine Cantin (2005), Julio Piñones (2006), Carlos Ferreiro (2007), Carolina Andrea Navarrete (2008), Ignacio Álvarez (2009), Carlos Piña (2009), Malva Marina Vázquez (2011) o Pedro Emilio Zamorano (2011). Por su parte, Soledad Traverso (2001, 2011) y Patricio Lizama (2000, 2001, 2008, 2009, 2010, 2011) siguen trabajando en Emar. La investigadora Cecilia Rubio se suma en estos últimos años como otra de las figuras expertas en Emar, con trabajos entre los años 2005 y 2012. Por último, también cabe apuntar que en 2004 la Biblioteca Nacional de Chile recibió unos cuatrocientos manuscritos inéditos de Emar, entre los que se encuentran sus diarios escritos entre

<http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=juanemar%281893-1964%29> (acceso: abril-junio de 2013).

1911 y 1964, de los que se publicó una parte (1911-1917) en 2006 con el título *M(i)v(ida)*.

En conclusión, observamos que no ha sido hasta los últimos veinte años cuando Emar ha llamado la atención de la crítica literaria. Así, en los últimos años es notable la cantidad de trabajos dedicados al escritor santiaguino; sin embargo, sigue sin existir un trabajo crítico serio, amplio y profundo de *Umbral*, probablemente por sus considerables dimensiones y por la dificultad que entraña la propia configuración de la obra: fragmentaria, a veces ficción, a veces biografía, ensayo, reflexión artística, metafísica, personal, con múltiples desdoblamientos del yo, etc. Otros trabajos, por su parte, se han desviado del texto para analizar la persona de Emar, su pensamiento filosófico, sus influencias, etc. Hay, pues, un vacío en la crítica que abarque la producción emariana como un conjunto de textos de vanguardia representantes de las técnicas y el lenguaje vanguardistas, dignos de la misma consideración que la obra de otros artistas chilenos consolidados como bien podría ser Vicente Huidobro.

2.2. La concepción emariana del arte.

Para estudiar la teoría estética de Emar es necesario, en primer lugar, distinguir las dos facetas artísticas a las que dedicó gran parte de su vida: la pintura y la literatura. Pese a esta dedicación, en ninguna de ellas obtuvo en vida el reconocimiento por parte de la crítica ni del público. Ello no significa que su actividad en el campo artístico no fuera fundamental, sobre todo, en el campo plástico.

Juan Emar es catalogado en general como un escritor de vanguardia; sin embargo, también dedicó gran parte de su vida a la formación como pintor y a la difusión de las nuevas tendencias artísticas europeas en su país natal. Así, en plena juventud, Emar recibió clases de pintura durante su primera estancia en París con maestros de la talla de James Whistler⁸² (1912) o Richon Brunet⁸³ (1913). En esos años, Emar expuso su primera obra plástica en el Salón Oficial: “Rincón de patio” (1914). Dos años después expuso en Santiago de Chile y, en 1919, ingresó en la Académie de la

⁸² Pintor estadounidense (1834-1903) que vivió prácticamente toda su vida en Francia e Inglaterra.

⁸³ Pintor oriundo de Francia, aunque vivió la mayor parte de su vida en Chile, donde fue miembro de la Sociedad de Bellas Artes de Chile. Nació en 1866 y falleció en 1946.

Grande Chaumière⁸⁴ en el barrio parisino de Montparnasse. 1923 fue un año clave en la vida artística de Emar, ya que, por una parte, dio inicio a sus “Notas de arte” en *La Nación* y, por otra, organizó una exposición en Santiago, en la que dio a conocer a una serie de pintores chilenos instalados en París. La exposición supuso el germen del Grupo Montparnasse⁸⁵, del que Emar fue el teórico y difusor a través de sus escritos de arte. A finales de la década de los veinte, Emar contactó con toda la élite artística parisina y se casó con Gabriela Rivadeneira, muy aficionada también a la pintura. Por último, en los cincuenta, Emar expuso algunas de sus telas en la Universidad de Chile, mientras Pépéche difundió sus obras en Europa con una exposición en Niza en 1957.

Queda comprobada, pues, la inmensa actividad artística llevaba a cabo por Emar a lo largo de toda su vida. En esta actividad se distinguen en él dos facetas: por una parte, la de artista, por otra, la de crítico y teórico. En general, la primera de ellas no fue nada aplaudida en su época ni tampoco es especialmente recordada hoy en día. Su hermana, Flora Yáñez, se refirió a ella en estos términos: “Primero, se creyó pintor: sus cuadros, aunque buenos, no son notables” (Yáñez, 1980: 287). Por otra parte, su vinculación al Grupo Montparnasse le generó un conflicto importante con las instituciones artísticas chilenas:

Con toda buena fe y buena lógica creímos que los recibidores de estas noticias nos brindarían mil felicitaciones y agradecimientos, nos sacarían por las calles en andas, con banda de música a la cabeza y nos obsequiarían al final del recorrido triunfal, una flor, por lo menos; o un plato de porotos... ¡qué diablos! ¡Nada!

Se indignaron.

Casi nos matan. (Emar cit. en Traverso, 1999: 31).

La propuesta plástica de Emar y los demás integrantes del grupo parte de un doble rechazo “tanto al grupo de los incumbentes (intelectuales y artistas ligados al mundo académico), como al de los contendientes (intelectuales y artistas ligados a la generación del 13) que representaban el arte social” (Lizama, 1992: 15). Su propuesta estética entronca con el carácter negador y la propuesta creativa de la vanguardia europea y, así, comparten, por ejemplo, la defensa de la no referencialidad del arte, en la

⁸⁴ La Académie de la Grande Chaumière fue una destacada academia parisina, fundada en 1902. La doctrina de la academia consistía en no seguir las normas artísticas de la Escuela de Bellas Artes, en favor de un arte independiente y moderno.

⁸⁵ Véase la nota 37.

línea de críticos como Ortega y Gasset⁸⁶ o artistas como Vicente Huidobro⁸⁷, Jean Metzinger⁸⁸ o Guillaume Apollinaire⁸⁹:

Él asume que el artista que busca la belleza no debe reproducir la realidad ni estar sujeto a la imposición de la verosimilitud para representarla; al contrario, privilegia la expresión del sujeto, la tarea del creador que “afina” su sensibilidad con los mundos superiores y la consideración del objeto artístico como bello por sí mismo y en sí mismo (Lizama, 2009: 330).

Emar y sus compañeros de grupo parten, pues, de dos principios fundamentales: en primer lugar, de la existencia de dos realidades, una, la cotidiana, y otra, la verdadera, aunque oculta; y, en segundo lugar, de la capacidad del artista de acceder a ese mundo paralelo y plasmarlo en la obra artística. Estos dos principios son básicos a la hora de entender la teoría creacionista, con la que vemos que Emar compartía algunos de sus pilares estéticos, sobre todo en la visión del artista como un superdotado, idea que los opone a los teóricos surrealistas, para quienes cualquier persona estaba capacitada para experimentar un estado de inconsciencia que diese lugar al acto creativo⁹⁰. El artista, pues, no es un mero médium a la manera surrealista, sino un individuo dotado por la naturaleza que, con el esfuerzo de su razón y de su imaginación, puede acceder a esas realidades paralelas y ocultas, en lo que Huidobro denomina el estado de superconciencia:

La poésie⁹¹ doit être créée par le poète, avec toute la force de ses sens, plus éveillés que jamais et le poète tient son rôle actif et non passif dans le rassemblement et l’engrenage de son poème.

La superconscience est le moment où nos facultés intellectuelles acquièrent une intensité vibratoire supérieure, une longueur d’onde, une qualité d’onde, infiniment plus puissantes qu’à l’ordinaire. Cet état dans le poète peut être produit,

⁸⁶ Cfr. Ortega y Gasset, José. (1994). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza.

⁸⁷ Cfr. Goic, Cedomil (ed.). (2003). “Manifiestos”. En Vicente Huidobro, *Obra poética (1290-1375)*. Madrid: ALLCA XX.

⁸⁸ Cfr. Metzinger, Jean. (1999). “Cubismo y tradición”. En Ángel González, Francisco Calvo y Simón Marchán, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945 (71)*. Madrid: Ediciones Istmo. Jean Metzinger (1883-1956) fue un pintor francés vanguardista vinculado al cubismo y al fauvismo.

⁸⁹ Cfr. Apollinaire, Guillaume. (1999). “Los pintores cubistas”. En Ángel González, Francisco Calvo y Simón Marchán, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945 (61-70)*. Madrid: Ediciones Istmo.

⁹⁰ Cfr. Huidobro, Vicente. “Manifiesto manifiesto”. En *Obra poética* (Ed. Cedomil Goic) (2003) (1316-1327). Madrid: ALLCA XX.

⁹¹ Huidobro emplea el término “poesía” para referirse al arte en general, no expresamente al género literario poético.

peut être déclanché par un phénomène insignifiant et parfois inaperçu du poème même (Goic, 2003: 1319).

Lizama (2009: 331) explica la visión del artista para Emar que, como se puede comprobar, es muy similar a la de su compañero Vicente Huidobro:

Emar posee la convicción de que el artista puede vincularse con los mundos superiores, entrever el orden que los unifica y transformarse en un “portavoz” que los revela: el arte deviene así su representación y símbolo. La tarea del creador consiste en ampliar su conciencia para luego “afanarse” con aquellos mundos y después poder mostrar en su obra una “impresión” individual, “la expresión anticipada de una posibilidad superior futura”.

Así pues, Emar, a través de sus “Notas de arte”, llevará a cabo dos funciones básicas: por un lado, combatir el arte academicista y el arte social de su país y, por otro, difundir en Chile los principios vanguardistas, en consonancia con las teorías y los manifiestos de los artistas plásticos y literarios de vanguardia. Por otra parte, el objetivo práctico del Grupo Montparnasse era, a grandes rasgos, plantear “la posibilidad de combatir posturas estéticas, impugnar las políticas gubernamentales, implementar un circuito cultural alternativo e influir en la orientación del proceso de producción, transmisión y reconocimiento de la pintura en Chile” (Lizama, 2009: 134). El propósito fue logrado y los artistas que integraban el grupo se consolidaron como artistas destacados gracias a la labor de Emar y sus escritos de arte; sin embargo, él, que no era pintor, no alcanzó esa posición privilegiada dentro de la plástica, ni tampoco, como veremos, en el campo literario. Como afirma Lizama, “el resultado para Emar fue muy distinto. Como él no era pintor, no accedió a ninguna posición en el campo pictórico, no participó de los beneficios de la transformación que, en gran medida, él había originado” (1992: 18).

Centrándome ya en el terreno literario, la biografía del escritor no recoge tantos datos sonados, como pudieran ser los relacionados con la pintura. Así, es sabido que en 1915 Emar conoció en Perú al poeta y cuentista renovador Abraham Valdelomar (1888-1919), encuentro que influiría en la trayectoria literaria del escritor chileno. Apenas existe más información destacable sobre la actividad literaria de Emar hasta la década de los treinta, aunque, como ya indiqué, sabemos de una obra inédita escrita en 1917 titulada *Torcuato*. Así, se supone que, entre 1932 y 1934, Emar redactó sus obras *Un año*, *Ayer* y *Miltín 1934*, que, finalmente, publicaría en 1935. Hacia 1936 Emar contacta

con los miembros del grupo surrealista La Mandrágora, si bien nunca se integró en plenitud en el grupo. En 1937 sale a la luz la última de sus obras publicadas en vida: *Diez*, que, de nuevo, supuso un auténtico fiasco editorial. A partir de este año, Emar se retira del mundo de la publicación, pero no de la escritura y, así, se embarca en el vasto proyecto de *Umbral*, en el que trabajará hasta el último día de su vida. Por último, conviene señalar que Emar escribió diarios a lo largo de toda su vida y desde muy joven.

La teoría literaria de Emar parte del principio vanguardista fundamental: el concepto de ruptura. Así, como señala Lizama, “en sus novelas y cuentos existe una ruptura estrictamente literaria, que se evidenciaba en una denuncia y una propuesta” (1992: 18). La denuncia y la propuesta son básicamente las mismas que defendían los integrantes del Grupo Montparnasse en el terreno plástico: rechazar el arte realista, ya que sus mecanismos son insuficientes para captar la complejidad del mundo, en favor de una obra de arte de vanguardia, autónoma y basada en el fragmento y en la simultaneidad. Emar defiende la existencia de otra realidad, al margen del mundo cotidiano, una realidad a la que, como se mencionó, solo puede acceder el artista: “el individuo que tiene la capacidad de percibir la realidad verdadera ha sido ‘señalado’, esto es, no se trata de un acto de voluntad” (Traverso, 1999: 107); idea muy en la línea de la teoría de Huidobro y en contra del automatismo psíquico de los surrealistas. El mundo emite señales que solo pueden ser percibidas por aquellos que tengan sus capacidades desarrolladas –la superconciencia de Huidobro o el proceso de afinación de Emar:

He llamado al hombre un receptor y al Universo un transmisor. Cuando hay afinidad entre ambos, hay comprensión. Un hombre debidamente desarrollado no irá recibiendo del Universo más que aquello con lo cual se afina. Y el progreso es normal. Pero la mayoría no procede así. Produciendo una desafinación contemplan el Universo (Emar, cit. en Rubio, 2008: 11).

Emar concibe la obra literaria como un espacio para reflejar la complejidad del mundo, para captar la totalidad del Universo y de la existencia. Así, a través de la observación del fragmento, el individuo puede acceder a la contemplación del objeto en sí mismo, de tal modo que el fragmento no es un trozo de algo roto, sino una parte de un

todo que la mayoría no percibe⁹². Mediante este proceder, se concibe el universo como “un conjunto unificado de una red compleja de relaciones entre sus diferentes partes” (Rubio, 2008: 18), concepción que Emar refleja en sus obras mediante el fragmentarismo, la ausencia de trama, el desorden de secuencias, la superposición de planos temporales, la mezcla de tipografías y tipologías textuales, etc. El aparente caos de las obras emarianas no es sino un reflejo de la complejidad del mundo que pretende captar. Así, la prosa de Emar y, por extensión, la prosa de vanguardia es más realista que la denominada literatura realista, ya que en ella se recoge un punto de universo en su totalidad y no una sucesión de hechos, a la manera de la narrativa convencional, que no son más que una ordenación y secuenciación de un mundo y una experiencia que no son así en realidad:

Por esta vía, lo que la obra de arte produce son construcciones simbólicas del todo, obras orgánicas en que se juega el destino de unos seres que se mueven en lo absoluto de los signos y los sentidos en tanto componentes de un mundo paralelo a la “otra vida”. De dotar el mundo de signos y sentidos trata la búsqueda por aprehender los objetos mínimos, visibles o no, condensación de los abstracto inaprehensible (Rubio, 2008: 19)⁹³.

La narrativa de Emar tiene, pues, un propósito y una dimensión universales, hecho que lo aleja de las manifestaciones criollistas y nacionalistas de su época. Ello no se opone, sin embargo, a que Emar se refiera de manera explícita o encubierta a la propia realidad cultural de su país. Así, dedicará bastantes páginas de sus obras y artículos para criticar la literatura que se estaba produciendo en Chile y para enjuiciar la crítica académica y las instituciones, a través del ataque directo, en algunos casos⁹⁴, o, sobre todo, a través de la parodia y el humor. El propósito burlesco también lo consigue mediante el abuso de chilenismos del léxico común, así como de antropónimos y topónimos puramente chilenos. De lo que se trata es de dar a la obra una apariencia exageradamente chilena, ya que el objetivo es hacer una parodia y una crítica de la literatura nacionalista o, en palabras de Emar, del color local. Emar, pues, no se aleja de su país natal, ya que está presente en casi todo momento en sus obras, si bien lo emplea

⁹² Emar establece una diferencia clara entre los ciudadanos y él mismo, pues estos tienen una existencia tranquila y contemplativa, sin saber ni cuestionarse acerca de la existencia y la realidad, así como de los patrones lógicos, que consideramos objetivos, como pudieran ser el tiempo o el espacio. Esto se tratará en el análisis de *Miltín 1934*.

⁹³ Estas teorías se perciben de manera muy clara en los relatos de *Diez* o en *Ayer*.

⁹⁴ En *Miltín 1934*, como veremos, hay ataques frontales al crítico Hernán Díaz Arrieta, “Alone”.

para mostrar todo lo que le falta, su atraso y el absurdo sistema que maneja el país con una burguesía incompetente, llena de prejuicios y cinismo.

Por último, es necesario tratar someramente la idea que Emar posee del propio acto de escribir, acto al que dedicó prácticamente su vida entera. Es necesario partir, antes de nada, de la idea de que, para Emar, escribir no tiene nada que ver con publicar. Esta idea queda ejemplificada de forma clara en su propia trayectoria: Emar deja de publicar en 1937; sin embargo, sigue escribiendo hasta el fin de sus días, en 1964. *Umbral*, por otra parte, es la obra que mejor plasma el concepto de escritura de Emar: una obra que más bien constituye la residencia de su autor, “un universo estrictamente intimista, no escrito para la posteridad ni para otros lectores” (Piña, 2009: 423). La escritura es para nuestro escritor un acto de búsqueda de uno mismo, de la identidad propia, de ahí, los desdoblamientos del yo y la recreación de la memoria. Se busca ser otro para poder conocerse a uno mismo y, por eso, los narradores de las obras de Emar suelen bifurcarse y adoptar diferentes personalidades y nombres.

Las obras de Emar carecen de trama –puede haber un finísimo hilo narrativo– y, en su lugar, escribe el propio proceso de escritura. Esto se ve de manera destacada en *Miltín 1934*, obra que no constituye sino los intentos frustrados del narrador por escribir una serie de relatos⁹⁵. Este mecanismo está muy en la línea del arte de vanguardia, que pretende plasmar el propio proceso de creación y, por eso, se ve en la propia obra cómo se ha llegado al resultado final, que, en Emar, no es ninguno, entendido como un desenlace, sino simplemente una pausa temporal hasta que se retome de nuevo la escritura y se continúe con la búsqueda. *Umbral* es, por eso, la obra que mejor representa este concepto de la escritura: una obra inmensa, sin correcciones, que solo avanza en el número de páginas, pero no en el desarrollo de ninguna trama. *Umbral* constituye un vasto y peculiar diario que busca fijar la memoria del autor, con el fin de agarrarse a algo que permanezca en un mundo donde todo pasa:

Emar deja en el texto “señas de realidad” –calles, fechas, lugares, nombres verdaderos– como para aferrarse a lo inmutable, 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 alguna cuenta (Piña, 2009: 435).

⁹⁵ El capítulo siguiente estará íntegramente centrado en *Miltín 1934*, de ahí que no me extienda en las explicaciones sobre esta obra.

El arte y, en concreto, la escritura suponen para Emar un intento de fijar una porción de tiempo y, por tanto, de amarrar su propio existir de una manera segura y firme. La literatura es para el escritor una forma de vida, la manera de expresarse y entenderse a sí mismo y, por eso, carece de interés para él ser publicada, ya que no quiere comunicarse con ningún público, sino autoconocerse a través de ella. Emar concibe la escritura, por lo tanto, como vía gnoseológica para el conocimiento del ser, del existir humano y de sus relaciones con el universo.

3. MILTÍN 1934

Las ideas y conceptos que he tratado brevemente sobre la figura y la obra emarianas son fácilmente perceptibles en sus novelas⁹⁶. Así, excluyendo *Umbral*, cuyas dimensiones hacen imposible su tratamiento en este trabajo, *Miltín 1934* es la obra que mejor recoge todos los temas y mecanismos que configuran la escritura emariana. Por otra parte, esta novela es la más extensa de Emar y también la más fragmentaria. Así, mientras que en *Un año* nos encontramos con una estructura a modo de diario, en que cada “capítulo” se corresponde con los hechos sucedidos el primer día de cada mes, y en *Ayer* se relatan los hechos sucedidos en el día anterior al de la enunciación desde la mañana a la noche, en *Miltín 1934* no existe un marco tan definido, sino que nos encontramos ante un conjunto de secuencias y fragmentos aparentemente inconexos que se suceden a lo largo de sus páginas. No obstante, no difieren tanto estas tres obras, ya que esas estructuras tan firmes que parecen sostener *Ayer* y *Un año*, no son más que elementos que Emar se propone destruir a lo largo de la obra.

Miltín 1934 quizá sea la obra que aborde toda la estética emariana de un modo más equilibrado, ya que *Ayer* y *Un año*, aunque también son buen ejemplo de las ideas del escritor, se centran más en un aspecto concreto –por ejemplo, en *Ayer*, el tiempo es el gran protagonista de la obra. *Miltín 1934* es, pues, la versión brevísima de *Umbral* y, por tanto, buena muestra de lo que vendrá después. En las próximas páginas, analizaré la obra en cuanto a sus temas y elementos más importantes con el fin de ejemplificar toda la teoría estética de Juan Emar, conectándola con la teoría vanguardista y apoyándome, obviamente, en las otras obras a modo de ejemplario.

⁹⁶ Empleo el término “novela” en un sentido general como obra extensa en prosa, si bien las obras de Emar no se ajustan a la definición clásica de novela, entendida como el relato en prosa de una serie de acontecimientos que les suceden a unos personajes en un tiempo y un espacio definidos.

A modo de introducción, *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 ciertos elementos que dan una frágil cohesión a la obra: por una parte, el yo narrativo en primera persona –como en todas las obras de Emar– y su discurso; y, por otra, tres elementos narrativos: el hombre Martín Quilpué, el “Cuento de Medianoche” y, en menor medida, el drama medieval. Así pues, la obra no es sino el intento del yo narrativo de escribir un “Cuento de Medianoche” y, además, un drama medieval en el año de 1934, mientras el hombre Martín Quilpué interrumpe todo este proceso y los diversos sucesos que acontecen hasta en once ocasiones. 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. Así, la escritura del cuento se va posponiendo mientras se escribe cómo no se escriben el cuento y el drama, de ahí el final de la obra:

¡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*, 241)⁹⁷.

3.1. La reflexión artística.

Juan Emar, a través de sus escritos ensayísticos, expuso sus ideas acerca del arte nuevo que, desde finales del siglo XIX, se estaba produciendo en Europa, para criticar a partir de estos presupuestos la rigidez de los cánones estéticos chilenos y proponer una renovación más allá de la mera copia de la realidad. No obstante, no solo se dedicó a esta tarea a través de sus “Notas de arte”, sino que también dejó espacio para ella en sus obras literarias, concretamente en *Miltín 1934*. La reflexión sobre el arte de vanguardia y sobre el panorama artístico chileno ocupa bastantes páginas en la novela, bien como secuencias relativamente extensas que se intercalan en el discurso, bien como pequeños apuntes que se van dejando caer a lo largo de la narración.

⁹⁷ Como ya mencioné en la introducción, para las citas de la obra me basaré en la primera edición de *Miltín 1934*: Emar, Juan. (1935). *Miltín 1934*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag. Por otra parte, emplearé a lo largo del trabajo el modelo de cita abreviado, refiriéndome a los títulos, tal y como muestra el ejemplo, para referirme a las obras de Emar.

Tres son los asuntos sobre los que gira la cuestión artística en la novela que, *grosso modo*, constituyen dos críticas y una reivindicación: en primer lugar, el enjuiciamiento de la crítica canónica, en concreto, de la figura de Hernán Díaz Arrieta, “Alone”; en segundo lugar, la crítica y parodia del arte nacionalista chileno y su mercantilización; y, en tercer lugar, la reivindicación de la obra de arte de vanguardia, la que crea y no la que imita.

La importancia del asunto artístico en *Miltín 1934* es notable, no solo porque le dedica bastantes pasajes, sino porque los más importantes y extensos se sitúan al comienzo y al final de la obra. Así, el primero de ellos se corresponde con el momento en que el yo narrativo recomienda leer a Maupassant⁹⁸, hecho que lo lleva a hablar del personaje de don Rafito. El yo describe a este personaje y se centra en las paredes y la decoración de su casa, ya que, como había anunciado al comienzo de la obra, una pared o los objetos de un escritorio dicen mucho de una personalidad y de sus aspiraciones vitales. Dos cosas son las destacadas por el yo: un *boudoir*⁹⁹ de finales del XIX y el libro *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX*¹⁰⁰, escrito por el crítico “Alone”. Estos objetos suscitarán la reflexión artística del yo. El otro gran pasaje se localiza al final de la obra, lo que demuestra que Emar quiere realmente incidir en el tema. Así, el yo narrativo, que va en busca del hombre Martín Quilpué, se encuentra con el pintor Rubén de Loa en la Alameda de las Delicias¹⁰¹. Este comienza a sacarse papelitos del bolsillo que va dejando en el suelo, hasta que los dos personajes son cubiertos por los papelitos y se encuentran completamente aislados. A partir de ahí, se inicia la conversación entre los dos hombres centrada en el arte.

Estos son los dos pasajes claros dedicados a la reflexión artística, sin embargo, hay otros apuntes a lo largo de las páginas de la novela, de manera que me centraré en cada uno de los ejes que he señalado para resumir y explicar la teoría estética y la crítica artística que Emar presenta en *Miltín 1934*.

⁹⁸ Guy de Maupassant (1850-1893) fue un escritor francés, conocido fundamentalmente por sus relatos cortos. En muchos de ellos se trata el tema de la muerte, la locura y lo sobrenatural, lo que ha hecho que muchos califiquen sus cuentos como relatos de terror. Entre estos, destacan algunos como “El horla”, “Bola de sebo” o “Claro de luna”.

⁹⁹ Un *boudoir* es un cuadro o una fotografía que representa a una mujer en su dormitorio, su tocador o cualquier espacio íntimo.

¹⁰⁰ “Alone” (Hernán Díaz Arrieta). (1931). *Panorama de la literatura chilena durante el siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento. La mención de este libro nos indica que, en efecto, *Miltín 1934* fue escrita poco antes de su publicación en 1935.

¹⁰¹ En general, todas las calles, plazas y lugares públicos a los que se refiere Emar en *Miltín 1934* son lugares reales de la ciudad de Santiago de Chile. Dedicaré unas líneas a los más relevantes en el apartado 3.4. sobre el tiempo y el espacio.

En cuanto a la crítica de la academia y de sus juicios públicos, se inicia en la obra con el pasaje centrado en la casa de don Rafito, que acabo de describir. La visión del *Panorama* de “Alone” da pie al ataque directo al crítico más reputado en los círculos intelectuales chilenos, “paradigma de la insulsa crítica tradicional chilena que se caracteriza en palabras de Emar por ‘el miedo negro a equivocarse’” (Ferreiro, 2006: 284). Resulta un tanto paradójico que el propio “Alone” colaborara en el periódico del padre de Emar, *La Nación*, en el que el mismo Emar arremetía contra las instituciones artísticas.

Emar no concibe figuras como la del crítico ni obras como su *Panorama*, en las que se establece un catálogo de autores y obras plano, es decir, una sucesión ordenada y perfecta de escritores, que, por supuesto, no tiene nada que ver con la realidad artística de una época: simultánea, orgánica, dinámica. Emar plasma todo este pensamiento a través de una fina ironía:

Después de Pedro Nolasco Cruz¹⁰² –que es el último escritor que trata– otro escritor más, otro cualquiera, inventado si se quiere, y después de éste, otro más y después otro y otro y otro, cantidades de escritores del tamaño de la visión del crítico, parecidos todos y agregar más y más hasta, bien lo digo, la consumación de los siglos. Y luego, antes de don Diego Dublé Urrutia¹⁰³ –que es el primero que trata– poner otro, y antes de este, otro y otro y otro... En fin, la misma historia hasta el comienzo de los siglos. Porque la manera del señor Alone es, como he dicho, de planicie, de planicie ilimitada que se puede seguir prolongando hasta el infinito (*Miltín*, 40).

El yo narrativo compara este tipo de crítica con el arte imitativo, que ejemplifica con un lienzo de Valenzuela Llanos¹⁰⁴. Así, un paisaje del pintor chileno podría fácilmente continuarse de no existir el marco, de la misma manera que el *Panorama* de “Alone”; en cambio, los lienzos de Picasso¹⁰⁵ y, por extensión, el arte de vanguardia, “son redondos, cerrados, los críticos dicen orgánicos” (*Miltín*, 41), tal y como debería ser una verdadera obra de crítica literaria. La crítica se mantiene a lo largo de todo el pasaje, empleando la ironía y la burla de manera constante y criticando la hipocresía y la

¹⁰² Pedro Nolasco Cruz (1859-1939) fue un narrador de corte costumbrista, además de ensayista. Entre sus obras destacan *El paso de Venus* (1884) y *Flor de campo* (1887).

¹⁰³ Diego Dublé Urrutia (1877-1967) fue un poeta y pintor costumbrista muy aclamado en su época. Entre sus obras literarias, sobresale su poemario *Del mar a la montaña* (1903).

¹⁰⁴ Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925) fue un importante pintor academicista, considerado uno de los grandes maestros de la pintura chilena.

¹⁰⁵ Véase la nota 18.

pose estricta de los críticos literarios, de quien “más vale pensar que a todos [...] les importa la literatura una enormidad” (*Miltín*, 42). El motivo de esta actitud, en palabras de Emar profética, viene, como ya cité, del miedo a equivocarse, de manera que el crítico prevé siempre quiénes serán las grandes figuras de la literatura, ya que, aunque haya errado, tergiversará lo ya dicho y potenciará aquello que le interese: “No se trata de señalar a un genio, no [...]. Se trata de antever, de presaber [sic], lo que ha de acontecer y, en nuestro caso, hacerlo en el campo de las letras” (*Miltín*, 43-44). Emar considera todo este sistema una patraña que restringe el campo artístico, estableciendo una tradición, en su concepción de sucesión, que no da cuenta de lo que se está dando en un contexto ni tampoco de lo que realmente le gusta al crítico de arte, sino de lo que interesa a las academias, a los salones y a las instituciones.

Por otra parte, Emar carece de todo tipo de fe en el futuro, de manera que no entiende por qué hay que hacer obras críticas proféticas, es decir, centradas en adivinar quiénes serán los artistas reconocidos por las generaciones venideras. La propia teoría del escritor sobre el tiempo y su interés por fijar el instante presente influyen en esta negación del futuro, negación que no deja de estar cargada de humor y sarcasmo:

Por razones de simple economía: tanto trabajo, tantos esfuerzos –recuérdese que cada vez que habla un profeta, por lo menos, un volcán estalla en erupción, y Chile, país de volcanes...– tanta cosa enorme para que un siglo más tarde, el año 2034, digan los señores que estén habitando nuestras casas: “Ese tipo de allá de 1934 era estupendo”.

Me pregunto además: ¿Por qué dar tanta importancia a los señores del año 2000 y siguientes? ¿Y si resultan una sarta de cretinos?

[...]

Es mejor, señores, dejar de lado las profecías.

Pues para hacerlas en este sentido, hay que fijar una posteridad y creer en ella. Ahora bien, ¿cuál es, o mejor dicho, “cuando” es la posteridad? (*Miltín*, 45-46).

Así, frente a este sistema, Emar propone otro método crítico basado en el mero gusto del crítico, lo que a primera vista parece un tanto simplista. El método propuesto debe dar cuenta de las obras que lo hayan entusiasmado y de aquellas que haya aborrecido e, incluso, proporciona una plantilla para que simplemente sea rellena por el crítico en cuestión, que parte de dos tesis, “El libro X de don Fulano es la maravilla de las maravillas” o “El libro Y de don Sutano es la porquería de las porquerías” (*Miltín*, 48). Él mismo ejemplifica el método con una crítica mala que leyó sobre

Vicente Huidobro (50-51). Todo esto no deja de ser sino una parodia no solo de la crítica académica, sino también del lenguaje y el esquematismo científicistas, basados en plantillas, enumeraciones, tesis y experimentos¹⁰⁶.

Así pues, Emar lleva a cabo en *Miltín 1934* un ataque frontal a la institución artística, liderada por algunos críticos a quien no duda en mencionar. Ello explica en cierto modo la falta de respuesta que su obra publicada tuvo por parte de la crítica, tal y como menciona Binns (1997: 474). La actitud rebelde, burlona y mordaz hacia las instituciones académicas no deja de ser sino una muestra de la actitud propia del artista de vanguardia, que busca el escándalo y la provocación de la acomodada sociedad burguesa, aunque en Emar no se trata de una actividad de rebeldía vacua, sino que bajo ella se esconde un trasfondo lleno de teoría estética y vital.

Doy pie así al segundo de los pilares sobre los que se sostiene la reflexión artística en *Miltín 1934*, la crítica al arte de corte nacionalista, en favor de un arte de vanguardia que atienda a las cuestiones esenciales y universales que atañen al ser humano. Emar realiza una parodia de este tipo de novelas tan en boga en su época a lo largo de toda su obra. Así, desde el propio título, que alude al cacique indígena que fue derrotado en la conquista de Santiago en 1541, hasta el empleo del léxico común y de una antroponimia y una toponimia marcadamente chilenos¹⁰⁷, son, en realidad, parodia de las novelas patrióticas del momento, ya que, pese a esta máscara tan chilena, la obra va más allá del marco nacional a la manera del arte de vanguardia, fenómeno que desde su inicio prescindió de este tipo de límites artificiales en favor de lo universal. Ello no equivale a que Emar no sea crítico con la sociedad a la que pertenece y, así, dedica también muchas páginas a la crítica del sistema y de la burguesía dominante chilena. No obstante, esta perspectiva crítica surge desde la consideración del sujeto en sociedad, mientras que en la dimensión artística Emar adopta una posición universalista, optando por criticar y ridiculizar el arte nacionalista o, como dice Emar, con color local.

El mejor ejemplo de la parodia emariana se encuentra en los tres cuentos con color local que Emar presenta en *Miltín 1934*. Así, ya bastante avanzada la obra – aunque en realidad el cuento que quiere escribir el yo sigue postergándose– el protagonista se da cuenta de que todo lo que lleva escrito carece de “color local”, tan exigido e importante en una obra literaria: “Revisando estas páginas de *Miltín*, veo que

¹⁰⁶ Emar emplea constantemente a lo largo de la obra moldes propios del lenguaje científico con un claro afán paródico.

¹⁰⁷ Profundizaré un poco más en el carácter chileno del léxico, en concreto, de los topónimos, al analizar el espacio en el apartado 3.4.

adolecen de un defecto grave: no tienen color local; yo no me ocupo lo bastante del color local. Y esto es malo, muy malo” (*Miltín*, 149). Para solucionarlo presenta tres cuentos con color local que, en realidad, son exactamente iguales, únicamente cambian los lugares que visita y nacionaliza los nombres propios, todo ello para criticar a la crítica que ensalza este tipo de obras, que

tiende a confundir ambas instancias [la tradición de la forma y la tradición del espíritu¹⁰⁸] y llama nacional o patriótica a la repetición de fórmulas que ni siquiera son autóctonas en su origen sino importaciones tan antiguas ya que las consideramos propias (Álvarez, 2009: 13).

Estos tres cuentos pese a su color local no son creaciones, sino meras copias, repeticiones de un patrón que, además, presentan recorridos imposibles, lo que acentúa la parodia emariana. Presento el cuento francés como ejemplo de esta crítica a través de la ironía y la burla¹⁰⁹:

CUENTO FRANCES [sic].

(Dedicado a don Abel Valdés).

Ayer por la tarde pasé por l’avenue de l’Opéra, crucé el boulevard des Capucines y al llegar al parc des Buttes Chaumont entré al café de la Paix donde tomé una fine Courvoisière. Luego me dirigí por la rue de la Chaussée d’Antin hasta la place de la Bastille, donde me encontré con Monsieur de Bordeaux Poitiers que al verme me dijo: Au revoir!

Este fino mecanismo de crítica a la literatura patriótica se abandona al final de la obra, en el encuentro entre Rubén de Loa y el protagonista, donde el pintor declara abiertamente su rechazo. A pesar de que este constituye un ataque directo, es importante destacar que este discurso de repulsa no es enunciado por el yo narrativo, que parece ser un álter ego del autor, sino por un personaje creado por él, lo que le permite ciertas licencias como elemento de ficción¹¹⁰. El discurso parte de una sentencia: “NUESTRA TRADICIÓN-NUESTRA ORIGINALIDAD” (*Miltín*, 201), a la que sigue una enumeración de frases dogmáticas propias de la institución académica. De lo que se trata es de presentar burlescamente los cánones artísticos del momento bajo los cuales,

¹⁰⁸ Para Emar, la tradición de la forma es lo muerto, la repetición de lo ya conocido; en cambio, la tradición del espíritu es la búsqueda constante, lo vivo.

¹⁰⁹ Para leer y consultar los otros dos cuentos, véase *Miltín*, 149-150.

¹¹⁰ La crítica a “Alone”, en cambio, sí es enunciada por el propio protagonista, lo cual muestra que Emar quiere atacar personalmente al crítico sin ocultarse bajo un personaje creado.

tras la Etapa del Centenario, las obras de arte debían mostrar un Chile orgulloso, culto e intelectual, equiparable a las naciones europeas, pero prescindiendo de sus fórmulas e instrumentos, en favor de lo autóctono y nacional. Hay, pues, una reacción de repulsa hacia el viejo continente de la que Emar se mofa:

Nuestra tradición se quiebra... Nuestra originalidad se empaña bajo influencias ajenas, influencias del viejo mundo, del otro hemisferio... Fideas está inquieto, en la Chimba; Rembrandt tiembla, junto al Mapocho; Leonardo llora, en Baruri¹¹¹; Velázquez protesta en la Cañadilla; Ingres se desespera, en las Hornillas; Miguel Ángel está triste, en la Avenida Matta, ¿qué tendrá Miguel Ángel? (*Miltín*, 202)¹¹².

Emar no percibía del mismo modo la realidad artística del país americano, pues las élites culturales no se percataban de que en realidad solo existía en aquellas patrióticas obras una tradición de la forma, basada en la geografía, el léxico indígena o los nombres puramente chilenos, pero no en la tradición del espíritu, que es en lo que para Emar radicaba el verdadero color local:

Toda buena novela huele un color local, se localiza en el mundo; como todo ser viviente se localiza en alguna raza, especie, familia. Huele así, porque el autor verdadero ha extraído sus materiales de la observación directa. Los otros, inflan armazones generales sin lograr vivicarlas [sic].

[...]

La literatura verdadera evita este trabajo superfluo; alrededor nuestro hace un mundo en el que cuanto sucede no habría podido dejar de suceder. Y esta fatalidad o lógica, este rigor y concentración, es lo que da la sensación de total realidad, aunque nada ni siquiera parecido pudiésemos hallar en nuestros recuerdos o conocimientos (Emar cit. en Lizama, 1992: 96).

El discurso de Rubén de Loa está lleno de nombres de personajes reales del Chile de la época, tanto de artistas canónicos como de críticos de sonado prestigio, también de obras e incluso de fragmentos de estas, así como de salones y exposiciones reales, todo ello para criticar el sistema cultural de su país natal con copiosas dosis de

¹¹¹ No se ha localizado este nombre en ninguna fuente, de manera que no puedo confirmar si se trata de un topónimo o del nombre de algún local o establecimiento de la época.

¹¹² La mayor parte de los topónimos de este pasaje serán localizados en el apartado 3.4. cuando se traten las referencias espaciales. Por otra parte, los antropónimos se corresponden con grandes maestros de la historia del arte occidental: el escultor griego Fideas (s. V a.C.), el pintor y grabador holandés Rembrandt van Rijn (1606-1669), el artista y científico italiano Leonardo da Vinci (1452-1519), el pintor español Diego Velázquez (1599-1660), el pintor francés Dominique Ingres (1780-1867) y, por último, el artista italiano Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

humor, ironía y sarcasmo. Baste el ejemplo de la manipulación jocosa de una de las estrofas del himno chileno, a modo de hipérbole del patriotismo de las academias, enunciado tras un “¡Viva Chile!” (Miltín, 210):

*Esos cerros, ¡oh Patria!, y esteros
Que tapizan tu suelo inmortal
No los pinten jamás extranjeros
Sólo miembros de la Nacional!*¹¹³

Por otra parte, este arte patriótico que se venera en los salones ni siquiera es un acto de voluntad de determinados artistas, sino una exigencia social y económica. Emar aprovecha este diálogo entre Rubén de Loa y el yo protagonista para establecer su crítica a la mercantilización del arte, siguiendo la terminología de Walter Benjamin, que convierte las obras de arte en objeto de consumo de la clase burguesa, clase a la que Emar pertenecía, pero detestaba. Así, se establecen dos clases de artistas, aquellos que simplemente proveen la demanda, frente a aquellos que son creadores, dentro de los cuales se situarían los artistas de vanguardia. Se trata de la misma diferenciación que establece Huidobro cuando distingue entre el artista-espejo, es decir, aquel que copia y reproduce para abastecer al público; y el artista-Dios, aquel que crea realidades. Emar hace, pues, una defensa de un arte anti-burgués, ya que este no es más que un objeto de consumo que ayuda a mantener el sistema de las capas altas de la sociedad, que no comparte:

Es un hecho notable [...] que a la mayoría de los hombres, apenas salen de la llamada clase baja para penetrar en la media o alta, se les meta entre ceja y ceja vibrar con un pedacillo cualquiera de arte, como que, de no hacerlo, les fuese a quedar algo incompleto, o a molestarles, o a remorderles. Es algo como si tuviesen que pagar un tributo, una deuda.

[...]

Esta es una ley inamovible. Experimentála cuantas veces se te antoje. Pero cuídate que sea en las clases acomodadas. En las otras, el problema es inexistente. ¿Por qué?, preguntan sus ojos. Porque tienen su arte tan espontáneamente como los pájaros su canto, las flores su color, los artistas de verdad sus artes.

¹¹³ Transcribo el texto tal cual está en el original, de ahí el uso de la cursiva y el único signo de admiración. Para comparar el texto de Emar con el himno original, véase: <<http://www.gobiernodechile.cl/la-moneda/himno-nacional/>> (acceso: abril-junio de 2013).

En cambio, en las altas es –ya te he dicho– como un tributo, como un certificado de buena conducta... Algo ajeno a ellos pero indispensable. Un pasaporte (*Miltín*, 212-213).

Por último, en cuanto al tercer pilar de la reflexión artística, la reivindicación del arte de vanguardia, no incidiré tanto como en los otros aspectos, ya que la propia obra, cuyos aspectos iré desgranando en los apartados siguientes, ya constituye en sí misma una manifestación de vanguardia que se opone diametralmente a las obras basadas en la mimesis del mundo. Así, para “concienciar a creadores y receptores de la imposibilidad de mantener una tradición formal y temática que a todas luces se vislumbra como anacrónica”, Emar construye “una tipología narrativa que se proclama ‘inclasificable’ y se distancia de todos los encasillamientos” (Ferreiro, 2006: 75). De todas formas, en *Miltín 1934*, sí dedica algunos pasajes a analizar teóricamente este asunto.

Emar, en la reflexión sobre el cuarto de don Rafito, recuerda un lienzo de Valenzuela Llanos¹¹⁴ que compara con uno de Picasso¹¹⁵, comparación que emplea, como ya vimos, para criticar el *Panorama* de “Alone”. Así, como indica Traverso (1999: 102), Emar aprovecha las dos obras para diferenciar “entre el arte como copia y el arte como resultado de un proceso interior”. El arte de vanguardia no quiere representar el mundo tal cual lo percibimos, sino percibirlo, mentalizarlo, interpretarlo y buscar la verdad oculta que se encuentra tras su apariencia con el fin de reflejar la complejidad de este. Cada obra es, pues, un universo, de ahí que las obras no se puedan continuar fuera de su marco, ya que, son “redondas”, “cerradas” y “orgánicas” (*Miltín*, 41), mientras que las obras referenciales son fácilmente *continuales* más allá de su límite, pues son copias de elementos reales que el receptor fácilmente identifica.

Tal y como afirmaba Ortega y Gasset¹¹⁶, al receptor de la obra de arte de vanguardia se le ha cortado el puente que le permitía relacionar rápidamente el objeto representado con el objeto real, de manera que este debe esforzarse para desentrañar el sentido de la obra. “El receptor aplica a la obra una serie de criterios pragmáticos, semejantes a los que rigen en otros contextos de su existencia” (Ferreiro, 2006: 286) y, así, tal y como afirma Rubén de Loa al final de la obra, los perceptores acomodados, acostumbrados al arte mimético,

¹¹⁴ Véase la nota 104.

¹¹⁵ Véase la nota 18.

¹¹⁶ Véase la cita de Ortega y Gasset en la página 9.

ven el arte únicamente de acuerdo con las necesidades y posibilidades de sus propias vidas –no de vidas totales, no en lo que pudiesen tener de imaginativo o creador– sino de vidas actuando en la diaria sucesión de los hechos. Por lo tanto, como una obra, pongamos, de Arp, de Braque o de Ernst¹¹⁷, no tiene asidero casi diría “comodidad”– para la realización de los hechos diarios y materiales les queda, acto continuo, en un terreno falto de aplicación, falto de utilidad.

La aplicación, la utilidad de una obra de arte reside exclusivamente en el espíritu. Esto ellos no lo sienten, no lo realizan ni en los primitivos ni en Ticiano ni en Sisley ni Monet¹¹⁸. Mas como en éstos ven una remembranza de los objetos y hechos con que a diario tropiezan durante sus diferentes ajetreos, los aceptan creyendo que, al aceptar de ese modo, aceptan el arte mismo (*Miltín*, 228-229).

Vanguardia, pues, es el movimiento en el que debemos enmarcar a Emar, sin embargo, no existe un *ismo* al que se acoja de manera total, aunque las relaciones con Huidobro son claras y también con el surrealismo, sobre todo, en lo que se refiere al lenguaje y la imaginería. Por otra parte, comparte parte de los puntos teóricos del cubismo, en tanto en cuanto, defiende la obra de arte como el resultado de un proceso interior, es decir, de una reinterpretación del mundo y sus objetos, que pasa por el tamiz del individuo. Sobre esto, en el entierro de Tomás Copiapó, el yo narrativo se lamenta de que el recién fallecido “se había marchado de nuestro planeta después de haber pasado en sus cumbres más de ochenta años sin repasar jamás en ningún objeto, sin haber ‘visto’ jamás, jamás, ni una botella, ni una persiana, ni una silla” (*Miltín*, 148-149). “Ver” adquiere en la prosa de Emar una noción de videncia, entendida como el descubrimiento de lo oculto, la mirada más allá de la apariencia¹¹⁹. El yo, en cambio, así como el cínico de Valdepinos sí confiesan que un día, “algo encendidos por el alcohol, vimos de pronto y por primera vez y, lo que es más importante, vimos lo que era ‘realmente’ una botella; y luego lo que era una botella al tener otra botella al lado, y, por fin, vimos para siempre la botella en el mundo” (*Miltín*, 148). He aquí la visión cubista, que supone el análisis de la forma, de lo esencial y universal. Por otra parte, los descubrimientos de estos dos personajes sobre la vida de los objetos se podrían

¹¹⁷ Jean Arp (1886-1966), Max Ernst (1891-1976) y Georges Braque (1882-1963) fueron tres artistas principales dentro de la vanguardia europea. Los dos primeros pertenecieron al movimiento dadaísta, mientras que el tercero fue uno de los principales exponentes del cubismo.

¹¹⁸ Tiziano o Ticiano Vecellio (1477/1490-1576) fue un pintor renacentista italiano, uno de los principales exponentes de la conocida como “Escuela veneciana”. Por su parte, tanto Alfred Sisley (1839-1899) como Claude Monet (1840-1926) fueron pintores impresionistas, el segundo de ellos considerado el fundador del movimiento.

¹¹⁹ Así pues, cada vez que emplee el término “ver” referido a Emar o a su obra lo utilizaré con los matices que acabo de señalar.

relacionar con la prosa del uruguayo Felisberto Hernández¹²⁰, para quien los objetos son la encarnación de la “otredad”, concepción muy en la línea del dadaísmo.

Emar plantea, pues, el tema de la existencia de los objetos, a cuya realidad y esencia solo puede acceder el artista, quien abre nuevas vías y crea mundos nuevos, basándose en el estudio y el análisis mental. El mismo tema aparece en *Ayer*, cuando el protagonista y su esposa visitan al pintor Rubén de Loa¹²¹. Así, mientras hablan sobre el equilibrio del mundo y la teoría de los complementarios, el pintor plantea la existencia de una realidad oculta a la percepción humana de los objetos, pero accesible para el artista y representable en la obra de arte: “Puesto que existen, aunque no los veamos, existen. Y si existen, aunque no los veamos, tienen que poder reflejarse en una tela, pues el arte de la pintura no conoce trabas” (*Ayer*, 37)¹²². Por eso, “el artista es un pequeño Dios”, siguiendo la terminología de Huidobro:

Tal como están, como son las cosas hoy, circula la vida en el gran complemento equilibrado y yo, el desdichado Rubén de Loa, puedo, a imagen del Creador, darle la vida total, un punto más, un tubo más, diría, por donde gozar circulando. Es lo que hago con mis telas aquí en mi taller, amigos míos (*Ayer*, 35).

En conclusión, en la reflexión artística que Emar propone en *Miltín 1934* y, en general, en su teoría estética, el escritor distingue dos tipos de arte y dos tipos de artista, que resume el personaje Rubén de Loa:

1.a) el arte que existe para consuelo de los hombres fallidos y que es reflejo mismo de esas fallas.

2.a) el arte que existe como un medio más para que el hombre se realice, amplíe su campo de visión y comprensión, ajeno, totalmente ajeno, a sus pequeñas miserias cotidianas.

El primero es para acompañar los ensueños del burgués-reposado, y el artista que lo hace hasta él; el segundo es para abrir nuevas posibilidades humanas, y el artista que lo hace obliga, a quien quiera tocarlas, a subir hasta él y a tener el coraje de afrontar lo que venga, aunque atropelle y revuelque sus pequeñas aficiones y pequeñas costumbres (*Miltín*, 218).

¹²⁰ Felisberto Hernández (1902-1964) fue, además de escritor, compositor y pianista. Entre sus obras destacan *Libro sin tapas* (1929) o *Nadie encendía las lámparas* (1947).

¹²¹ El pintor Rubén de Loa es uno de los muchos personajes que se repiten en las obras de Emar, la mayoría de ellos álgos del propio autor.

¹²² Cito siguiendo la edición de 1998, de LOM Ediciones.

Esta segunda opción es la que Emar reivindica, aunque es incompatible con el sistema cultural en el que vive, ya que ni el público admite estas creaciones, ni la institución (crítica, academias, salones oficiales, etc.) acepta a estos “mancebos sin pudor”¹²³, que amenazan la paz pública del estado chileno (*Miltín*, 216), mientras el arte patriótico y realista satisface a la clase poderosa y perpetúa el *statu quo*. Por lo tanto, parece claro que Emar se une a los presupuestos teóricos de los vanguardistas europeos, reconociendo el atraso y la hipocresía de su país de origen, al que critica a través de la parodia, el humor y la fina ironía: “Nadie jamás en la vida ha conspirado en este hermoso país de Chile, el país del clima ideal, del cielo azul, azul entre todos los azules de todas las paletas de todos los pintores” (*Miltín*, 138).

3.2. El proceso de escritura.

Hacer un resumen de *Miltín 1934* resultaría una tarea compleja, por no decir casi imposible. El motivo de ello es su ausencia de trama, entendida como el hilvanado de una serie de hechos y acontecimientos que mantienen entre ellos una relación lógico-consecutiva, a la manera de las obras narrativas convencionales. Sin embargo, *Miltín 1934* es un conjunto de hechos, reflexiones y recuerdos inconexos entre los cuales no parece haber ningún tipo de ordenación lógica. La obra, pues, no cuenta ninguna historia sino que, en realidad, relata los intentos del yo narrativo por llevar a cabo la tarea de escribir esa historia, concretamente, un “Cuento de medianoche”. No obstante, no son Emar y su obra casos aislados, ya que uno de los rasgos principales de la prosa de vanguardia es la anulación de la trama en su pretensión de ir contra la narrativa tradicional y de abrir nuevas posibilidades de escritura. Así, de los rasgos que Ferreiro señala (2006: 70-71), los dos primeros que apunta son fundamentales en *Miltín 1934*: “la tendencia a la eliminación de una trama consistente o mínimamente estructurada” y “la constante reflexión sobre el propio acto relatorio, es decir, su vocación metaliteraria” (70). La trama se sustituye, pues, por el relato del proceso de escribirla y este proceso es lo que proporciona estructura a todo ese conjunto de pasajes.

Miltín 1934 comienza ya de una manera no convencional. Carente de prólogo, el yo narrativo, en lugar de dar paso a la narración, realiza una primera advertencia:

¹²³ Esta denominación la emplea Emar tanto en sus obras narrativas como en sus escritos ensayísticos para referirse a los artistas de vanguardia que actuaban en contra del arte academicista burgués.

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*, 7).

De este inicio destacan algunos puntos: primero, que el narrador nos ha dicho que va a escribir un libro (“antes de empezar este libro”); segundo, que, pese a que es él mismo quien escribe el libro, no sabe algunas cosas (“lo que pueda acontecer”, “ignoro cómo será su pañuelo”); y, tercero, que la obra no va a tratar sobre el hombre Martín Quilpué (“podemos proseguir dejando en paz al hombre Martín Quilpué”). El narrador, pues, nos describe detalladísimo a un personaje sobre el que no va a tratar la obra y es él mismo quien nos lo comunica. Podría ahora iniciarse la obra, pero, no, antes se comenta otro tema: “Mi intención es, ante todo, decir dos palabras sobre algo que acontece a mucha, muchísima gente y que he definido de la siguiente forma: ‘El deseo de colgar en la pared una ambición en la vida’” (*Miltín*, 8). Por fin, unas páginas después, se le comunica al lector qué es lo que va a leer:

Por el momento es suficiente. Podría aún hablar como he dicho, de don Rafito. Será para otra ocasión¹²⁴, pues a todo esto, son las 11 P. M., es decir, que la medianoche se acerca y como mi mayor ambición es escribir un cuento que se llame *El Cuento de Medianoche*, dejaré tranquilo a don Rafito (*Miltín*, 11).

En ningún momento leeremos dicho cuento, ya que, en palabras de Piña, “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). El “Cuento de medianoche” y su escritura son, junto con el hombre Martín Quilpué, que aparece inesperadamente en muchos momentos de la obra, los elementos que dan cohesión y

¹²⁴ Don Rafito será tratado en la obra más adelante, a partir de la página 36. Ese pasaje le dará pie a la reflexión sobre el *Panorama* de “Alone” y la crítica posterior, tal y como ya vimos.

estructura a la novela. Todos los pasajes de la obra, sin relación entre ellos y sobre temas de lo más diversos (el episodio de Teodoro Yumbel, el recuerdo de Titina, la condena de Henri Désiré Landru, el viaje a Illaquipel o los vuelos con el capitán Angol, entre otros¹²⁵) no son más que reflexiones y recuerdos que le vienen a la cabeza al narrador mientras intenta escribir el “Cuento de medianoche”, como los que inician la obra, o hechos que se intercalan e interrumpen la escritura, como el viaje a Illaquipel.

Centrándome en los momentos de escritura del “Cuento de medianoche”, desde el comienzo se aprecia la inseguridad y la falta de ideas del yo narrativo para escribirlo. El proceso de escribir se muestra como una tarea ardua, dificultosa y los ensayos y vacilaciones, así como la desesperación del escritor, son plasmados en la propia obra, desde el inicio del proceso:

El deber inmediato, el sueño dorado. Se llama

El Cuento de Medianoche

De aquí graniza hasta el infinito lo que se quiera.

¡A la obra!

¡Las 12 han dado y nublado!

Hace ya mucho rato. ¿Cómo?

Las 12 dicen y han dicho siempre así;

¡Viva el Cuento de Medianoche!

Cuento de la Noche. Y nada. Ruidos. Ta gueule!¹²⁶ (Porque un espíritu ha querido interrumpirme). Sí, pero: esto, los ruidos, el espíritu volvería a ser un pretexto para hacer literatura. Bon¹²⁷.

Sé todo de antemano.

[...]

No te inquietes Juan Emar (*Miltín*, 12).

La escritura de este cuento supone también, como indica Ferreiro, “una corrosiva destrucción de la escritura automática defendida por los surrealistas” (2006: 291). De este modo, nos encontramos al protagonista siempre a la espera de la inspiración, esperando a que el lápiz “gotee solo” (*Miltín*, 16), sentado en el escritorio de su casa, comiendo y bebiendo ansiosamente (“Tengo sed”, 11; “Falta pisco¹²⁸”, 13; “Iba a tomar

¹²⁵ Cfr. Traverso, Soledad. (1999). *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca* (191-193). Santiago de Chile: Ril. En estas páginas, Traverso enumera sintética y ordenadamente según la narración todos los sucesos que ocurren en la obra.

¹²⁶ Expresión coloquial francesa que se podría traducir por “¡cállate!” o “¡cierra el pico!”.

¹²⁷ Adjetivo francés que significa ‘bueno’, usado como partícula discursiva de carácter conversacional.

¹²⁸ El pisco es una bebida originaria de la ciudad peruana de Pisco, compuesta fundamentalmente de aguardiente de uva.

pisco”, 14; “sentí algo de sed y de hambre y, por supuesto, me dispuse a bajar al comedor a hartarme con un rico cochinitillo”, 14; etc.). Como ya mencioné, Emar compartía con Huidobro su desapego hacia los surrealistas, ya que, para estos, cualquier individuo tenía la facultad de suspender la conciencia y, en ese estado, escribir de manera automática la verdadera esencia de cada uno. Emar y Huidobro, al contrario, siempre creyeron en la diferencia existente entre el artista y el resto de los hombres. Solo el genio creador es capaz de revelar a la humanidad, a través de la creación, que supone trabajo mental y voluntad, los misterios ocultos del universo y la existencia.

El narrador intradieético de la obra muestra, sobre todo al principio de esta, un proceso de escritura exasperante, en el que su conciencia siempre lo interrumpe evocándole recuerdos y reflexiones que lo distraen del objetivo. Así, prueba con un cambio de título (“Entonces escribamos el *Cuento de la Noche*”, 13), con dormir un rato (Vengo al dormitorio. / Duerme. Eso duerme. Ella duerme”, 13), con rogar a Dios (“¡Señor! ¡Señor! / ¡Una palabra!, 13), etc., hasta que parece llegar ese comienzo: “Parece que empieza el CUENTO DE ESTA NOCHE”, 14. Sin embargo, se pierde ese hilo: “no recuerdo ni lo que iba a decir ni qué fué [sic] lo que me ocasionó la frase anterior”, 14-15. Prueba con contárselo a la mujer que está durmiendo próximo a él: “Ahora vendré a ti y te contaré EL CUENTO DE MEDIANOCHE” (15); pero no funciona: “Parece que no saldrá el *Cuento de Medianoche*” (16), “No puede existir el *Cuento de Medianoche*” (16). La solución será “seguir con otra cosa. Por ejemplo con *Una noche de locuras*. Podría llamarse también *La tournée des Grands Ducs*” (17). Así, se inicia un nuevo relato que, en esta ocasión, sí se enuncia. Se aparca, pues, el propósito y se intercala un relato nuevo que, al terminar, parece inspirar al protagonista para retomar el “Cuento de medianoche”: “Y a todo esto, ¿qué es del *Cuento de Medianoche*? / A él vamos, precisamente. Dice así” (*Miltín*, 30). Llega con ello el inicio del cuento, centrado en el personaje de Teodoro Yumbel y en sus reflexiones y extrañas experiencias en la costa¹²⁹. A partir de aquí el mecanismo se repite: se deja de lado el cuento, se vuelve al nivel narrativo inicial –el yo narrativo en su casa escribiendo– y se inician nuevas reflexiones e intercalaciones, así como otras actividades que cortan la escritura, tales como dormir (“Por el momento creo que lo mejor es acostarse”, 55) o subir al tejado a buscar al hombre Martín Quilpué (“Trepo al tejado para ver”, 57).

¹²⁹ Este episodio será tratado al analizar el pensamiento filosófico de Emar, en el apartado 3.5.

Esto es solo un ejemplo del engranaje de la obra que Emar nos presenta. El mecanismo es similar al que emplea el escritor argentino Macedonio Fernández¹³⁰ en sus *Papeles de Recienvenido* (1929), en donde, al igual que en *Miltín 1934*, la trama se posterga constantemente mientras se enuncia repetidamente que se va a dar comienzo a esta. En la obra de Emar, el narrador confiesa todas las miserias del escritor que no encuentra la inspiración, mencionando los borradores de la obra (“los ensayos para empezar el *Cuento de Medianoche*”, 17) o, incluso, los cuadernos en los trabaja (“Su papel es grueso, satinado, puro y suave [...], valdrá sobre 30 pesos, acaso 42”, 17) o la letra que emplea (“están escritos con grandes letras y saltándose, entre frase y frase, muchos renglones”, 17). La obra, pues, es una especie de gran borrador en el que cabe todo, cuya lectura por parte del lector va pareja a la propia elaboración de esta. Esta condición de ensayo permanente anticipa, en cierto modo, lo que va a ser posteriormente *Umbral*, cuya ausencia de correcciones y vueltas atrás por parte de Emar en su elaboración la presentan como un proceso personal e íntimo, que poco tiene que ver con el interés por la publicación o el éxito editorial.

Así, nos encontramos a lo largo de la obra con varias referencias al lector, al que se le interpela directamente: “debo advertir” (8), “yo os lo digo” (10), “Escucha” (11), “Sí, señores” (41), “¿No? Júzguese” (61), etc. Pero, pese a esto, ni Emar ni el narrador de su obra tienen ningún interés en buscar un público complaciente: “Si de mí hubiese dependido, hoy ustedes que me leen y todos ustedes que no me leen, estarían... más vale no decir dónde” (170). Emar y su personaje escriben para ellos mismos, defendiendo la literatura como una vía de conocimiento y no como un medio de comunicación. El escritor chileno no quiere comunicarse con nadie, de ahí, que dejase de publicar, mientras sí escribía sin parar como una necesidad vital de sí mismo:

Si bien es cierto que cuanto escribo lo entrego a los demás, obro sin embargo, haciendo retroceder, hasta donde me sea posible, la idea de un público que me criticará. No le escucho en nada ni quiero obedecer a fórmula alguna aunque en verdad alguna me hará presa sin que alcance yo a notarlo. Para mí hay problemas, conjeturas, hay cosas vagas que flotan en el espacio y creo, por lo tanto, a fuer [sic] de hacerme pesado e inleíble [sic], que debo escribir todo aquello que en algo siquiera pueda aclarar mi pensamiento nebuloso (Wallace, 1993: 187-188).

¹³⁰ Macedonio Fernández (1974-1952) fue un prosista y ensayista argentino, considerado uno de los principales exponentes de la vanguardia en su país.

A pesar, pues, de esas menciones a los receptores de la obra, comprobamos que, en realidad, es una mera fórmula que supone la creación de un narratario ideal que no es más que un desdoblamiento de la instancia narradora (“No te inquietes, Juan Emar”, 12). Estos mecanismos son los que Carrasco enmarca en el concepto de metalepsis literaria¹³¹, que Ferreiro (2007: 116) define como “la figura consistente en la introducción de un narrador extradiegético que establece ‘contacto’ en el nivel textual con un narratario creado por él, y a su vez, se manejan como introductores de otros seres dentro de la novela”. El receptor de la novela es, pues, el propio Emar, ya que la obra es, en realidad, una instrumento para plasmar unos hechos o circunstancias y encontrarles un nuevo sentido o perspectiva:

Cuando escribir es un fin, se escribe para los demás; cuando escribir es un medio se escribe para sí; cuando escribir es el resultado de la evolución del individuo, se escribe para los demás; cuando es la evolución misma, se escribe para sí; si yo tengo una idea y la escribo, lo hago para la publicidad, si esa idea la escribo para mirarla bajo otro aspecto, escribo para mí (Emar, 1996: 2595).

Por eso, la obra va y vuelve, avanza y retrocede, cae en digresiones, retoma el asunto principal, etc., pues se concibe “como un espectro infinito de posibilidades, un proceso de exploración múltiple que constituye un valor intrínseco” (Ferreiro, 2006: 275). De ahí, que el narrador pueda escribir realmente lo que le apetezca, sin atender a ningún tipo de norma: “Aunque quiero anotar aquí únicamente lo que en realidad aconteció, voy a tomarme la libertad de anotar algo que, a pesar de no haber acontecido, estuvo a punto de acontecer” (*Miltín*, 92).

El “Cuento de Medianoche” y el hombre Martín Quilpué son los encargados de dar cohesión a la obra. A ellos se une un elemento más: el drama medieval que quiere escribir el narrador, pero que, sin embargo, se ve también frustrado:

Yo, ni pensar en trabajar. El *Cuento de Medianoche* lo veo hundido en el fondo del armario. Y pensar que no sólo tal cuento pensaba escribir sino también un drama medioeval, un gran drama con tres magníficas heroínas:

Sisebuta, Tuscelda y Fredegunda.

Sisebuta sería la perversa; Tuscelda, la bondadosa; mas, ¿qué rol darle a Fredegunda? Tema de meditación que, naturalmente, no será hoy cuando logre dilucidarlo (*Miltín*, 73-74).

¹³¹ Cfr. Carrasco, Iván. (1979). “La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar”. *Revista Chilena de Literatura*, (14), 86-87.

Estos son, pues, los tres elementos que estructuran la obra: dos obras que no se consiguen comenzar y un personaje al que el narrador ve intermitentemente. La obra surge de toda esta combinación de hechos, propósitos, reflexiones y recuerdos, localizados en diferentes planos narrativos, que acaban conformando *Miltín 1934*. Todo se trata, por lo tanto, de un gran discurso metaliterario que se potencia todavía más en dos momentos de la obra: en la explicación del título de esta y en la conversación final entre Rubén de Loa y el protagonista. En cuanto al primer caso, es el propio narrador quien decide explicar por qué ha llamado a su obra así: “Mientras tanto aquí están acostados los papeles de *Miltín*. ¿Miltín? ¿Qué significa? ¿Por qué lo he escogido como título de este libro? Lo diré” (*Miltín*, 74). Esos papeles a los que alude son los borradores, todas las anécdotas y episodios que el narrador ha ido escribiendo –y el lector, a la vez, leyendo– hasta ese momento.

Emar proporciona la explicación del título de su obra a través del acontecimiento histórico de la fundación de la ciudad de Santiago de Chile, por Pedro de Valdivia¹³², en 1541. Ante la derrota de los indígenas, su cacique, Miltín¹³³, fue encontrado en lo alto de un cerro llorando desconsoladamente. Al saber que iba a morir, voluntariamente paró su corazón y el pueblo extrajo la teoría de que Miltín se mató porque había visto –en el sentido clarividente de Emar– un futuro calamitoso. El propio narrador, un día, decide subir al cerro de Miltín y allí “vi entonces todo cuanto aparece en este libro y cuanto en él aparecerá y pueda aparecer. De ahí que creí justicia llamarlo con su nombre” (*Miltín*, 83). El fenómeno de la clarividencia lo analizaré en otro apartado posterior; lo que interesa en este punto es fundamentalmente el elemento metaliterario, la explicación del título que ha escogido el autor para su obra y la visión de lo que en él aparece y aparecerá a continuación. Las dudas ante la elección del título también se habían apreciado para el “Cuento de medianoche”, así como para “Una noche de locuras”. Se trata, en cualquier caso, de un elemento muy original, propio de la literatura de vanguardia, que presenta las dudas e inseguridades del autor ante su propia obra y que va completamente en contra de la narrativa tradicional.

El otro gran pasaje metaliterario es la conversación final con Rubén de Loa, así, mientras el pintor está reflexionando sobre el tema del arte y el protagonista está escuchando su discurso, este último introduce otro nivel diegético que rompe la lógica

¹³² Pedro de Valdivia (1497-1553), militar y político español, durante el reinado de Carlos I. La conquista del territorio andino y la fundación de Chile, que lo convirtieron en gobernador, son sus hazañas más destacadas.

¹³³ No hemos encontrado ninguna referencia histórica que confirme la existencia de este personaje.

del encuentro: “¿Estás seguro –pregunto– que en este momento, ¡oh, amigo desinteresado!, estamos charlando los dos y no estoy yo solo escribiendo ante mi mesa” (*Miltín*, 210); “yo estoy en este momento ante mi mesa de labor y no simplemente charlando” (*Miltín*, 224). El personaje de Rubén de Loa, creación del narrador, ignora a este y sigue con su reflexión, pero, a medida que avanza la conversación, el yo narrativo se ve más apurado, pues el año 1934 comienza a acabarse y necesita terminar el libro: “Perdona; pero es el caso que quisiera fijarme en otra cosa” (*Miltín*, 233); “pero es que a mí, ya te he dicho, es otra lo que me preocupa [...] saber qué será del hombre Martín Quilpué” (*Miltín*, 234). Hay, pues, un desencuentro entre ambos personajes, ya que se encuentran en diferentes niveles narrativos:

–¿Qué será del hombre Martín Quilp...?

–¡Silencio! ¡Allá él! ¡Los minutos que nos quedan están contados!

–Y los días de este año también.

–¿Y eso qué?

–Para ti, seguramente nada. Mas para mí... ¿Lo has pensado? Piensa, ¡por favor!, piensa que todo cuanto me ocurre en estos momentos, que todo cuanto ocurre en cualquier parte en estos momentos, se engloba, al menos para mí, en una sola cosa, Rubén de Loa, una sola, una ya obsesionante, una que se llama: *Miltín 1934*. ¿Te das cuenta? ¡1934! Y puede ser que mientras así hablamos esperando a la Luna, aparezca antes que ella 1935. Entonces, lógicamente, todo lo englobado en ese nombre rompería su globo, se evaporaría y yo me quedaría sólo con páginas y más páginas de papel en blanco (*Miltín*, 238).

Al final, es el narrador frente al personaje el que se impone y consigue cerrar apresuradamente la obra, aunque de una manera bastante decepcionante para él, ya que no ha escrito el “Cuento de medianoche”, no ha trabajado en el drama medieval y no ha vuelto a encontrarse al hombre Martín Quilpué:

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*, 241).

Una vez reconocido y analizado el tejido que conforma la obra, se aprecian unas diferencias estructurales notables con respecto a las otras dos novelas de Emar, *Un año* y *Ayer*. Así, ambas presentan un molde dispositivo mucho más preciso e, incluso, rígido, aunque no por ello menos original. *Un año*, se estructura a modo de diario convencional, pero “presenta un armazón exterior original: tan sólo se considera el primer día de cada uno de los meses del año, a excepción del final del relato que queda cerrado con la fecha del 31 de Diciembre más por un tipo de cuestión formal que por algún tipo de fidelidad a la cronología” (Ferreiro, 2006: 269). Pese a este estricto esquema, los episodios que relata en cada uno de los meses carecen de toda conexión entre ellos, de manera que Emar recoge un subgénero narrativo tradicional, el diario, del que toma el esquema formal –con cierta originalidad en el hecho de solo anotar lo acontecido en el primer día de cada mes– para desvirtuarlo y parodiarlo, tal y como se confirma al final de la obra, en el día 31 de diciembre:

Hoy he releído este diario con lentitud y penetración. No lo dudo: tiene que estar muy 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, 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 (*Un año*, 115¹³⁴).

Al igual que en *Miltín 1934*, en *Un año* hay también una reflexión sobre la propia escritura, aunque, en este caso, se reserva prácticamente para las páginas finales. Por otra parte, ambas obras son bien distintas estructuralmente, pues *Miltín 1934* se caracteriza por un fragmentarismo extremo, cuyos pasajes únicamente adquieren cierta cohesión gracias al proceso de escritura relatado, que es el elemento que legitima tal desorden, otorgándole sentido. No hay ningún esquema estructural marcado de

¹³⁴ Cito siguiendo la edición de 2009, de Ediciones Barataria.

antemano como en *Un año*, si bien, Emar tiende a emplear numerosas enumeraciones, epígrafes y apartados, a la manera del lenguaje científicista, que dan la apariencia de un orden a un texto que pretendidamente pretende ser lo contrario:

Esta espléndida libertad se imprime ya en la propia hechura del libro, que no es novela, ni cuento, ni poesía, ni ensayo, sino de todo un poco, una especie de caos, que no sigue argumento ni molde alguno, ni siquiera como pretexto. Es un laberinto o un juego múltiple de espejos, una suerte de monólogo pirandelliano que el autor sostiene frente al papel, creando seres a medias, prometiendo historias que no se desarrollan y desarrollando otras que no ha pretendido (Valente, 1972¹³⁵).

En cambio, *Un año* está rígidamente organizado, aunque dicho molde se emplea para ser aniquilado dada la ausencia de relación entre los pasajes relatados y su falta de lógica temporal, tal y como refleja la nota metaliteraria del 1 de abril:

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 mechado abril 1º, mas tal extrañeza se disipará cuando diga que así he fechado porque así lo requiere la organización y construcción de este mi dietario (*Un año*, 29).

Como indica Ferreiro, “al no respetar la sucesión lineal de los acontecimientos, la organización del texto sigue un esquema puramente creado que prevalece sobre el inamovible referente clásico de verosimilitud” (2006: 269). El orden literario prima, pues, sobre el orden lógico o real. En cualquier caso, y de una u otra forma, tanto la concepción literaria de *Un año* como de *Miltín 1934* obedecen al mismo propósito a través de mecanismos diferentes, de la misma manera que en *Ayer*, en la cual nos encontramos ante el relato de los sucesos acaecidos en un día –el día de ayer con respecto al día de hoy en que escribe el yo narrativo. *Ayer*, sin embargo, carece de las referencias al proceso de escritura como en los otros casos, ya que, en lugar de focalizar la atención en la configuración estructural de la obra, se centra en el elemento temporal y en el conflicto entre el tiempo real y el tiempo subjetivo. No obstante, vista la obra en conjunto, toda la narración constituye una reflexión que busca comprender las experiencias místicas y visionarias que experimenta el yo protagonista (Traverso, 1999:

¹³⁵ No indico la página, ya que se trata de una reseña del 20 de agosto de 1972, en el periódico *El Mercurio*, del que solo dispongo de la hoja digitalizada sin paginación.

15), de manera que, indirectamente, no deja de ser sino otro ejercicio metaliterario, en el que la creación se conforma como un espacio para la apertura de nuevas vías de conocimiento y de descubrimiento de nuevas posibilidades.

En conclusión, tanto en *Miltín 1934*, como en sus otras novelas –así como en *Umbral* o en los cuentos de *Diez*–, Emar arremete contra todas y cada una de las convenciones novelescas, incluida la que parecía esencial: la trama. Así, en todos los casos, aparece un yo narrativo que reflexiona directamente –en *Miltín 1934* y, en menor medida, en *Un año*– o indirectamente –en *Ayer*– sobre el proceso de creación de la obra a la par que el lector va leyendo la misma. En palabras de Ferreiro,

la trama en el discurso de Emar es casi inexistente, está desdibujada, o bien sirve como mero apoyo o guión estructural para desarrollar otra serie de ideas o debates de tono filosófico, metapoético o lúdico, que acaban por constituir un relato circular, sin fin ni finalidad (2006: 263).

3.3. El yo: narrador, personaje y álgter ego.

Todas las novelas y relatos de Emar están enunciados en primera persona, instancia que muchos identifican con el propio Emar, dada la concepción personal y existencial que la escritura tiene para el autor. En cualquier caso, podemos distinguir tres dimensiones de esta primera persona: en primer lugar, como narrador de la obra, tal y como ha sido tratado antes; en segundo lugar, como personaje que protagoniza muchos de los acontecimientos que se relatan; y, en tercer lugar, como álgter ego que refleja las preocupaciones metafísicas del propio Emar.

Enlazando con el apartado anterior, existe una voz narrativa que es la que enuncia toda la obra y que interviene en numerosas ocasiones dando su opinión, comentando lo ya escrito o justificando lo que va a escribir. Se trata de un narrador no convencional, a la manera de la narrativa tradicional, ya que, en ningún caso se corresponde con la omnisciencia de un narrador en tercera persona, ni tampoco con el narrador en primera persona protagonista de una historia, básicamente, porque no hay ninguna historia que protagonizar, aunque sí ciertas anécdotas y acontecimientos. Este narrador es una instancia con inseguridades y dudas que decide poner sobre el papel: “Ignoro cómo será su pañuelo”, (7); “no sé cuál será el término médico de esto”, (9);

“¿Seguiré?”, (22); “¿qué rol darle a Fredegunda?”, (74); “dejemos las cosas como están”, (171). El narrador de *Miltín 1934* se identifica con el escritor de la obra, la figura frente al papel con la intención de escribir el “Cuento de medianoche” y que acaba escribiendo un montón de folios que no conforman ni el “Cuento” ni el drama medieval –tampoco una historia sobre el hombre Martín Quilpué–, sino *Miltín 1934*. La voz narrativa es, pues, la que elabora el relato y es en la propia obra donde vemos dicha elaboración, de manera que “ya no importa tanto la fidelidad (o fiabilidad) cronísticas del relator, sino su participación activa en el proceso ficcional” (Ferreiro, 2006: 70).

Así pues, el yo narrativo escribe, reescribe y modifica según su propio interés con el propósito que considere en cada momento. La obra que, como mencioné, es circular y carece de finalidad fuera de sí, puede permitirse variar sus objetivos las veces que desee el narrador, iniciando tantos temas y abandonando tantos otros sin mayor propósito que destruir cualquier trama: “Mi intención es ante todo, decir dos palabras sobre algo que acontece a mucha, muchísima gente” (8), “mi mayor ambición es escribir un cuento que se llame *El Cuento de Medianoche*” (11), “ante todo me gustaría saber qué es de mi amigo visitante” (17), “a don Rafito lo tengo en este sentido, metido dentro y mientras no lo cancele, sé que no podré seguir adelante” (36), “Ya voy hilando cuanto hay. Hay por encima de todo un pato, un magnífico pato”, (58); “varias otras cosas que fui anotando día a día. Aquí van” (90). Sucede, pues, que “el resultado es una narrativa marcadamente metaliteraria, en la que el narrador no deja de interpelar al lector, haciéndolo cómplice y comunicándole sus planes, sus dudas y el porqué de lo que escribe” (Binns, 1997: 483), a modo de juego, ya que no hay interés por su opinión.

Por otra parte, el narrador de Emar, identificado con la figura escritora, se presenta siempre como un personaje complejo, desligado del resto de la sociedad¹³⁶, hecho que lo relaciona directamente con la propia vida de Juan Emar y su incomodidad dentro de la clase social en la que se desarrolló: la alta burguesía santiaguina. Evidentemente, no se deben confundir ni identificar directamente las instancias narradoras con la figura del autor real; no obstante, en el caso de Emar, la escritura constituye una necesidad personal del autor y sus personajes actúan como una forma de desdoblamiento de su propia identidad, ya que lo que él quiere es contemplar y reflexionar acerca de la existencia desde todas las perspectivas posibles, con el fin de dar cuenta de la complejidad del mundo en que vivimos:

¹³⁶ No incido más en la faceta de narrador del yo dado que ya lo hemos tratado en el apartado anterior al analizar el proceso de escritura.

La obra emariana está marcada por un anhelo de reconstrucción de la vida propia y de todas las vidas, anhelo que tiene su expresión en el hecho de que el narrador emariano multiplique los detalles y expanda infinitamente las descripciones, de forma que el discurso narrativo se hace multidireccional y termina por revelar el mundo entero (Rubio, 2008: 18).

Tres son las cualidades más destacadas que caracterizan al yo narrador y personaje de *Miltín 1934*: la marginalidad, el hastío y la clarividencia. Estos tres rasgos están íntimamente relacionados; son consecuencia unos de otros, ya que el yo posee ciertas cualidades especiales que le permiten ver más allá de la apariencia de las cosas. Este hecho, sin embargo, lo aleja del resto de individuos, ya que ellos viven sin cuestionar nada y, por tanto, más que vivir dejan que la vida pase sobre ellos. El yo no consigue penetrar en este rígido y estrecho sistema con el que no se identifica, de tal modo que todo lo que para ellos es hermoso o entretenido le resulta completamente aburrido y no despierta ningún tipo de interés en él:

El desencuentro del narrador con la realidad personal, cultural y política remite a un rasgo común a todas ellas: la rigidez y estrechez de los límites de cada ámbito, la inmovilidad, la dificultad y las restricciones para incorporar nuevas realidades y abrirse al cambio. Este espacio agobiante le impide sentir motivaciones verdaderas para vivir, frustración que lo lleva a una situación límite: el “hastío integral” (Lizama, 1994: 955).

El primer ejemplo que manifiesta esta desvinculación entre el yo y los demás se presenta en la narración de “La tournée des Grands Ducs”. En ella el protagonista entra con su esposa y un amigo en dos locales destacados de la noche santiaguina: el Zurich y el Arno¹³⁷. La entrada en el Zurich supone un importante desconcierto para el yo: allí se encuentra con un montón de personas con las que, a lo largo de su vida, había tratado (varios compañeros de colegio, un viejo amor, un profesor, etc.). Este hecho provoca su reflexión, ya que se da cuenta de que la vida ha transcurrido no solo en él, sino también a pesar de él, de tal modo que, aunque el yo haya crecido avanzando hacia delante en su búsqueda constante de la verdad y la esencia de las cosas, los demás, ajenos a este tipo de reflexiones, también han, sin embargo, vivido, lo cual pone en cuestión el sistema vital y de pensamiento del yo:

¹³⁷ No he podido encontrar información que confirme la existencia real de estos establecimientos; no obstante, considero muy probable su existencia ya que, en general, todas las referencias locativas de *Miltín 1934* se corresponden con lugares reales.

Yo había cambiado mi vida y me había alejado totalmente de aquellas épocas y de las gentes que las habían formado. Sin pensarlo, de un modo natural, había pensado que mi vida era la vida y que cuanto no hubiese en ella, se habría marchitado para siempre y en todo sitio. [...] Y ahora, ¡paf! ¡De golpe allí! ¡Ah, los canallas! Porque vivían, a pesar de toda mi vida pasada, de toda mi vida lejos de ellos. ¿Es decir, entonces, que en todas partes siguen viviendo a pesar de uno? Entonces, ¿para qué vive uno, para qué cambia, para qué salta?

Pero nada. Allí estaban los 66 como si tal cosa, absolutamente indiferentes e ignorantes de los cambios y revoluciones sucedidos en... en... en el cosmos, naturalmente. [...] No me quedó, al amortiguarla [la extrañeza], más que pensar una cosa: si ante dos manifestaciones de vida [...] una de ellas se extraña de que la otra haya seguido y siga, es porque esta una no era tan exclusiva. Al no serlo se reducía, se apelitillaba [sic] y apolillaba y yo me convertía en un rinconcito igual al que es cualquier prójimo de cualquier sitio. ¿Entonces?

No había más: mi vida, ficción (*Miltín*, 23-24).

El yo, pues, se ve decepcionado y reducido a un mero individuo más, ya que, a pesar de sus esfuerzos por ascender hacia esferas más altas de conocimiento, la vida transcurre inexorable y sin establecer distinciones entre la ignorante y pasiva sociedad y los individuos clarividentes como el yo, tal y como defiende Lizama tomando el mismo ejemplo:

El narrador, debido al desarrollo de una conciencia más lúcida y vigilante, experimenta un quiebre con su origen y el sistema de creencias que animaban su vida pasada. Se encuentra con sus antiguos amigos, pero ya no tiene nada en común con ellos: “Yo vivía con ellos y por ellos... Nos separamos. Me voy. Cambio de ideas. Fijo otro punto... Y a ellos les digo: ‘Al diablo’”. [...] El quiebre no es tan simple porque la estabilidad de quienes viven ajenos a las grandes transformaciones, cuestiona el sentido y el fundamento de las opciones del narrador: “para qué vive uno, para qué cambia, para qué salta”. Y la interrogante es radical: “No había más: mi vida, ficción” (1994: 954).

El yo de *Miltín 1934* dedica varias reflexiones a lo largo de la obra al análisis de esta humanidad que se deja vivir sin ser consciente de que vive y sin dejar rastro en el mundo en que vivieron: “Seres que viven viendo lo que viven mas que no son vistos por aquello en donde viven” (*Miltín*, 168-169). Ante esta situación, el yo manifiesta dos reacciones: criticar a la masa, muchas veces a través de la parodia, otras manifestando ira hacia ellos; o suplicar la integración en la sociedad y poder vivir como un ser humano más, lo que implicaría dejar de lado la lucidez. Su condición de clarividente,

que se desarrolla de manera muy notable en *Ayer*, se presenta como un don y una condena, ya que puede ver más allá de lo que los demás ven y aquello que consigue ver es la armonía del mundo, su mecanismo real, su totalidad y esencia en un instante místico. Este momento de plenitud, sin embargo, supone una condena en el momento en que no puede comunicarlo a los demás y, por otra parte, estos tampoco han adquirido el perfeccionamiento interior adecuado que les permita comprender el mensaje. Así, el yo arremete contra la masa incompetente, pero, a la vez, anhela su ignorancia y su estado de inocencia:

El ser está atrapado en dos mundos. Por un lado, ha perdido la felicidad que le otorgaba el previo estado de ignorancia e inconsciencia y, por otro, ha percibido un mundo perfecto en el cual no puede permanecer por su condición de hombre. El visionario subsiste así en un estado intermedio: se ha despegado de las cosas del mundo que antes le daban satisfacción, pero como no puede permanecer en la otra realidad que corresponde a aquel estado de perfección, queda sin nada, sin vida, solo con sus propios pensamientos y percepciones (Traverso, 1999: 177-178).

El yo, pues, mantiene una relación de amor-odio con el resto de la humanidad y, por eso, manifiesta en la obra tanto su rechazo y condena como su deseo de integración. En cuanto a la primera de las reacciones, ya en el mismo cuento “La tournée des Grands Ducs”, nos encontramos la primera crítica directa a la sociedad, en concreto, a la alta sociedad santiaguina. Conviene indicar que las críticas de Emar se suelen centrar en la clase alta, fundamentalmente, porque es la clase a la que pertenecía él. Por otra parte, constituye la clase poderosa, aquella que sustenta el rígido y cerrado sistema en el que es imposible cuestionar cualquier dogma y menos aún pretender abrir nuevas líneas de opinión. La técnica de Emar consiste en parodiar a esta ridícula sociedad que se cree moderna cuando en realidad adoptan posturas retrógradas y cínicas. Así, después de abandonar el Zurich, los personajes pretenden visitar el Arno, lugar que, por la descripción del yo, parece tener una dudosa reputación en cuanto a que es el espacio donde la burguesía santiaguina abandona su saber estar y se deja llevar por los vicios, entre ellos, el alcohol y la lujuria, tal y como demuestra lo que la gente comenta del establecimiento:

Lo verdaderamente grave está en los ruidos de torrentes hundidos [...].

“El Arno...: ¡Ah, sí, el Arno!...; ¿Dónde?... Dicen que en el Arno...; La otra noche en el Arno...; ¡Ah! es que el Arno, amigo mío...; ¡Qué diablos! La

civilización tiene también sus lados...; Yo creía que el Arno...; Parece que la cosa empezó en el Arno...; Tú comprendes, es de esos señores que van al Arno y...; Nadie dice que no deba haber cabarés...; Después parece que se fueron al Arno así es qu[e] tú calcularás...” (*Miltín*, 25-26).

La recreación citada de las opiniones sobre el Arno continúa; sin embargo, el yo, lejos de acobardarse, se siente todavía más motivado a entrar en el local: “[...] Bueno, si vas al Arno, qué quieres que te diga...’ Vamos al Arno” (*Miltín*, 26). Ya dentro, los tres personajes entablan una tensa conversación con tres burguesas que se dedican a juzgar al yo sin conocerlo de nada: “Es usted el más raro, el más exótico ejemplar de las viciosas y lascivas noches santiaguinas” (*Miltín*, 27). Las acusaciones al protagonista continúan por parte de las mujeres, de manera que la situación es contradictoria y paradójica: las tres burguesas censuran al yo y se escandalizan por estar allí y confesar haber estado en otros cabarés, cuando ellas mismas se encuentran en un cabaré acompañando a un hombre. Este es un ejemplo claro de la hipocresía que quiere denunciar Emar de la sociedad en la que se mueve, de tal modo que todas las personas representan un papel, se visten con un disfraz, que, como en el ejemplo, son capaces de mantener aunque ellas mismas sean partícipes de lo que denuncian. El yo lo capta desde el principio: “Las tres pequeñas burguesas habían ido a divertirse, frenéticamente si era posible. La diversión, casi diabólica para ellas, consistía en hallarse allí en medio de los ruidos hundidos, constatarlos, rozarlos, sentirse en sus tentáculos. Es lo que llama esa gente, ‘ir a cosas raras’” (*Miltín*, 27).

La misma hipocresía la denuncia el yo cuando comenta la moda del psicoanálisis, que no solo constituye una crítica a la burguesía y sus modas, sino también a los surrealistas, con los que Emar no congeniaba especialmente, sobre todo, en cuanto a su concepción del artista y de la escritura. El yo de *Miltín 1934* denuncia las modas y el comportamiento de la sociedad, que se une a ellas por mero mantenimiento de la reputación y el saber estar: “Hay que tener el mayor número posible de pesadillas. Sin ellas, carecemos de interés para los psicoanalistas y quien quiera hoy ser respetado, convidado y adulado, debe manejarse la [sic] psicoanálisis como nuestros abuelos manejan sus mostachos o sus cajillas de rapé” (*Miltín*, 56).

La humanidad, pues, se mueve según las modas y las opiniones prefijadas por un sistema que parece incuestionable. Para Emar, al igual que para el yo, no hay individualidad, sino grupos homogéneos que ni siquiera generan sus propias líneas de pensamiento. Siguiendo a Binns, “los libros de Emar dirigen su sátira [...] hacia los

hombres que se atan sin pensar a una determinada línea de pensamiento político, sea ésta de izquierdas o de derechas” (1997: 475-476). Esta idea se desarrolla en *Miltín 1934* de manera especialmente manifiesta a través de la teoría del péndulo, según la cual, existe un péndulo invisible que, en cada oscilación, desplaza a unos hombres a un lado y a otros a otro, de manera que su situación en uno u otro bando es completamente involuntaria:

Estamos guiados, gobernados por las oscilaciones de un péndulo. Un péndulo invisible. [...] Oscilaciones que en los hombres son tendencias inconscientes, si se quiere, pero poderosas, fatales, avasalladoras. [...] Las dos tendencias: ¿qué de hombres no se les ha dado? ¡Tantos, tantos! [...] No hay necesidad, no obstante, de pertenecer a los bancos de un congreso, ni afanarse por el porvenir de la sociedad, ni ser intelectual, ni amar las artes, para seguir hacia un lado u otro. Pues el péndulo suple al interés personal. Al caer, en su vasta oscilación hacia el punto perpendicular, golpea a las masas incoloras de hombres que no piensan. Y su golpazo arroja un puñado hacia la derecha. Y el péndulo se eleva y vuelve. Y un nuevo golpazo lanza otro puñado hacia la izquierda. Y cada hombre entonces toma su sitio, se fija, sin haberse dado cuenta cabal del hecho (*Miltín*, 61-62).

El yo narrativo ejemplifica su teoría a través de un recuerdo parisino de 1921, año en el que tuvo lugar el juicio contra el asesino Henri Désiré Landru¹³⁸. Dos personajes, Gilberto Moya y Sandalio Tal le sirven para ejemplificar su teoría: “burgués, conservador, ordenado y clásico, uno; liberal, anárquico, radical y anticonvencional el otro, representan unas posturas irreflexivas y heredadas, en las que ambos son esclavos de unos criterios inamovibles” (Ferreiro, 2006: 300-301). ¿En qué bando se colocará el yo narrativo y, en consecuencia, Emar? En ninguno de ellos, ya que él mismo es consciente de la existencia del péndulo y de la enajenación humana: “¿De qué lado estaba yo? [...] Apenas ocurría un suceso cualquiera me sorprendía sin opinión fija respecto a él. [...] Francamente no estaba yo de ningún lado. Y quería, sin embargo, tener esa magnífica [sic] precisión de mis amigos” (*Miltín*, 70). He aquí uno de los momentos en que el yo confiesa su desamparo y anhela la inercia vital del resto de la humanidad, ya que su capacidad para descomponer la realidad y ver más allá de lo

¹³⁸ Henri Désiré Landru (1869-1922) fue un famoso asesino en serie de París, conocido como “le Barbe-Bleue de Gambais”. El 30 de noviembre de 1921 fue condenado por once asesinatos de mujeres –viudas y adineradas a quienes Landru conquistaba para quedarse sus pertenencias y asesinaba más tarde para evitar ser delatado– y, un año después, guillotinado en la cárcel de Versailles.

perceptible por los sentidos no le permiten llevar una vida ni feliz ni cómoda, pues, por mucho que lo intente, no podrá prescindir de su don para ver:

Quería a toda costa cobijarme bajo una bandera. [...] La libertad que poseen Sandalio y Gilberto, felices mortales cuyas órdenes de comando, para seguir siempre por justo sendero, cómodamente se las envían desde fuera, cabales, precisas, como a mí este reloj, que, con el extremo afilado de sus punteros, me resuelve todas las dudas que podrían asaltarme respecto al tiempo que pasa. Mas, todo el esfuerzo que haga sé que ha de ser inútil. Veo el péndulo y veo a los dos hombres. Y a la mosca, la mosca que zumba. Es todo (*Miltín*, 71).

Hay, pues, una división tajante entre el yo protagonista y los demás, ya que el primero siempre estará intelectivamente en una posición superior a “las masas incoloras” (*Miltín*, 62) y esta capacidad no le permitirá penetrar en la sociedad. Esta fractura es remarcada constantemente a lo largo de la obra: “Y yo, mientras los demás quedaban estáticos contemplando las olas lejanas, vi algo más también” (*Miltín*, 105), “Ustedes, gente superficial, necesitaban ver. Nosotros, que somos intelectuales, necesitábamos saber¹³⁹” (*Miltín*, 135). De ahí, que se lamente de que el pobre Tomás Copiapó muriese “sin repasar jamás en ningún objeto, sin haber ‘visto’” (*Miltín*, 149), ya que pertenecía a la masa, incapaz de cuestionarse ni percatarse de que en el mundo existen objetos y seres. Este hecho, en ocasiones, crispera al yo hasta provocarle desprecio contra la humanidad:

Dulces, tranquilos, ponderados ciudadanos regordetes que, con sus paraguas al brazo, aman con calma y en voz baja las sacrosantas instituciones del país, las aman desde una modorra cenicienta junto al brasero de la abuelita y el gatito que ronca regalón. [...]

¡Qué gente tan buena toda! A veces se me figura que es tanta su bondad, que ha de rayar, al conocerles personalmente, en el más sombrío aburrimiento. [...] Tanta bondad, ¿no es lo más aburrido que existe en el mundo? (*Miltín*, 137-138).

Pero no solo desprecio siente el yo de *Miltín 1934*, sino también un profundo aburrimiento. El personaje, al igual que el protagonista de *Ayer*, ha experimentado en ciertos momentos –la excursión al interior de una flor, en *Miltín 1934*, o la visita al zoológico o al urinario, en *Ayer*– la unión mística con el universo, ha contemplado el

¹³⁹ En esta segunda cita, Emar emplea el término “ver” sin el matiz que implica la clarividencia, la visión más allá de lo aparente. Se emplea, pues, con el significado común de percibir por la vista, frente al vocablo “saber” que sí implica la penetración en la esencia y realidad de los objetos.

engranaje del mundo, su unidad y esencia. Esta experiencia es demasiado al lado de las soporíferas vidas de los individuos de a pie. Tal y como apunta Traverso sobre el yo:

Cuando mira el mundo y percibe cómo viven los seres humanos, pareciera que nada tiene una lógica y que la misma condición humana, desde esta perspectiva, es pérdida de tiempo. Tener que vivir así, en un mundo sin motivaciones, sin sentido alguno, es vivir en el hastío. El culpable es Dios, por haberle dado ese rol. En suma es el resultado de tener que vivir en la dualidad de realidades (1999: 160-161).

La vida corriente es, pues, vulgar, aburrida y carente de todo interés (“Santiago¹⁴⁰ me aburre”, 140). Pero, no solo lo son los hechos ordinarios del día a día, sino también las actividades de ocio, como el turismo (“Viña¹⁴¹ me aburre”, 139) o los deportes (“cuánto desgano tengo hoy, cuánto abatimiento [...] Yo quería ponerme al unísono de esa vibración”). Incluso las cosas hermosas, como la excursión al interior de una fucsia gigante en Illaquipel¹⁴², le causan hastío (“Me aburrí. Porque no he visto nada más aburrido que el interior de una flor”, 107), en suma, todo “aquello considerado bello, tranquilo y cómodo es origen de abatimiento” (Traverso, 1999: 161). Por otra parte, culpa a Dios de su condición infeliz y marginal, y, por eso, prefiere a Satanás, mencionado varias veces a lo largo de la obra¹⁴³, al que invoca para que lo libre de *l’ennui*¹⁴⁴:

Yo, Satán, te he invocado, te invoco y te seguiré invocando muy a menudo, pues le temo, por encima de todo, a nuestro santo padre el hastío. Pero muy a menudo también tú no me escuchas, Satán.

No te vengas a disculpar. Jamás podré perdonarte los dos veranos que ya me has hecho pasar en Viña. Oye:

Viña me aburre [...].

¹⁴⁰ Santiago de Chile es la capital del país de Chile, así como de la Región Metropolitana de Santiago. Su área metropolitana es conocida como Gran Santiago. La ciudad está dividida administrativamente en treinta y siete comunas (algunas de ellas serán tratadas en el apartado sobre el espacio). Geográficamente, está localizada en un llano conocido como cuenca de Santiago, limitado por el cordón de Chacabuco, la Cordillera de los Andes, la angostura de Paine y la Cordillera de la Costa. Además, se encuentra en la cuenca hidrográfica del río Maipo, aunque el más importante es el río Mapocho, que atraviesa la ciudad.

¹⁴¹ Viña del Mar es una comuna chilena perteneciente a la Región de Valparaíso, apodada como “ciudad balneario” o “ciudad jardín”, debido a sus espacios de recreo. Era el destino preferido tanto de la clase alta chilena como de los extranjeros pudientes, que instalaban allí sus residencias de verano.

¹⁴² Trataré este topónimo en el apartado 3.4.

¹⁴³ El desamparo de Dios y el conflicto con el demonio serán tratados en el apartado 3.5.

¹⁴⁴ Con este término francés o con el de *spleen* se denominaba en el arte finisecular a la sensación de abulia y aburrimiento totales que manifestaban los artistas decadentistas.

Luego, con tanto hastío, se me va filtrando una especie de ira sorda. Pues pasan a mi lado, pasan, pasan y siguen pasando cientos de seres precipitados que dejan brillar en sus ojos un fulgor de placer, de voluptuosidad [...].

¡Cuánta gente feliz! ¡Poder tener ese goce, esa felicidad del juego! Para eso te invoco, Satán, para que me la des también y poder matar esas tardes y esas noches que parecen no terminar jamás. Pero tú no me escuchas. [...]

Y entonces envidio a todo el mundo (*Miltín*, 139).

Este pasaje es el que recoge la reacción más irada del yo. Es el único momento en el que estalla su ira, una ira que también la manifiesta en *Un año* (“Hoy he vivido un día de furia, rebotando así, una, dos, tres, una furia, otra furia y otra más”, 41), contra sí mismo (“Furia contra mí. Hombre cuarenta años soberano”, 44), contra los demás (“¡Hombres cobardes! [...] Primero contra mí mismo; después contra los demás”, 46) y contra Dios (“Ira contra Dios. Ira por haberme hecho sentir una mínima parte de Su rol”, 51). Estas tres instancias a las que dirige su furia el yo, son las mismas que aparecen en *Miltín 1934*, aunque no mediante la mención directa: así, el protagonista se decanta por Satán (“Satán, ¡a mí! Caigo de rodillas implorándote”, 140) y desbanca a Dios de su puesto de guía espiritual, ya que él es el culpable de su clarividencia. Sin embargo, Satán tampoco lo escucha y el yo se queda solo y desamparado (“¡Nada! Satán no me oye”, 141) a medio camino entre una realidad superior a la que consigue acceder en determinados momentos y una realidad superflua y anodina en la que tiene que convivir con seres faltos de voluntad, energía y ansia de conocimiento:

Y a mi alrededor, por todo Santiago, por toda su vasta dilatación, miles de hombres gozan, sienten, vibran encapuchados; tiemblan, gozan con sus dagas, mientras yo apago la luz para despertar mañana igual, afeitarme e ir por las calles con el jamelgo, con el Sol y los planetas [...].

Pues nada, señor mío. Viviendo en ese mundo de las estratagemas y las conspiraciones, viviendo en el más cautivante y vibrante de los mundos, viviendo en la electricidad misma, no han hecho nada; han preferido la vida terrosa, dulce, vida de crustáceos soñolientos [...].

¡Qué gente tan aburrida, tan agónica, tan cadáver! (*Miltín*, 142)

Una vez concluido el análisis, se observa, pues, que el yo narrativo de *Miltín 1934* se identifica con el artista de vanguardia que define Huidobro. Así, el artista es un ser que posee facultades especiales que le permiten ver más allá de la mera apariencia del mundo para lograr desentrañar los complejos mecanismos que rigen el universo y la

existencia. Emar, que compartía la teoría huidobriana, crea un yo que únicamente realiza una actividad a lo largo de la obra: escribir. Esta escritura es la que le evoca una serie de reflexiones y recuerdos en los que manifiesta la problemática de ser el vidente o augur. Así, el yo accede en ocasiones a la verdadera esencia del mundo, desempeñando en esos instantes el papel de Dios, mientras la humanidad continúa sus vidas con inercia sin ningún tipo de preocupación trascendental. El yo, pues, ni es Dios de manera completa ni puede ser un individuo común más y se sitúa, por tanto, en una posición intermedia que lo perturba, pues aborrece la vida ordinaria, pero, a la vez, siente envidia de la ignorancia y la inocencia en que vive el resto de la humanidad.

3.4. La función de las coordenadas espacio-temporales.

Miltín 1934 es una obra cargada de referencias espacio-temporales, de tal modo que se mencionan establecimientos, calles, plazas, ciudades, montes, etc., así como los minutos, segundos, meses y años con una precisión extraordinaria. Toda esta exactitud –similar a la de Huidobro en *Sátiro o El poder de las palabras* (1939)– que, en una obra narrativa convencional, contribuiría a dar una mayor verosimilitud a la trama, carece de sentido en las obras emarianas, ya que esas referencias se recogen para dar un falso marco locativo y cronológico. Así pues, vemos que *Miltín 1934* pretende ser la antinovela por antonomasia, ya que presenta todos los elementos de la novela convencional (narrador, tiempo, espacio, personaje, un intento de trama, etc.), con el objetivo de deformarlos y aniquilar el concepto de novela.

Para comenzar, desde el propio título advertimos una localización temporal, 1934, y, dos páginas después, se nos precisa más esa datación: “Mas hoy –comienzo de año” (8). Se incide en varios momentos en la importancia del año 1934, ya que la narración no puede salirse de ese límite: “al menos para mí en 1934” (39); “en este año de gracia de 1934” (48). Al final de la obra, por otra parte, se produce el cambio de año, por lo que entendemos que la obra, *Miltín 1934*, se ha elaborado en el año completo de 1934, de hecho, hay varios apuntes que lo corroboran, como por ejemplo, “Y hemos llegado, señores, a la primavera. Porque hoy es 21 de septiembre. Hasta las 4 y 17 p.m. fue aún invierno” (150). El tiempo está, pues, muy acotado, de hecho, funciona como un elemento primario que condiciona el resto de la narración, ya que esta debe ajustarse a ese rígido marco, aunque ello implique no alcanzar los objetivos: el yo cierra la obra sin

haber escrito el “Cuento de medianoche”, sin haber encontrado al hombre Martín Quilpué y sin haber comenzado el drama medieval.

Por otra parte, el “Cuento de medianoche” también implica una delimitación muy concisa; solo puede ser escrito durante la medianoche: “Son las 11 P. M., es decir, que la medianoche se acerca” (11); “¡Las 12 han dado y nublado!” (12); “Las siete. Faltan, por lo tanto, cinco horas para la medianoche” (35); “El reloj sigue avanzando hacia la medianoche” (52), “Mi estudio termina junto con sonar la medianoche y en un cuento, en un verdadero cuento, la medianoche debe caer medio a medio” (55). Así pues, parece comprensible la dificultad de escribir el “Cuento de medianoche” si ha de ser escrito justo en el momento de la medianoche. En cualquier caso, la escritura del “Cuento” se encuentra en un nivel temporal y narrativo sobre el que se superpone otro nivel diegético que sería el de *Miltín 1934*.

Emar, en *Miltín 1934*, focaliza toda su atención en el proceso de creación literaria y ello le permite tratar mínimamente todos los aspectos en los que basa su teoría estética, entre ellos, su especial concepción del tiempo y el espacio, de acuerdo a teorías físicas y filosóficas, como las de Einstein¹⁴⁵, Bergson¹⁴⁶, Heidegger¹⁴⁷ o Nietzsche¹⁴⁸. Así pues, aunque el tiempo tiene una importancia capital que se refleja desde el propio título, no constituye el elemento central de la obra, como sí sucede en *Ayer*. En *Ayer*, Emar plantea la diferencia entre el tiempo que consideramos objetivo y el tiempo subjetivo, que es el de la conciencia. El primero se rige a través de una disposición espacial a modo de sucesión, en tanto en cuanto a un momento le sucede otro, a este otro y así sucesivamente. El segundo gira en torno al concepto de simultaneidad y se corresponde con la temporalidad con que se rige la mente humana. Esta es la temporalidad que reivindica Emar, ya que es la que permite abandonar los

¹⁴⁵ Albert Einstein (1879-1955) fue un físico alemán, premio Nobel de física en 1921. Está considerado el científico más importante del siglo XX. Entre sus logros destaca la teoría de la relatividad, fundamental para sentar las bases de la física estadística o la física cuántica.

¹⁴⁶ Henri Bergson (1859-1941). filósofo francés, también premio Nobel, aunque de literatura, en 1927. Dentro de su filosofía destacan sus teorías acerca de la conciencia y del tiempo, sobre todo, la diferencia entre el tiempo objetivo, el que marcan los relojes y calendarios, y el tiempo subjetivo, el de la mente humana, es decir, del pensamiento y la memoria.

¹⁴⁷ Martin Heidegger (1889-1976) fue un filósofo alemán, figura clave en la historia del pensamiento contemporáneo, gracias a su pretensión de destruir la metafísica y a sus teorizaciones acerca del ser, el tiempo y lenguaje.

¹⁴⁸ Friedrich Nietzsche (1844-1900), filósofo alemán cuyo pensamiento se considera fundamental en la evolución del pensamiento contemporáneo. Nietzsche lleva a cabo en su sistema una deconstrucción de prácticamente todos los conceptos sobre los que se sustentaba el mundo occidental, entre ellos, la religión y la moral. También fueron muy influyentes sus ideas acerca del eterno retorno y del *übermensch* o “superhombre”.

mecanismos de percepción habituales e, intelectivamente, conseguir captar la simultaneidad de la existencia y la verdadera realidad de los objetos.

En *Miltín 1934* no hay una reflexión temporal tan profunda como en *Ayer*, aunque sí existen dos momentos –la visita a Illaquipel y los vuelos espaciales con el capitán Angol– que recogen este momento místico de anulación de las coordenadas espacio-temporales en favor de una visión *simultaneísta* y *multiperspectivista* del universo, que trataré más tarde. En *Miltín 1934* Emar prefiere tratar el tiempo y el espacio en calidad de elementos narrativos y no tanto como elementos que propicien una reflexión de tipo filosófico. Así, el mecanismo consiste en la acumulación masiva de datos e informaciones que potencian la verosimilitud del relato, aunque, después, se vean anulados, ya que los contenidos son absurdos y/o fantásticos o porque no existe una lógica entre esos datos. En palabras de Álvarez, Emar “no piensa el relato en términos cronológicos lineales sino de una manera estrictamente sincrónica” (2009: 17). Así, son ejemplo de esto los recorridos imposibles de los cuentos francés, inglés o español o lo que sucede en el episodio del cacique Miltín, en el que el pueblo araucano es atacado en 1541 con armas propias de comienzos del siglo XX. Lo que se pretende es, pues, dar la apariencia de una exacta y rígida enmarcación temporal y espacial de la obra, para desmontarla y anularla completamente a través de la narración.

Centrándome en las referencias temporales, en *Miltín 1934* destacan, como ya he dicho, la gran cantidad de datos y su concreción. Sobre esto, es relevante la exactitud de los recuerdos del yo narrativo: “Y de esta absurda cosa sufro ya diez y seis años, claro está, diez y seis, puesto que conocí a Gilberto Moya en Rancagua en 1918” (60); “Es el año de 1921 de nuestra era. El miércoles 30 de noviembre” (64); “Fue quien me dio el bautismo del aire hace nueve años” (150); “Desde hace nueve años tengo una idea menos en la cabeza” (152); “Sepa que a la edad de diez años” (172); etc. El papel que ejerce la memoria en la teoría estética y vital de Emar es fundamental, tal y como demuestran la infinidad de diarios que escribió a lo largo de toda su vida, así como la propia escritura de *Umbral*, considerada por Brodsky la residencia de su autor en la biografía que introduce la edición de 1996.

Las obras y escritos de Emar constituyen una manera de reelaborar su propia existencia, de tal modo que, de la misma manera que en *Miltín 1934* relata no solo lo que ocurre, sino también lo que no ocurre pero podría haber ocurrido, cuando el yo habla de sí mismo emplea el mismo mecanismo. Emar expresa este propósito en muchos de sus escritos, que constituyen “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” (Piña, 2009: 421). Evidentemente, es *Umbral* la mejor manifestación de este propósito; no obstante, en *Miltín 1934*, vemos ya, gracias a la acumulación de datos y a su concisión, los intentos de ahondar en la memoria, de recordar y reelaborar lo vivido y, con ello, de intentar justificar o encontrar significado al presente.

La memoria, no obstante, es limitada, de manera que Emar sustituye el ejercicio de recordar por el de reconstruir e inventar, con el propósito de encontrarse a sí mismo, y esto lo consigue literariamente a través del desdoblamiento (Piña, 2009: 427). El desdoblamiento del narrador, fundamental en *Umbral*, aunque también en el resto de sus obras, es el intento de crear otras identidades que le permitan encontrar un sentido a su propia existencia y a esta en general:

Emar construye su edificio biográfico, partiendo a cada momento de cero, siempre y constantemente recapitula para partir de nuevo. A cada paso evidencia la naturaleza interpretativa del texto, que es generado por un hablante, a través de varios narradores, que elaboran su tiempo pasado y lo significan mediante la operación de la memoria. Esta operación no busca ni pretende reconstruir la factualidad de los episodios narrados, de acuerdo a cómo ellos fueron vividos en su oportunidad, ni recrea el recorrido de una vida, sino que elabora un sentido nuevo (Piña, 2009: 430).

Esta reflexión en torno a la cual giran los cinco mil folios de *Umbral* es aplicable a *Miltín 1934* cuando percibimos la exactitud con que aparecen fijados los recuerdos del yo narrativo. El ejemplo más destacado quizá sea el pasaje en que el protagonista, su esposa y un amigo visitan el Zurich y allí encuentran a sesenta y seis personas que en el pasado había conocido o tratado. Se trata de un ejercicio de hipérbole y un tanto humorístico del que parte la seria y desconcertante reflexión del yo sobre la existencia simultánea de los individuos y del transcurrir inexorable de la vida, que afecta de la misma manera a toda la humanidad. Evidentemente, hay una enumeración exagerada de recuerdos, ya que es prácticamente imposible que una persona pueda recordar a algunos de estos individuos con tanto detalle y menos aún saber exactamente en qué año trató con todos ellos. He aquí algunos ejemplos:

Entre ellos noté a las siguientes personas:

A.R., compañero mío en el Instituto Nacional¹⁴⁹ durante los años de 1908, 1909 y 1910.

R.S., periodista que trabajó en La Nación, en 1916 y 1917 y con quien fui bastante amigo;

O.W., joyero a quien le compré un anillo para regalárselo a mi hermana en su matrimonio en 1920;

S.T., muchacha de quien estuve enamorado, sin que ella lo supiera, en 1913, ahora muy gorda y acompañada de un señor de bigotes;

S.L., secretario de mi padre por ahí por los años de 1905 y a quien yo admiraba por saber escribir a máquina;

M.H., siempre guapa y graciosa aunque no tanto como en 1918, cuando viajó con nosotros a bordo del Aysen hasta Panamá;

W.E., primo mío en segundo grado, que había visto por última vez en los funerales de mi tía L., en 1914 (*Miltín*, 21-22).

Por otra parte, la obra presenta cientos de referencias temporales que se corresponden con el momento presente, el de la narración, mecanismo que pretende dar a la obra la apariencia de una novela con unos hechos bien localizados temporalmente: “Hace un momento eran las 6.38 de la mañana” (20), “Todavía (son las 7.23) conservo la emoción” (20), “Un reloj vecino toca siete campanadas” (35), “Dan las 12. Anoche, a esta misma hora, lloré por ella” (52), “A las 12.20 en punto, fatalmente, rendimos culto a la monotonía, al hastío, a la desesperanza” (64), “Hoy domingo” (82), “Hemos llegado a Santiago a las 6 de la tarde” (136), “Y hoy, a primera hora, he venido a mi escritorio” (136), “A las 9.30 ya dormía como un lirón” (144), “Y así dormí hasta las 8 de hoy” (144), etc. Hay, pues, un afán testimonial, memorístico; se percibe una obsesión por precisar el tiempo, por fijar cada uno de los instantes de la existencia a través del acto de escritura, que es lo que permanecerá. Emar busca hacer con la escritura algo similar a lo que hace el protagonista de *Ayer*, quien, al conseguir recordar el instante místico en el que experimentó la simultaneidad de la existencia y vio realmente qué era el mundo, pide a su esposa que dibuje su contorno para impedir que su cuerpo y su mente se disgreguen y volver al ser. Acotar, pues, es lo que busca hacer Emar constantemente.

En cuanto al espacio, en *Miltín 1934* se lleva a cabo un mecanismo muy similar al temporal. Así pues, se incide mucho en indicar cada uno de los lugares que el yo frecuenta o ha frecuentado, de nuevo con un propósito testimonial, como si, en realidad,

¹⁴⁹ El Instituto Nacional de Santiago era un conocido instituto, fundado en 1913, al que asistían muchas de las personalidades chilenas vinculadas a la política. La institución se convirtió en modelo de educación aristocrática, laica y liberal. Emar estudió allí durante su infancia.

la obra no fuese más que un diario personal. Por otra parte, el aspecto metafísico también atañe a esta coordenada, que queda anulada a la vez que el tiempo cuando el yo protagonista se encuentra en Illaquipel y cuando realiza los viajes espaciales con el capitán Angol, momentos que serán analizados más tarde. Por último, no debemos olvidar la cuestión nacionalista que atañe a las referencias locativas de la obra, así como la realidad de las mismas, al contrario de lo que sucede en otras obras.

La escritura ficcional de *Miltín 1934* y la mayoría de acontecimientos y recuerdos que se relatan suceden en el país de origen de Emar. En concreto, la mayor parte de las referencias se corresponden con lugares reales de la ciudad de Santiago de Chile. Es importante destacar esto, ya que, por ejemplo en *Ayer*, toda la acción transcurre en la ciudad imaginaria de San Agustín de Tango, ciudad que muchos identifican con Santiago, aunque no deja de ser un espacio de ficción. En *Miltín 1934*, sin embargo, Emar habla directamente de Santiago y se esfuerza bastante en señalar con exactitud los lugares por los que se mueve el yo narrativo. Así, se mencionan comunas y sectores de la ciudad (La Recoleta¹⁵⁰, La Chimba¹⁵¹, Los Cerrillos¹⁵²), avenidas (Alameda de las Delicias¹⁵³, Avenida España¹⁵⁴, Llano Subercaseux¹⁵⁵, La Cañadilla¹⁵⁶, Avenida Matta¹⁵⁷), calles (Ahumada¹⁵⁸, San Diego¹⁵⁹, Huérfanos¹⁶⁰, Puente¹⁶¹), cerros

¹⁵⁰ Una de las treinta y cuatro comunas en que se divide la ciudad de Santiago de Chile. Se sitúa en el barrio antiguo de La Chimba, en el norte de la ciudad. Limita con las comunas de Huechuraba, al norte; Independencia y Conchalí, al oeste; Providencia y Vitacura, al este; y con el río Mapocho, al sur.

¹⁵¹ Se denomina La Chimba a todo el sector norte del Santiago de Chile colonial, correspondiente a las comunas de La Recoleta e Independencia.

¹⁵² Una de las treinta y cuatro comunas en que se divide la ciudad de Santiago de Chile. Se sitúa al oeste de la ciudad y se caracteriza por su gran cantidad terrenos baldíos y sin uso, como el ex aeródromo de Los Cerrillos, que menciona Emar. Fue creada a partir de la división de la comuna de Maipú.

¹⁵³ Se trata de la Avenida Libertador General Bernardo O'Higgins, más conocida como Alameda o Alameda de las Delicias. Es la avenida principal de la ciudad de Santiago, con casi ocho kilómetros, que atraviesa las comunas del Prado, Estación Central y Santiago de oeste a este. En el recorrido de esta avenida se encuentran algunos de los edificios más representativos de la ciudad, tales como el Palacio de la Moneda, la Biblioteca Nacional de Chile o la Universidad.

¹⁵⁴ La avenida España es una vía perpendicular a la Avenida Alameda, que conecta la avenida principal con el Club de Hípica de Santiago. Es una de las calles que limitan el Barrio República o Barrio Universitario.

¹⁵⁵ Barrio tradicional dentro de la comuna de San Miguel en el centro de la ciudad de Santiago. El núcleo del barrio es la Plaza El Llano, así como el parque Llano Subercaseux, principal área verde de San Miguel.

¹⁵⁶ Se trata de la Avenida Independencia, conocida como Camino de Chile, durante el periodo colonial, y como La Cañadilla desde mediados del siglo XVIII hasta principios del XIX. Es una de las principales vías de la ciudad, que atraviesa de norte a sur, cruzando las comunas de Conchalí e Independencia, lo que la convierte en uno de los principales accesos a la ciudad de Santiago por el norte.

¹⁵⁷ Se refiere a la Avenida Manuel Antonio Matta, más conocida como Avenida Matta. Es una de las avenidas principales del centro de Santiago, situada en la comuna homónima.

¹⁵⁸ Es una importante calle peatonal y punto de encuentro, enclavado en el centro de Santiago, entre la Calle Plaza de Armas y la Avenida del Libertador Bernardo O'Higgins, en sentido norte a sur.

(Santa Lucía¹⁶², San Cristóbal¹⁶³), barrios (Los Leones¹⁶⁴) o, incluso, el río Mapocho¹⁶⁵, que atraviesa la ciudad. También se mencionan establecimientos muy famosos en su época como la Posada del corregidor¹⁶⁶, el comercio Gath y Chaves¹⁶⁷ o el café Ramis Clar¹⁶⁸, todos ellos lugares frecuentados por la burguesía y la bohemia santiaguina.

Por otra parte, también son muy habituales las menciones a regiones cercanas a la capital chilena, lugares que visita o ha visitado el yo narrativo, algunos de ellos también mencionados en *Un año*. La mayoría de los lugares que menciona son localidades campestres (Puangue¹⁶⁹, Chiñihue¹⁷⁰) o montañas (Morro de las Hornillas¹⁷¹), a los que el yo narrativo se retira, sobre todo en *Un año*, en busca de su identidad, aunque también se mencionan otras urbes chilenas, como Rancagua¹⁷², Valparaíso¹⁷³ o Viña del Mar¹⁷⁴. Todos los lugares que menciona el yo son

¹⁵⁹ Extensa calle del centro de Santiago, que conecta la parte sur de la Avenida del Libertador Bernardo O'Higgins con el sur de la comuna de Santiago, conectándose con la Gran Avenida en la comuna de San Miguel. Originalmente, conformaba la vía de salida de la ciudad e iniciaba la ruta hacia el sur del país.

¹⁶⁰ Se trata de una destacada calle del centro de Santiago, paralela a la Avenida del Libertador Bernardo O' Higgins.

¹⁶¹ Calle de la ciudad de Santiago, conocida como Paseo Puente. Es la calle que sigue hacia el norte la calle Ahumada, desembocando en la calle General Mackenna.

¹⁶² Cerro ubicado en el centro de la ciudad de Santiago. Limita al sur con la Avenida del Libertador Bernardo O' Higgins, al oeste con la calle Santa Lucía, al norte con la calle Merced y al este con la calle Victoria Subercaseaux. En este lugar es donde históricamente Pedro de Valdivia fundó la ciudad de Santiago de Nueva Extremadura, origen de Santiago de Chile. En la segunda mitad del siglo XIX fue transformado en un área verde, dotada de jardines, estanques, miradores y paseos.

¹⁶³ Cerro situado en la ciudad de Chile, entre las comunas de Providencia y La Recoleta. A sus pies se encuentra el Barrio Bellavista. Tras el cerro Renca, es el segundo punto más alto de la capital chilena.

¹⁶⁴ Barrio santiaguino situado en la céntrica comuna de Providencia.

¹⁶⁵ Río que atraviesa la capital chilena con una extensión aproximada de 96 kilómetros. Durante la colonia, en torno a él se fueron formando áreas agrícolas que conformaron La Chimba, actuales comunas de La Recoleta e Independencia. En este periodo, el Mapocho tenía un brazo que seguía un curso independiente por la zona que después conformaría la Avenida del Libertador Bernardo O' Higgins.

¹⁶⁶ La Posada del Corregidor se sitúa en la ciudad de Santiago, frente a la plazoleta Corregidor Zañartu. Durante el siglo XIX y comienzos del XX fue un lugar destinado a actividades culturales e intelectuales, así como punto de encuentro de la bohemia santiaguina.

¹⁶⁷ El establecimiento Gath y Chaves fue una importante tienda de ropa de caballero elaborada con tejidos ingleses. El comercio fue inaugurado en Buenos Aires en 1883 y, en septiembre de 1910, fue abierta la primera sucursal en Santiago de Chile. La empresa cerró definitivamente en 1974.

¹⁶⁸ Ramis Clar fue un conocido café santiaguino, famoso por sus pasteles, sus helados y sus té, todo ello acompañado de un quinteto de cuerda que amenizaba las tardes santiaguinas. Era un café de estilo parisino, frecuentado por artistas y poetas, entre ellos, Pablo Neruda, Sara Vial, Salvador Reyes o Alberto Rojas Jiménez.

¹⁶⁹ Localidad del área metropolitana de la ciudad de Santiago, perteneciente a la comuna de Melipilla, situada al suroeste de Santiago de Chile. Se ubica a orillas del río Puangue, de ahí su nombre.

¹⁷⁰ Localidad del área metropolitana de la ciudad de Santiago, perteneciente a la comuna de Melipilla, situada al suroeste de Santiago de Chile. Se localiza a las afueras de la ciudad de Melipilla.

¹⁷¹ Montaña situada en la Región de Valparaíso, cerca de la comuna de Quilpué.

¹⁷² Comuna y ciudad chilena, capital de la provincia de Cachapoal y de la Región del Libertador General Bernardo O'Higgins, localizada en la cuenca de Rancagua, que limita al norte con la comuna de Graneros, al sur con el río Cachapoal, al este con el estero de Machalí y al oeste con la comuna de Doñihue.

¹⁷³ Ciudad y comuna chilena situada en el litoral del país. Es la capital de la región y la provincia homónimas. Constituye un importante centro económico, sobre todo, en los sectores de la pesca y el turismo. Geográficamente destaca por los cerros que llenan la ciudad.

completamente reales, excepto cuando describe el viaje a Illaquipel, cuyos topónimos parecen ser variantes de los nombres reales: Illaquipel por Illapel¹⁷⁵, Curihue por Quirihue¹⁷⁶, etc. El mecanismo es bastante parecido a lo que sucede en *Ayer*, en la cual todas las referencias locativas son imaginarias, aunque muchos han querido ver en San Agustín de Tango un reflejo de Santiago de Chile. En cualquier caso, el espacio de *Ayer*, así como el de Illaquipel son elementos puramente ficcionales, tal y como afirma Lastra:

Tales precisiones no describen ningún sitio ubicable en la geografía real, sino en aquella que la imaginación inventa y propone. Lo mismo ocurre en *Miltín 1934*, donde una de las ciudades es Illaquipel, famosa por su flora y fauna: fucsias gigantesas [...] o un extraño animalillo llamado perenquenque [...]. Estas múltiples direcciones de lo imaginario expresan una conciencia que vive plenamente la literatura como actividad instauradora, y anticipan aspectos singulares de lo que años después empezaría a denominarse “lo real maravilloso” (Lastra, 1996: 172).

Un mecanismo similar, que, por otra parte, constituye un guiño patrio, se aprecia en la antroponimia de los personajes, que Álvarez (2009: 19) califica como “cierta manía geográfica al momento de bautizar a sus personajes”. Así, la mayoría de ellos poseen en su denominación un topónimo chileno: el pintor Rubén de Loa¹⁷⁷, el capitán Angol¹⁷⁸, el hombre Martín Quilpué¹⁷⁹, el doctor Hualañé¹⁸⁰ o el fallecido Tomás Copiapó¹⁸¹, entre otros. Este procedimiento dota de una mayor *chilenidad* a *Miltín 1934*, de una manera muy similar a lo que consigue a través de la acumulación masiva de referencias locativas. En realidad, todo esto no constituye sino una parodia de las novelas nacionalistas tan de moda en la época de Emar, pero que este criticaba porque no presentaban una tradición chilena de espíritu, sino meramente de forma¹⁸². Emar, en *Miltín 1934*, hace una hipérbole del patriotismo literario a través de una excesiva

¹⁷⁴ Véase la nota 141.

¹⁷⁵ Ciudad y comuna de la provincia de Choapa, ubicada en la región de Coquimbo, en la parte más angosta de Chile. Era conocida como la “Ciudad de los naranjos”, hasta que se arrancaron.

¹⁷⁶ Ciudad y capital de la comuna de Quirihue. Se sitúa en la VIII región de Biobío en la provincia de Ñuble.

¹⁷⁷ El Loa es una provincia chilena ubicada al este de la región de Antofagasta, cuya capital es la ciudad de Calama.

¹⁷⁸ Angol es una ciudad y comuna de Chile, capital de la provincia de Malleco en la región de Araucanía.

¹⁷⁹ Quilpué es una comuna chilena, capital de la provincia de Marga-Marga en la región de Valparaíso. Pertenece a la zona metropolitana de Gran Valparaíso.

¹⁸⁰ Hualañé es una comuna de la zona central de Chile, en la provincia de Curicó, en la VII región de Maule.

¹⁸¹ Copiapó es una ciudad y comuna chilenas, capital de la provincia homónima en la región de Atacama.

¹⁸² Véase el apartado 3.1.

localización espacial y de una *chilenización* de los antropónimos, de la misma manera que lo consigue a través del empleo de ciertos términos (“tinca”¹⁸³, es el mejor ejemplo) o incluso de la gastronomía. De lo que se trata, en suma, es de parodiar y ridiculizar la literatura patriótica que se estaba produciendo en el Chile del primer tercio de siglo.

Visto esto, entre otras funciones, las referencias temporales y espaciales establecen un marco narrativo preciso y muy acotado: Santiago de Chile y sus alrededores, en 1934; si bien ninguna trama se va a desarrollar en dicho marco. No obstante, este elemento condiciona toda la obra, de hecho son el título y la enmarcación espacio-temporal que implica los elementos que prevalecen por encima de cualquier trama posible. Así, lo único que preocupa al yo narrativo es terminar la obra en 1934, aunque, en realidad, no se haya ni empezado el plan inicial de esta. El paso del tiempo y la incipiente llegada del año nuevo son anunciados por los personajes de Rubén de Loa y el yo protagonista, quienes, sentados en un banco de La Alameda santiaguina, bajo un montón de papelitos de crítica literaria, perciben en una imagen temporal, a la vez que espacial, cómo el año nuevo va llegando a medida que se pone el sol y se aproxima la luna, que viene desde la provincia argentina de Mendoza¹⁸⁴: “Con su último estornudo despunta el Sol tras los Andes¹⁸⁵” (208), “Dentro de cuarenta minutos aparecerá la Luna y no olvides que hoy es Luna llena” (231), “sí; la Luna ya debe estar en Mendoza” (231), “Y según todos mis cálculos, la Luna está en Uspallata¹⁸⁶” (235), “La Luna no se ha asomado aún. Está en Puente del Inca¹⁸⁷” (237), “allá al fondo la cordillera y encima, asomándose, lentamente, una esplendorosa Luna llena” (239). El año nuevo llega, pues, con la aparición de la luna sobre la cordillera y, con ella, se da término a la obra, en una peculiar e insólita imagen que combina el elemento temporal de la llegada de la noche con una imagen sideral:

¹⁸³ El término “tinca” tiene numerosas acepciones en Chile y funciona como una especie de modismo. Como verbo significa ‘apetecer’, ‘intuir’ o ‘presentir’.

¹⁸⁴ Mendoza es una provincia argentina, perteneciente a la Región de Cuyo. Limita al oeste con Chile y entre ambos lugares media la Cordillera de los Andes. Las relaciones entre el país chileno y la provincia argentina fueron muy frecuentes desde la colonización española, así como durante el proceso de independencia.

¹⁸⁵ Cadena montañosa de América de Sur que atraviesa los países de Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. Su punto más alto es el Aconcagua. Se divide en tres sectores: Andes septentrionales, Andes centrales y los Andes australes o fueguinos. Los dos últimos sectores pertenecen a Chile y Argentina.

¹⁸⁶ Ciudad argentina, situada en el departamento de Las Heras, provincia de Mendoza. Está muy cerca de la frontera con Chile.

¹⁸⁷ Localidad argentina de la provincia de Mendoza, en el departamento de Las Heras.

Aquí terminó mi dialogo con Rubén de Loa. Segundos después todos los papelititos, como a una mágica voz de mando, se abrían, se esparcían y revoloteaban sobre nuestras cabezas y nosotros, llenos de regocijo, volvíamos a ver la Alameda, allá al fondo la cordillera y encima, asomándose, lentamente, una esplendorosa Luna llena. Esperamos en silencio su completa aparición hasta que la vimos suspenderse sobre un picacho.

Entonces uno de sus crateres [sic] se dibujó nítido al centro del disco luminoso como un punto negro. Luego nos percatamos que se agrandaba hasta ser como una enorme boca circular y lóbrega rodeada de una aureola. Así permaneció varios minutos. Cuando, súbitamente, esta boca empezó a cerrarse y en todo el ambiente hubo como un remolino, una corriente de aire de la Tierra a la Luna, como si aquel cráter, al cerrarse, hubiese producido una formidable succión a través del espacio. Yo me llevé instintivamente la mano al sombrero; Rubén de Loa, a su pipa. Y los papelititos todos, sin descontar uno solo, impelidos por aquel viento sideral, partieron, se fueron, siguieron, hasta que la boca de la Luna los absorbió cerrándose sobre ellos por toda la eternidad.

[...]

Hasta que, de pronto, llegó a mis oídos el estampido de un cañón:

¡1935! (*Miltín*, 239-241).

La referencia a los astros y al espacio sideral encuentra su tratamiento más destacado en los vuelos interplanetarios que protagoniza el yo junto al capitán Angol. Estos, de marcada influencia futurista y cubista, aportan a la obra la reflexión sobre el *multiperspectivismo* y la relatividad del espacio y, en menor medida, del tiempo. Así, a través de cuatro vuelos siderales, el yo narrativo sale del mundo corriente y llega al espacio, lugar en el que el capitán Angol le demuestra la poca fiabilidad de la percepción corriente y la limitación a la que se ve sometida la mente humana, que se queda en la mera apariencia de los objetos. En palabras de Lizama, los vuelos fantásticos con el capitán Angol

están presididos por un desajuste del yo consigo mismo y con el mundo, lo cual genera el deseo de ampliar los límites del hombre y hallar nuevas posibilidades de existencia. La complejidad de la mirada en los dos primeros viajes se construye a partir del poderío de la máquina y la habilidad del piloto que permiten alcanzar el espacio cósmico y observar el mundo desde distintos ángulos. De este modo, se abandona la perspectiva única y la imagen fenoménica de las cosas y, en su reemplazo, se propone una visión cubista que busca expresar la esencia de la realidad a través de perspectivas complementarias y simultáneas y así configurar la

representación de una imagen total y la revelación de un conocimiento absoluto (2011: 250).

Este es el espacio que reivindica Emar, el espacio cubista, *multiperspectivista*, el que permite ver a la vez todas las caras de los objetos y, en consecuencia, del mundo. Los cuatro vuelos constituyen un avance progresivo hacia una mayor consciencia y aprehensión de la verdadera realidad del universo. Así, en el primer vuelo, el vuelo A, el yo se percata de la relatividad de las dimensiones: al ir elevándose, la ciudad de Santiago se cada vez más pequeña y achatada, mientras que la cordillera de Los Andes se percibe inmensa. Allí, el yo ve la cordillera y se da cuenta de la vida de esta y, en consecuencia, de los objetos:

Y al estar encima le vi por primera vez la cara la cordillera.

Nunca se me habría imaginado que tuviese ella también, como nosotros, un rostro, una expresión –cualquiera que fuese– pero que al sorprenderla afirma su existencia, como quien dice: “Héme aquí, a mí también!” Y se aísla del resto para, a su vez, *ser*.

Y pensar que todos nosotros habíamos vivido siempre [...] apoyados o rasguñando como microbios aquello que considerábamos una cosa, sí, una cosa no más, una cosa más, una de las tantas cosas que hay, sin vida, sin idea, sin peligro... Y la cosa, ¡Dios mío!, vivía, estaba viva, allá arriba, en su cara, naturalmente, como todo lo que vive (*Miltín*, 157-158).

El vuelo B implica un mayor ascenso y, en él, se llega a la contemplación del Sol, a través de la cual llega a la misma conclusión a la que había llegado al ver la cordillera, ya que “si una cosa, tan sólo una, vive, tienen que vivir todas. Imaginar vida en la no-vida... me es imposible, me es absurdo” (*Miltín*, 159). Así pues, el yo reconoce que el ser humano ha existido y existe creyendo que las cosas son como ha determinado él a partir de las categorías que le ha impuesto, cuando, en realidad, las cosas son en sí, sin los atributos que la humanidad les haya implantado. Emar adopta una teoría similar a la de Immanuel Kant¹⁸⁸ y, así, el ser humano solo es capaz de conocer el fenómeno, es decir el mundo con las categorías que la mente humana le impone; el nómeno, el objeto en sí mismo, en cambio, es inaprehensible por el ser humano¹⁸⁹; sin embargo, en la teoría filosófica de Emar, el clarividente, es decir el yo narrativo de *Miltín 1934*,

¹⁸⁸ Véase la nota 3.

¹⁸⁹ Cfr. Traverso, Soledad. (1999). “1. Realidad y apariencia: aspectos filosóficos”. En *La angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*, IV, 170-174.

gracias a su esfuerzo intelectual por abandonar los mecanismos de percepción habituales, sí es capaz de conocer la esencia de las cosas, es decir, el noúmeno.

Así pues, las condiciones *a priori* de Kant, el tiempo y el espacio, se ven desarticuladas en el momento en el que el yo trasciende por encima de la percepción ordinaria. El ascenso continúa hasta llegar al vuelo C, en el que el yo y el capitán Angol se encuentran ya en el espacio mismo. El tema de la relatividad de los tamaños y de las proporciones continúa: “Allí al frente, esa bola grande es Marte. Y toda esa especie de pelusilla, arriba, ¿la ve usted?, son los planetas telescópicos”, (*Miltín*, 170). Este vuelo es el más importante dentro del tratamiento del espacio, ya que en él se anula de manera completa cualquier lógica espacial y, por tanto, las direcciones (arriba, abajo, derecha e izquierda) y coordenadas (norte, sur, este y oeste) desaparecen. El yo, que todavía no se ha desprendido completamente de los mecanismos de percepción humanos, se siente desconcertado e inicia una reflexión aparentemente científica sobre los fenómenos de atracción entre los astros, que acompaña incluso con un gráfico que presenta los cálculos. Este elemento constituye una verdadera parodia del lenguaje y los métodos empleados por la ciencia. Sirva como ejemplo: “a 2.717.801 kilómetros más allá de Saturno, cesa totalmente toda fuerza de atracción solar por la muy simple razón que ya el Sol había colocado a sus seis compañeros y no necesitaba gastar más energías” (*Miltín*, 177).

Por último, del vuelo D me ocuparé en otro apartado, ya que se abandona la reflexión sobre el espacio y la esencia del universo, para tratar la figura de Dios, con lo que se alcanza el punto más alto en la ascensión, aunque, como veremos, se produce una total desmitificación del ser supremo.

Así pues, en estos vuelos fantásticos nos encontramos ante la anulación de la coordenada espacial, de la misma manera que en la visita a Illaquipel, el yo anula la coordenada temporal, eliminando el concepto de sucesión por el de simultaneidad, fenómeno en torno al cual gira *Ayer*. El fenómeno se produce en la escalada a la fucsia gigante, cuando, de repente, el yo sufre un momento de suspensión del tiempo, en una especie de instante místico en el que se superponen todos los pensamientos y recuerdos almacenados en su mente:

Quería decirle una cosa, una sola, nada más que una que se hallaba clara y nítida en mi mente. Pero apenas la tomé [...] la cosa evocó otra que la había originado, la cual otra despertó a todas aquellas que [...] la habían hecho nacer y, junto con ello vibraron todos los recuerdos a ellas asociados y se me erizaron en el

cerebro más de mil signos de interrogación que destilaron a los puntos mismos bajo ellos desde sus garfios enroscados, mil respuestas simultáneas, exactas algunas como postes, más o menos exactas otras como lagunas, equivocadas, angustiadas muchas como rieles que se van, erróneas varias como adobes; pero todas [...] fueron en un instante sólo una cosa que, al ser una, abarcó a la primera cosa y a la que la siguió y a los recuerdos, una cosa que fui yo pensando, no desgranadamente, sino simultáneamente con ser yo siempre en cuanto hubiese podido pensar, antes, durante y después, que después, durante y antes dejaron significados en otra parte, englobándose ellos mismos en un solo globo sin tamaño aprovechando que el tiempo se ocupaba de los demás y, por distracción, me dejaba de lado a mí (*Miltín*, 98-99).

Se impone, pues, la temporalidad subjetiva, el tiempo no objetivo, siguiendo las teorías de Bergson¹⁹⁰ y de Heidegger¹⁹¹. La conciencia, la mente humana y, por tanto, la verdadera existencia son simultáneas, de manera que no hay un instante que siga a otro en lo que constituye una concepción espacial del tiempo, sino que los instantes se dan a la vez, conformando cada uno de ellos pequeños fragmentos de la existencia, entendidos no como partes de un todo quebrado, sino como pequeñas piezas de un todo que no es perceptible a través de los mecanismos de percepción corrientes. Así, solo cuando el yo abandona estos mecanismos, entre ellos la categoría de tiempo, es capaz, en su condición de clarividente, de percibir la simultaneidad del pensamiento, de la misma manera que, en los vuelos espaciales, percibía la totalidad de los objetos a través de la anulación de la categoría espacial, que le permitía vislumbrar en una *multiperspectiva* todas las caras de los objetos y, en consecuencia, su totalidad: “que sepas que todo es uno, en un solo instante tan veloz que no termina nunca” (*Miltín*, 100).

3.5. La propuesta filosófica.

Una vez estudiados los diferentes elementos que conforman *Miltín 1934*, es posible desentrañar las líneas de pensamiento de Juan Emar, así como las fuentes filosóficas, teosóficas y esotéricas de las que emanan dichas ideas. La obra entera se conforma como una manifestación de todo el sistema metafísico y gnoseológico defendido y propuesto por Emar, notablemente influido por las muchas lecturas que fue realizando a lo largo de toda su vida, tal y como reflejan las menciones a ellas tanto en

¹⁹⁰ Véase la nota 146.

¹⁹¹ Véase la nota 147.

sus detalladísimos diarios de vida, como también en sus obras, entre ellas, en *Miltín 1934*.

Como ya dije, todos los escritos de Emar están enunciados en primera persona, una primera persona que se identifica con distintos áter ego del propio autor en un intento de encontrar su propia identidad a través del desdoblamiento en diversas instancias y de la reelaboración de las múltiples posibilidades de la existencia dentro de sus creaciones literarias¹⁹². Así pues, la conciencia del propio yo es el elemento central en torno al cual giran las obras emarianas y es a través de ella como se contempla y se analiza el mundo. Estableceré el sistema de pensamiento de Emar partiendo de la reflexión sobre la conciencia que realiza Rubio:

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). 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 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 (2008b: 10-11)¹⁹³.

Partiendo, pues, de la centralidad del yo, el yo de *Miltín 1934* y, en consecuencia, el yo que propone Emar se conforma como un ser que, en determinados momentos, alcanza esa “afinación total” con el universo (en la excursión al interior de la fucsia gigante, en el cerro de Miltín o en los vuelos espaciales). La gran mayoría de los individuos, en cambio, se encuentra en desarmonía con el universo y esto es lo que exaspera tanto al yo de *Miltín 1934*, que no puede sentirse identificado con la humanidad, ya que esta no trasciende de la mera apariencia de los objetos. Pero, ¿acaso hay algo más fuera de las tres dimensiones que limitan la realidad objetiva?

¹⁹² Cfr. 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.

¹⁹³ Todas las citas que incluye Rubio en este fragmento provienen de Wallace, David. (1993). ‘*Cavilaciones*’ de Juan Emar. Tesis de licenciatura. Universidad de Chile.

Entre las muchas lecturas que realizó Emar a lo largo de su vida, ocuparon un lugar central aquellas relacionadas con el esoterismo y la teosofía, entre ellas, autores como Rudolf Steiner¹⁹⁴, Stanislas de Guaita¹⁹⁵, Mario Roso de Luna¹⁹⁶, Annie Besant¹⁹⁷, Charles Leadbeater¹⁹⁸ o Piotr Demiánovich Ouspenski¹⁹⁹. Este último y, en concreto, su obra *Tertium Organum* (1912), ejercieron una influencia muy importante en la composición del sistema metafísico emariano²⁰⁰. El filósofo ruso elaboró una teoría filosófica acerca de la existencia de una cuarta dimensión que giraría en torno al elemento temporal y plantearía la simultaneidad como la verdadera cualidad de la existencia:

Lo que sin duda atrajo la atención de Emar, es la afirmación de Ouspensky acerca de lo equivocados que estamos “al pensar que un cuerpo tridimensional es algo real. Es meramente la proyección de un cuerpo tetradimensional: su dibujo, su imagen en nuestro plano”. Es lo mismo que decir que un cuerpo de la cuarta dimensión es “un número infinito de momentos de existencia de un cuerpo tridimensional: de sus estados y posiciones”. [...] Por lo tanto, según Ouspensky, uno de los propósitos del conocimiento oculto es ir más allá del mundo de las apariencias propio de la tercera dimensión, y lograr “ver” el mundo de la cuarta dimensión (Traverso, 2011: 115).

El yo de *Miltín 1934*, a lo largo de la obra, manifiesta constantemente su desapego hacia el resto de la humanidad, sencillamente, porque su existencia se reduce a la mera percepción del mundo a través de los sentidos, los cuales solo permiten captar la tridimensionalidad de los objetos y sus atributos externos, pero no su verdadera realidad y, por tanto, viven en la ignorancia sin preocupaciones trascendentales que, para Emar, resultan imprescindibles, a la manera heideggeriana:

¹⁹⁴ Steiner (1861-1925) fue un filósofo y esoterista austríaco, fundador, entre otras cosas, de la antroposofía, sistema que permite en diferentes fases la conexión espiritual del hombre con lo esencial del universo. Se hablará más adelante de la relación de su método con Emar.

¹⁹⁵ Guaita (1861-1897), ocultista y poeta francés, cofundador de la Orden cabalística de la Rosa-Cruz, junto a Joséphin Péladan.

¹⁹⁶ Roso de Luna (1872-1931) fue un teósofo y escritor masón español. Destaca por ser una figura permanente en las tertulias madrileñas, así como por ser el traductor de la teósofa rusa Helena Blavatsky.

¹⁹⁷ Annie Besant (1847-1933). Escritora, periodista y teósofa inglesa, entre otras cosas, discípula de Madame Blavatsky.

¹⁹⁸ Leadbeater (1854-1934) fue, al igual que Besant, discípulo inglés de Blavatsky e integrante de la Sociedad Teosófica.

¹⁹⁹ Ouspensky (1878-1974) fue un filósofo y escritor ruso, simpatizante de las teorías místicas y esotéricas.

²⁰⁰ Las alusiones a la figura del filósofo ruso y al *Tertium Organum* son abundantes, sobre todo, en *Umbral* y en los diarios y cartas dirigidas a Pépêche. Por otra parte, el sistema filosófico que establece Ouspensky es un pilar para la elaboración de las obras narrativas emarianas.

El intento por entender el Ser es un modo de existencia del hombre y el problematizar esta búsqueda es la condición de cualquier vida auténtica. Por esto, percibir la existencia como problema es un privilegio y una necesidad. Se vuelve un “deber” hacerlo. Cuando se llega al punto en que el hombre se deja de preguntar por el enigma de la existencia, el resultado es la alienación. Esto es lo sucedido en el último tiempo en la civilización occidental y el siglo XX es la culminación de este olvido (Traverso, 1999: 172).

Hay, pues, una barrera entre el yo de *Miltín 1934* y el resto de individuos, ya que el yo sí es capaz de acceder a esa cuarta dimensión y contemplar el mecanismo con que funciona el universo. La razón de ello es su condición de artista, que le permite estar dotado del don de la clarividencia y actuar como una especie de médium entre el universo y la humanidad. No se trata, sin embargo, de un elemento intermedio pasivo, a la manera del autómatas surrealista, sino que la condición de augur se obtiene a través de un complejo proceso intelectual, que Rubio (2008a) identifica con el método iniciático que plantea el filósofo Rudolf Steiner en *La iniciación* (1909-1913). El método propuesto sirve para, a través del autoconocimiento intelectual y completamente individual, alejarse de la materialidad y la apariencia del mundo corriente con el objetivo de alcanzar esferas más altas de conocimiento, tal y como afirma Rubio:

Debe superarse la necesidad de contar con una escuela y un maestro, de allí que el libro proponga fortalecer un aprendizaje individual y solitario que se realizaría por las vías del autoconocimiento y trabajo personal de un iniciando inmerso como cualquier otro individuo en la sociedad y la vida cotidiana. El método de Steiner es, en síntesis, un método para desarrollar la ‘percepción espiritual’, la que afecta la cognición de la realidad en su aspecto suprasensible, y comprende tres etapas fundamentales, que corresponden a tres grados de iniciación: la probación, [...] la iluminación [...] y la iniciación propiamente (2008a: 55).

Al margen de los diferentes estadios, que se pueden ejemplificar a través de la obra *Un año*, observamos que el yo de *Miltín 1934* se corresponde también con ese individuo marginal y solitario, que consigue a través de su propio esfuerzo traspasar el umbral de las apariencias para alcanzar la verdadera realidad en momentos señalados. El yo logra esto a través de su entrenada lucidez, obtenida gracias a su esfuerzo mental y a su condición de artista. Así pues, tal y como afirmaba Huidobro, el artista se configura como el ser dotado de la genialidad creadora, don que le permite ver más allá

de las meras apariencias y reflejar dicha visión en la obra de arte. Esta condición especial del artista y su separación con respecto al resto de la humanidad también habían sido señaladas por el propio Ouspensky:

Según Ouspensky, la cuarta dimensión es un espacio desconocido para el actual ser humano. Tanto en la obra mencionada como también en *Nuevo modelo del universo*, Ouspensky la relaciona con el trabajo interior que el ser humano, y especialmente el artista, tiene que llevar a cabo. El objeto del arte, dice, “se basa en la comprensión emocional, en el sentimiento de lo desconocido que se encuentra detrás de lo visible y lo tangible, y en el poder del creador” por medio del cual el artista plasma, en formas visibles, tanto sus sensaciones como los sentimientos y visiones que es capaz de tener. El artista tiene, por tanto, la capacidad de mostrar la interconexión de todas las cosas que para el común de los humanos permanece invisible y desconocida” (Traverso 2011: 112).

La concepción del artista que tiene Ouspensky es, pues, muy similar tanto a la defendida por Huidobro como a la del propio Emar. Así, el “genio creador”, propio de la teoría de vanguardia, se identifica plenamente con el binomio que establece el filósofo ruso para calificar al artista, quien “debe ser un clarividente, debe ver lo que los demás no ven. Y debe ser mago, debe poseer el don de hacer que los demás vean lo que no ven por sí mismos, pero que él ve” (Ouspensky, 2004: 147)²⁰¹. La fractura, pues, entre artista y humanidad es bastante clara, de tal modo que el primero es una especie de elegido profético. Este hecho lo coloca en una posición privilegiada con respecto al universo y a la verdad, pero, a la vez, le impide la integración en la realidad superficial, en la que debe convivir con otros. Esta situación es ejemplificada en *Miltín 1934* a través del personaje de Teodoro Yumbel, quien manifiesta su confusión y extrañamiento ante su condición vital: “Teodoro Yumbel, cual todos los santos hombres, era, a menudo, presa de las dudas. ‘¿No deberé –se preguntaba– romper con energía este círculo de soledad? ¿No estará la verdadera vida junto a mis semejantes?’ (Miltín, 30). Cuando el personaje se percató de la imposibilidad de salir de su propio yo, decide cambiar de método con el objetivo de “sumirse en su Yo y poner su Yo solo, firme, adusto y sereno, frente a las magnificencias de nuestra madre la Naturaleza” (Miltín, 30). Así, emprende un camino en el cual reflexiona y contempla diferentes elementos hasta que padece el desdoblamiento de su yo:

²⁰¹ Cito por la edición de la editorial bonaerense Kier, de 2004, basada en la traducción de 1922 de Nicholas Bessaroff y Claude Bragdon y revisada en 1981 por Tatiana Nagro y Sergei Kadleigh.

De pronto una idea le asaltó. Su Yo acababa de abandonarle y marchaba tres pasos más adelante que él. No había dudas que así marchaba, así como él, por el camino polvoriento, al pie de los altos cerros, al borde del abismo. Entonces sus ojos empezaron a saltar de su Yo a las espumas, de las espumas a su Yo [...].

Llegaron, treparon, se sentaron. Pasó un minuto. Luego el Yo saltó, hizo por los aires una pirueta y se coló nuevamente en el cuerpo de su legítimo poseedor. Teodoro Yumbel respiró entonces satisfecho y pocos instantes más tarde se sumía en profunda contemplación de nuestra madre Naturaleza (*Miltín*, 32).

A partir de ese momento se produce una serie de visiones fantásticas fruto de la anulación de los mecanismos de percepción habituales, que se logran, como indica Traverso (1999: 110), a través del ejercicio de la voluntad, que permite la “desidentificación consigo mismo”, esto es, el desdoblamiento del yo. Por esta razón, los personajes de las obras de Emar son en realidad desdoblamientos de su propia identidad, con el fin de encontrar el significado real a su existencia. El auto desdoblamiento es, pues, el procedimiento que capacita al yo para conocer la verdadera realidad: “el yo se desdobra en alguien ‘que actúa’ y en alguien ‘que observa al que actúa’ [...]. El mundo aparece compuesto como un binomio, el mundo de la separatividad [sic] y el de la unidad” (Rubio, 2008a: 58) y ambos términos se dan de forma simultánea. El episodio de Teodoro Yumbel es, pues, un pasaje clave en la obra, ya que, a partir de él, es posible descifrar el complejo sistema metafísico de Emar.

Así pues, una vez que se ha producido la anulación de la percepción sensorial, con ella caen también todas las categorías y límites que el ser humano ha impuesto a la realidad, entre ellas, las coordenadas espacio-temporales, que responden, siguiendo a Bergson, a una errónea concepción del tiempo. La humanidad ha entendido el elemento temporal como aquel marcado por los relojes y los calendarios [“Fechas que nombran a los días y que se repiten permanentemente, variando sólo, apenas, al final, por un pequeñito número que cambia de tarde en tarde. Esto, desde hace 1921 años” (*Miltín*, 64)]; no obstante, esta concepción es, en realidad, una concepción espacial y mecánica que describe el tiempo como una sucesión de instantes ordenados. Frente a esto, nos encontraríamos con el tiempo real, que es el de la conciencia, el del pensamiento y el de la memoria, y que se basa en la yuxtaposición de experiencias, sensaciones y percepciones, es decir, en la simultaneidad, de tal modo que se concibe “el tiempo como segundo y el espacio como punto” (Rubio, 2008a: 61).

Partiendo de la cita de Rubio, que sintetiza la concepción espacio-temporal emariana, se plantea el conflicto entre la totalidad y la unidad, de tal modo que el universo se compone de fragmentos que se dan en simultaneidad en la denominada por Ouspensky cuarta dimensión. Esta simultaneidad y fragmentariedad es la misma que rige la conciencia humana, de forma que los pensamientos, percepciones y recuerdos no se manifiestan de forma sucesiva en la mente, sino que coexisten en el mismo instante. El funcionamiento del intelecto, reflejo del funcionamiento del universo, se aprecia en *Miltín 1934* en el instante contemplativo que experimenta el protagonista dentro de la fucsia gigante²⁰². Se anulan, pues, el tiempo y el espacio y, por tanto, no existe ni pasado ni presente ni futuro, ya que todo pertenece a ese “solo instante tan veloz que no termina nunca” (*Miltín*, 100).

El universo es uno y ese uno es percibido por el yo, en los momentos de extrema lucidez, como un conjunto de fragmentos que se superponen unos a otros de manera simultánea. Es importante destacar la importancia de la unidad, pese a la fragmentariedad, de manera que no se conciben los fragmentos como partes de un todo quebrado, sino como fragmentos de un todo unitario cuya unidad no es perceptible a simple vista, como ya mencioné. Solo el yo de *Miltín 1934*, es decir, el artista, puede anular el “ojo físico”, que “ve el presente en forma permanente” y activar el “ojo síquico” que “ve, en el pasado y el futuro del objeto, el devenir completo” (Traverso, 1999: 116)²⁰³. De este modo, el universo más que un conjunto de objetos y seres independientes es, en realidad, un todo armónico integrado por todos esos elementos e identificado por las relaciones que se establecen entre esos componentes, en una concepción holística del mundo. Tal y como afirma Lizama, “los componentes del universo, desde el nivel macrofísico al microfísico, no son ‘cosas’, sino correlaciones de cosas que, a su vez, son correlaciones de otras cosas y así sucesivamente” (2001: 29). Esta revelación genera la preocupación del yo:

¿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? (*Miltín*, 230).

²⁰² Véase la cita del pasaje en las páginas 74 y 75 de este trabajo.

²⁰³ Cfr. Traverso, Soledad. (1999). “Teoría del ‘ojo superior’”. En *La angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*, III, 102-1131.

Así pues, el yo, en los instantes de clarividencia, asume por un instante el papel de Dios, tal y como se puede apreciar en los diversos momentos lúcidos que experimenta el yo de *Ayer* o en el proceso de búsqueda e iniciación del protagonista de *Un año*, así como también en los episodios ya señalados de *Miltín 1934*. Dios²⁰⁴, pues, es el que lo ha dotado con el don de la clarividencia, ese don que lo mantiene en una posición intermedia entre la deidad y el hombre, conformándolo como una especie de híbrido sin poder identificarse plenamente con ninguno de los dos. El culpable de todo ello es la figura divina y, por eso, en el sistema filosófico emariano Emar se enfrenta a ella con ira:

Ira contra Dios. Ira por haberme hecho presentir –aunque sólo por un mínimo instante y aunque conservándome mi calidad de mínimo ser– una mínima parte de Su rol. Pues quiero permanecer en el mío, sin distracciones ni vislumbres, rol de hombre gusano que se arrastra y que, si es mucho su desamparo, llame y clame, ante todo, a los Infiernos (*Un año*, 51).

Dios constituye una verdadera obsesión y carga constante para el yo, ya que este no puede prescindir de su condición de ser, que es la lucidez: “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*, 55). No obstante, tal y como indica Traverso (1999: 141), “el dedo de Dios no se debe entender como algo impuesto desde afuera”, sino como “un ‘deber’ hacerlo que nace de una realidad interior”, ya que, como mencioné, todo el sistema filosófico de Emar se sustenta en la supremacía de la conciencia. Así pues, el individuo, atrapado en su propia conciencia, se percibe como una parte desgajada del todo. El individuo normal no es consciente ni de la existencia de ese todo, pero el yo emariano, que sí ha sido mínimamente partícipe de la unidad del cosmos, padece el dolor al no poder escapar de su condición vital:

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

²⁰⁴ No tiene por qué identificarse con el Dios cristiano. En realidad, no parece que Emar simpatizara con ninguna religión y, más bien, cuando habla de Dios se refiere a él como el ser supremo que crea y ordena el universo sin connotaciones cristianas: “Dios, ¿quién es o qué es? ¿Existe siquiera? Indudablemente, para que haya un dedo que mueva el péndulo” (*Miltín*, 61).

doloroso vivir como fragmento, desprendido del Todo. Sin embargo, es su condición de vida (Traverso, 1999: 143).

El personaje sufriente puede identificarse en *Miltín 1934* con el cacique que da título a la obra, quien después de llorar desconsoladamente, decide acabar con su vida, para unos, porque iba a ser asesinado por los colonizadores, para otros, porque vio un futuro aciago para la ciudad de Santiago. La segunda hipótesis es la que representa al sujeto lúcido y su sufrimiento ante la imposibilidad de escapar del rol de clarividente, de la misma manera que la imagen del dedo en la nuca del yo. Por otra parte, el cacique se auto aniquila porque el resto de individuos no están capacitados para entender el funcionamiento del universo, de manera que no se puede completar la tarea de transmisor de las verdades del mundo, hecho que frustra y llena de dolor al personaje, que opta por la muerte. Otros personajes emarianos escogen la ira contra Dios, como hemos visto, así como la ira contra los hombres:

Pero el visionario [...] no tiene otra posibilidad que la de asumir el rol que Dios le impone y que lo obliga a avanzar con el dedo en la nuca. Y no hay nada que pueda hacer en el mundo inmediato, salvo rebelarse aun cuando sienta la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca. No es intermediario, porque la conciencia no se puede transmitir a los hombres que conciben la vida según el pensamiento fragmentario. Nada de lo que él haga podría cambiar esa ceguera. De ahí la ira contra los hombres que siguen viviendo como autómatas (Traverso, 1999: 149).

No obstante, en *Miltín 1934*, el quiebre y rechazo del elemento religioso también se hace a través de la parodia. Así, en el vuelo D con el capitán Angol, este decide llevar al yo a ver a Dios. De la visita, el protagonista ofrece unos apuntes que nos dan una imagen de Dios completamente desmitificada, como un burgués acomodado²⁰⁵ y muy poco interesado en lo que sucede en el mundo humano²⁰⁶. Emar muestra a una divinidad distante, absolutamente despreocupada y con un perfil marcadamente humano, de tal modo que la humanidad queda completamente desamparada, estado que el yo se encarga de potenciar apuntando algunas de las afirmaciones de Dios: “Dios asegura que

²⁰⁵ Dios, entre otras cosas, tiene un perro, León, y un gato, Micifús. También toma el té, viste buenos zapatos, usa un buen perfume y tiene una casa con mobiliario caro y retratos de sí mismo. En cuanto al arte, Dios tiene unos gustos muy concretos en cada uno de los campos artísticos. Además, Emar enumera sus gustos culinarios, sus enfermedades, sus aficiones, sus hábitos, etc. Véase *Miltín*, 192-196.

²⁰⁶ Emar menciona algunos acontecimientos históricos de los que Dios no se ha enterado o lo ha hecho tarde, tales como la primera guerra mundial, el descubrimiento de América o la reforma protestante. Dios afirma, incluso, no estar interesado en el hombre: “Es falso también que Dios se preocupe de lo que hacen los hombres”, “Dios pasa a menudo largos años sin preguntar ni una palabra sobre la Tierra”, etc. (*Miltín*, 195).

jamás le ha llegado a los oídos ninguna oración de ningún hombre”, “Dios asegura que El [sic] está en el Cielo, nada más que en el Cielo y que, por el momento, no tiene ningún propósito de venir a la Tierra” (Miltín, 195). Tal y como señala Lizama:

Él no representa una respuesta pues hay una disociación entre su ser y su parecer. La imagen divina está degradada pues sus rasgos son los de cualquier humano, pero lo más desencantador es que no se preocupa por el hombre. Nunca lo ha escuchado, ignora los acontecimientos relevantes que le han ocurrido, y no tiene ningún propósito de venir a la Tierra. A los viajeros no les “prestó ni la más insignificante atención” (Miltín 1934 197). El hombre queda solo y al igual que en Borges, el arquitecto, el hacedor revela un rostro equívoco, y nadie puede entender el diseño del universo ni su lugar en él.

El desamparo del hombre está en la tierra y en el cielo. “Por primera vez en mi vida veía que yo, jyo!, para nada estaba ni había estado ni estaría en la existencia de aquella ni en la existencia de éste –existencia sórdida, nebulosa y agazapada la primera sobre la tierra que chupa y rumia; existencia solitaria y vibrante en medio del espacio la segunda” (Miltín 1934 159) (1994: 956).

Se produce, pues, una degradación total de la divinidad, que supone una forma de muerte de Dios a la manera nietzscheana. Solo queda, pues, encomendarse al otro elemento del binomio, Satán, para intentar escapar de la propia condición. Aparte de las connotaciones filosóficas de este hecho, se observa cierto malditismo premeditado, a medio camino entre la provocación y la rebeldía, a la manera de escritores “malditos”, como William Blake²⁰⁷, o los decadentistas Baudelaire²⁰⁸, Rimbaud²⁰⁹, Victor Hugo²¹⁰ o Lautréamont²¹¹. Por otra parte, el propio *Altazor* (1931), de Huidobro, presenta también un protagonista que parece identificarse con el anticristo desde el comienzo: “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo” (Huidobro, 2009: 55)²¹². El acto de acogerse al satanismo es, pues, una práctica bastante común en los escritores del periodo y, concretamente, en Emar, constituye una especie de acto de rebeldía máximo contra Dios, quien se presenta como el causante de la condición del yo. Se implora a

²⁰⁷ Blake (1757-1827) fue un poeta, pintor y grabador inglés, vinculado al misticismo y a las teorías visionarias. Destaca su poemario *Songs of innocence* (1789).

²⁰⁸ Véase la nota 7.

²⁰⁹ Arthur Rimbaud (1854-1891) fue un poeta simbolista francés, vinculado al decadentismo. Destacan sus obras *Lettres du voyant* (1871) e *Illuminations* (1872-1875).

²¹⁰ Victor Hugo (1802-1885). Poeta y dramaturgo francés enmarcado en el Romanticismo. Entre su producción sobresalen títulos como *Notre-Dame de Paris* (1831) o *Les misérables* (1862).

²¹¹ Véase la nota 17.

²¹² Cito de la reedición de 2009 de *Altazor* en la Editorial Cátedra, edición que corre a cargo de René de Costa.

Satán con el objetivo de reintegrarse en la sociedad, de escapar del propio yo; no obstante, Satán tampoco escucha y, por lo tanto, la desesperación es máxima: el yo está solo, ni Dios ni Satanás son, ya que el yo solo dispone de su propia conciencia, de la que no puede escapar y que, por otra parte, tampoco puede transmitir a la humanidad. El yo se encuentra, pues, atrapado en su condición de clarividente y esto le provoca la ira contra el mundo:

Satán, ¡a mí! Caigo de rodillas implorándote:

—¡Clávame en las carnes la inyección de ese entusiasmo! ¡Hazme temblar por mis propios huesos, pero, en fin, temblar! ¡Hazme atisbar tras las esquinas, escuchar tras las paredes, sondear receloso los corazones ajenos, palpar adivinando las telarañas que tejen junto a mí otras arañas velludas y silenciosas; hazme gozar, como al palpar con las yemas de los dedos los senos erectos, con la esperanza del “poder”, de un poder implacable que destile sabor a sangre y a venganza! ¡Haz que se me hinchen las narices, y los ojos se me pongan vagos ante la expectativa de ver un día a todos estos que hoy me dan con los codos, desfilando ante mi [sic] como carneros o depositando a mis pies sus orgullos!

¡Nada! Satán no me oye (*Miltín*, 140-141).

Dicho esto, el sistema filosófico de Emar se sustenta, como señala Traverso en dos tesis: “‘Todo el hombre es esta historia: Querer ser de otro modo’, el que a su vez se sustenta en el segundo principio de “‘Todo es como uno es” (1999: 178-179). La existencia, pues, es un querer ser otra cosa a la que se es, aunque dicho cambio es imposible, pues no se puede escapar de lo que se es. La angustia que produce la condición vital del yo se canaliza a través del acto de escribir. Así, *Miltín 1934* no deja de ser sino una muestra genial y compleja de todo el sistema filosófico emariano, no solo debido a la plasmación de las ideas que he desarrollado, sino también gracias a su conformación y estructuración narrativas. El caos de pasajes inconexos, la mezcla de tipografías²¹³, la combinación de diferentes idiomas²¹⁴, la excesiva aparición de personajes y datos, así como la inclusión de diferentes tipos de textos²¹⁵ o de ilustraciones²¹⁶, nos presentan una muestra de la complejidad del universo, ese universo

²¹³ Emar resalta determinadas oraciones y palabras en mayúsculas. También emplea la cursiva en casos en que no es necesaria.

²¹⁴ Toda la obra está escrita en español, no obstante, se incrustan a lo largo de la narración frases y expresiones en otros idiomas, sobre todo, en francés.

²¹⁵ En la obra, Emar combina tanto la narración al uso, como el diálogo, la epístola, la receta de cocina, la crítica, el artículo científico, la canción, el eslogan, la tabla científica, etc.

²¹⁶ Las ilustraciones reflejan la faceta multidisciplinar del artista de vanguardia. Por otra parte, dentro de estas imágenes, se combinan diferentes tipos, desde mapas, como el que localiza la batalla entre los

cuya verdadera realidad es la fragmentariedad, el *simultaneísmo* y la proliferación de todas las posibilidades. La creación se conforma como un microcosmos y da cuenta de la verdadera realidad, objetivo último de la vanguardia. No obstante, las aspiraciones trascendentales de la vanguardia y, en concreto, de Emar, no se oponen a que en las obras se ataque a elementos concretos del contexto de su autor. Frente a su tiempo, Emar propone otras posibilidades de existencia, crea los múltiples álgter ego que podría haber encarnado, experimentando en sí mismo la vida en calidad de fragmento, máxima del fenómeno de la vanguardia:

La vanguardia da estatuto legítimo en la literatura a todo mundo narrado que experimente y juegue con los mundos posibles literarios, con la supremacía de la ficcionalización, con la crisis de la representación realista. Esta poética autonomista del arte, lejos de negar la relación entre la obra literaria y el contexto histórico en el que surge, defiende el carácter autotélico del arte, sobre todo en cuanto al discurso moralista y pedagógico que reinaba en el naturalismo positivista. Junto con ello, la prosa vanguardista hace uso del resorte humorístico, del recurso a lo onírico, de la actitud y enunciados metanarrativos, del dialogismo polémico y paródico (Bajtín, 1986), de la estética deshumanizante (cf. Ortega y Gasset), y, en el caso específico de Emar, de una declarada visión ocultista del mundo. Por todo esto, si lo fantástico o fantasioso se presenta, llega a constituir otra forma de realidad (una forma paralela) que irrumpe atacando y poniendo en jaque la estabilidad (moral, quizás sobre todo) de nuestro mundo (Rubio, 2012: 101).

indígenas y los colonizadores (75), hasta gráficos científicos, como el que describe la trayectoria de los astros (176) o la espiral de la concha del perenquenque (124), pasando por retratos, como el del hombre Martín Quilpué (6) o la reproducción de manifestaciones reales como el panfleto que anuncia el junio del asesino Landru (66) o las obras de Arp, Ernst o Picasso, que sirven, a modo de ejemplo, para apoyar las ideas estéticas que plantea Rubén de Loa (228-230).

CONCLUSIONES

Una vez llevado a cabo el estudio pormenorizado de *Miltín 1934* podemos extraer un conjunto de ideas que confirman la tesis que presentamos en la introducción de este trabajo. Así pues, la obra emariana constituye una puesta en práctica de la teoría y las técnicas propias del fenómeno de la vanguardia, tal y como hemos comprobado al desentrañar el tejido que configura la novela. *Miltín 1934* es un ejercicio anti novelesco, de tal modo que presenta el objetivo inicial de ser una novela, así como los elementos necesarios para serlo (una trama, un narrador, una localización espacio-temporal precisa, etc.) con el fin de manipularlos y acabar destruyendo el concepto de novela. 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*.

La diversidad estructural de la obra, por otra parte, es también reflejo de un sólido sistema artístico-filosófico basado en la propuesta teórica de las vanguardias tanto europeas como específicamente hispánicas —el creacionismo, sobre todo—, así como en textos y obras de filósofos y teósofos relevantes de la época de Emar. Así pues, Emar comparte la creencia en una cuarta dimensión, es decir, una cara del universo no captable a través de los mecanismos de percepción habituales. El artista, sin embargo, es el único que ha sido dotado del don de la clarividencia, esto es, de la facultad de acceder a esferas de conocimiento ocultas y comprender estas informaciones inaprensibles para la mayor parte de los individuos.

En *Miltín 1934* el gran protagonista es la conciencia del escritor, quien, además, constituye la voz enunciativa de la obra, de lo que se deriva que el eje de la obra es el propio acto enunciativo, tal y como sucede en la mayoría de las obras de vanguardia. Este discurso es el del artista genial, el del augur que sabe que, a través de un complejo proceso intelectual gracias al cual se anulan sus mecanismos normales de percepción, puede ver la cara oculta de la realidad y conocer el mecanismo real del mundo y de la existencia. La anulación de los mecanismos de percepción, no solo supone la suspensión de los sentidos, sino también de todas las categorías y conceptos prefijados

por el hombre que ordenan y acotan la realidad. Entre ellos, resultan fundamentales el tiempo y el espacio, coordenadas básicas del intelecto humano. Al quedar suspendidas, el artista abandona por un momento la realidad limitada por el tiempo objetivo y accede en un instante místico al entramado del mundo, en el cual prima la simultaneidad y el fragmentarismo. El universo se revela como un todo armónico y unitario, del cual solo percibimos fragmentos que se manifiestan de manera simultánea y no sucesiva en esos instantes contemplativos que experimenta el yo de *Miltín 1934*.

Simultaneidad y fragmentarismo son los conceptos clave que reivindica el artista de vanguardia, ya que son los conceptos que rigen el funcionamiento del intelecto humano. La conciencia adquiere una supremacía fundamental, de tal modo que el artista ya no contempla el mundo, sino que se funde en él y lo contempla desde dentro, y así, objetividad y subjetividad se diluyen. La conciencia es el elemento central de la obra de vanguardia, ya que es reflejo del verdadero mecanismo con que se rige el mundo, de ahí que todas las obras de Emar sean enunciadas en primera persona y que el eje central del discurso sea la conciencia de ese yo narrador.

Dicho esto, la manera que encuentra el yo de transmitir esos conocimientos trascendentales es a través de la obra de arte de vanguardia. La heterogeneidad y el caos de *Miltín 1934*, fruto de sus pasajes inconexos, de su mezcla de tipologías textuales y tipografías, de la exagerada abundancia de referencias espacio-temporales y de personajes, etc. constituye en su totalidad una muestra literaria del funcionamiento real del universo. El artista de vanguardia contempla el mundo, lo penetra, se funde en él, lo aprehende y, por último, lo interpreta intelectivamente en la obra de arte, de ahí que no sea posible la referencialidad con la realidad aparente. *Miltín 1934*, como ejemplo de obra de vanguardia, constituye un microcosmos y, en consecuencia, el artista asume en el momento de crear el rol divino.

Esta genialidad supone, sin embargo, una fractura clara entre el artista y la humanidad corriente, que no solo no dispone de la capacidad para comprender el universo como el genio creador, sino que ni siquiera manifiesta algún tipo de preocupación trascendental. Así, los individuos normales se conforman con la realidad aparente, viviendo completamente alienados y con una inercia supina que ellos mismos ignoran. Esta situación provoca el descontento y, en ocasiones, la ira del yo que, en *Miltín 1934*, se manifiesta varias veces, como hemos visto. El yo, pues, ni es Dios de manera total, ni tampoco un individuo más, pues no puede prescindir del don que posee. El artista, por tanto, se encuentra en un espacio intermedio a medio camino entre Dios y

hombre, sin pertenecer plenamente a ninguna de las dos esferas, situación que genera su sufrimiento, sobre todo por el hecho de estar obligado a vivir en sociedad con aquellos que considera ignorantes y simples, cualidades que, en ocasiones, envidia, pues conocer más allá de los límites normales no permite la felicidad en la vida corriente.

La respuesta del yo es dar la espalda a Dios, por haberle dado su don y su condena, y a la sociedad, ya que su funcionamiento se basa en mecanismos y sistemas que se sustentan en pilares que carecen de sentido. Para reflejar esto, Emar mira su propio contexto, el Santiago de Chile de los años veinte y treinta, que tanto se opone a la libertad y modernidad sociocultural que conoció en París, y lo critica y enjuicia, a veces, a través de la parodia, otras mediante la ironía y el sarcasmo o, incluso, con verdadera rabia. Emar, en *Miltín 1934*, arremete contra su propia realidad, ya que no solo no se siente integrado en la sociedad, sino que, además, tampoco se permite la existencia y la difusión de todas las teorías estéticas y vitales que proponían los vanguardistas. Así, si en Europa el fenómeno de la vanguardia correspondía a un grupo relativamente pequeño, aunque bastante combativo, en Chile y, en general, en América Latina constituía un ejercicio muy minoritario menospreciado por los círculos académicos y eliminado de cualquier circuito institucional.

Las obras de vanguardia, como *Miltín 1934*, cuestionaban el sistema imperante en la época, no solo en el campo estrictamente artístico, sino también en lo cultural, lo social, lo político e, incluso, en la moral. Su aparición y su afán provocador proponían otras opciones y abrían vías de pensamiento y de acción la mayoría de las veces en contra de los sistemas socio-culturales consolidados. Emar, a través de su obra, realiza una crítica mordaz contra el atraso y los prejuicios y propone otro tipo de arte que es, por extensión, una propuesta de otro tipo de existencia. Para hacerlo decidió partir de su mejor habilidad, la escritura y, así, fue a través de sus “Notas de arte” y de sus obras como intentó ensanchar los estrictos límites del sistema socio-cultural chileno, labor que facilitó el acceso de muchos artistas a posiciones de mayor prestigio que no habrían alcanzado de otra forma. A Emar, sin embargo, le valió las críticas y el olvido no solo en vida, sino hasta hace pocos años, cuando comenzó su recuperación y reivindicación. En sus obras, refugio de sí mismo, dejó escrita su innovadora propuesta estética y vital, lo que las convierte en fuentes básicas e imprescindibles no solo para el estudio del arte de vanguardia, sino también para comprender las bases sobre las que se cimenta el sistema ideológico y cultural de la contemporaneidad, que llega hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

Emar, Juan. (1935). *Ayer*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag.

Emar, Juan. (1935). *Milín 1934*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag.

Emar, Juan. (1935). *Un año*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag.

Emar, Juan. (1996). *Umbral* (5 vols.). Santiago de Chile: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Emar, Juan. (1998). *Ayer*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Emar, Juan. (Ed. Patricio Lizama). (1992). *Escritos de arte (1923-1925)*. Santiago de Chile: DIBAM, Centro de Investigación Diego Barros Arana.

Emar, Juan. (Pr. Braulio Arenas). (1977). *Umbral. Tomo I. Primer Pilar. El Globo de Cristal*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.

Emar, Juan. (Pr. Enrique Vila-Matas). (2009). *Un año*. Barcelona: Ediciones Barataria.

Bibliografía secundaria

- Álvarez, Ignacio. (2009). “La cuestión de la identidad nacional en las ‘Notas de Arte’ y ‘Miltín 1934’, de Juan Emar”. *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía*, (28), 9-27.
- Benjamin, Walter. (1971). “L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique”. En *L’homme, le langage, la culture* (137-181). París: Denoël-Gonthier.
- Binns, Niall. (1997). “En torno a Juan Emar”. *Anales de literatura hispanoamericana*, (26), (fasc. 2), 473-484.
- Brodsky, Pablo. (1996). “Biografía para una obra”. En Juan Emar, *Umbral*, I (17-27). Santiago de Chile: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Carrasco, Iván. (1979). “La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar”. *Revista Chilena de Literatura*, (14), 86-87.
- Concha, Jaime. (1998). “Función histórica de la vanguardia: el caso chileno”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (48), 11-23.
- Demiánovich Ouspensky, Piotr. (Trads. Nicholas Bessarboff y Claude Bragdon). (2004). *Tertium Organum. El tercer canon del pensamiento. Una clave para los enigmas del mundo*. Buenos Aires: Kier.
- Ferreiro, Carlos. (2006). *La prosa narrativa de vanguardia en Chile*. Tesis doctoral no publicada. A Coruña: Universidade da Coruña.
- Ferreiro, Carlos. (2007). “*Umbral* de Juan Emar: proyecto de escritura perpetua”. *Arrabal*, (5-6), 115-120.

- González, Ángel; Calvo, Francisco; y Marchán, Simón. (1999). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Huidobro, Vicente. (Ed. Cedomil Goic). (2003). *Obra poética*. Madrid: ALLCA XX.
- Huidobro, Vicente. (Ed. René de Costa). (2009). *Altazor. Temblor de cielo* (16 ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kant, Immanuel. (Eds. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas). (2003). *Crítica del discernimiento*. Madrid: A. Machado Libros.
- Lastra, Pedro. (1996). “Rescate de Juan Emar”. En Saúl Sosnowski, *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*, III. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Lizama, Patricio. (1994). “Jean Emar/Juan Emar: la vanguardia en Chile”. *Revista Iberoamericana*, (168-169), 945-959.
- Lizama, Patricio. (2001). “Emar y el deseo de otra esencia para la vida”. *Paréntesis*, (8, marzo), 25-33.
- 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.
- Martínez, Juana. (1995). “Las prosas desmesuradas de Vicente Huidobro”. En Eva Valcárcel (coord.), *Huidobro. Homenaje 1893-1993* (125-135). A Coruña: Universidade da Coruña.

- Ortega y Gasset, José. (1994). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza.
- 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.
- Rubio, Cecilia. (2008a). "El método iniciático de Rudolf Steiner en *Un año* de Juan Emar". *Anales de literatura chilena*, (10), 53-67.
- Rubio, Cecilia. (2008b). "La euritmia de Juan Emar: teoría del equilibrio y sistema constructivo". *Acta literaria*, (37), 9-24.
- 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.
- Schwartz, Jorge. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Subercaseaux, Bernardo. (2009). "Vanguardia heroica y trama nacionalista". En Patricio Lizama y María Inés Zaldívar, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Chile* (257-278). Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Traverso, Soledad. (1999). *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*. Santiago de Chile: Ril.
- Traverso, Soledad. (2011). "Piotr Demianov Ouspensky y Mario Roso de Luna en la obra de Juan Emar". *Hispanamérica*, (118), 111-116.

Valcárcel, Eva. (1998). *La introducción de la vanguardia en la poesía hispánica*.

Madrid: Fundación Universitaria Española.

Valente, Ignacio. (20 de agosto de 1972). “Juan Emar: *Miltín 1934*”. *El Mercurio*.

Wallace, David. (1993). ‘*Cavilaciones*’ de *Juan Emar*. Tesis de licenciatura.

Universidad de Chile.

Yáñez, María Flora. (1980). *Historia de mi vida. Fragmentos*. Santiago de Chile:

Editorial Nascimento.