

UN ANÁLISIS NARRATOLÓGICO SOBRE LA OBRA DE JUAN EMAR

Roberto ANGEL GALLARDO*

- **RESUMEN:** En este artículo se estudiará uno de las características más importantes de la vanguardia literaria en los escritos del narrador chileno Juan Emar, que se refiere a la inmensa variedad de materiales y a la hibridez incluida en cada uno de sus textos, diversidad que incorpora un sinfín de recursos y modificaciones en relación a la literatura tradicional, la cual se imponía en el campo cultural en los inicios de esta corriente artística, es decir, durante los primeros años del siglo XX.
- **PALABRAS CLAVE:** Vanguardia. Hibridez. Heterogeneidad

En este trabajo analizaré uno de los rasgos más relevantes de la vanguardia literaria en la obra de Juan Emar¹, que consiste en la gran diversidad de materiales e hibridez presente en el interior de sus textos, heterogeneidad que abarca un sinnúmero de recursos y cambios respecto a la literatura tradicional, la cual dominaba el campo cultural en los inicios de esta corriente artística, durante los primeros años del siglo XX.

Son varios los autores que se han referido a esta distancia que toma la obra de arte vanguardista respecto a la obra tradicional.

Al respecto, Hugo Verani (1998), en su artículo “La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, hace hincapié en la estructura más caótica y desordenada de la obra vanguardista, así como también en la sustracción de las clasificaciones dicotómicas (por ejemplo, coexisten cosas reales y ficticias), con lo que los opuestos se funden, por lo que se plantea una nueva lógica, ajena a la convencional.

Por otra parte, muchas de estas obras están plagadas de comentarios asociados a la intertextualidad y/o a la metaliteratura o de digresiones y fragmentación, además de dirigirse hacia otras artes, tales como el dibujo, el cine o la ciencia, entre otras, lo que complejiza aún más su lectura.

Además, en estas obras puede convivir una diversidad de géneros literarios, como la novela, la poesía, el ensayo, el teatro o las cartas, lo que las convierte en artefactos abigarrados, capaces de generar nuevos campos de realidad.

* PUCV – Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, V Región – Chile. robertoangelg@hotmail.com

¹ El corpus de este artículo abarca los siguientes libros de Juan Emar, a saber: a) *M[i] V[ida]: diarios (1911-1917)*; b) sus novelas de juventud *Amor y Regreso*, obras realizadas entre los años 1922 a 1925; c) sus novelas maduras *Ayer, Un Año y Miltín* 1935; d) su libro de cuentos *Diez*; e) su obra cumbre *Umbral* y f) sus epistolarios *Cartas a Carmen* y *Cartas a Pépêche*.

Artigo recebido em 08/11/2016 e aprovado em 10/05/2017

A estas cualidades generales de la literatura vanguardista pueden sumarse otras referidas específicamente a las novelas -características, como se verá, fácilmente extrapolables al resto de los géneros-, las cuales son mencionadas por Katharina Niemeyer (1995) en su artículo “Acercamiento a la novela vanguardista Hispanoamericana” y que se resumen, principalmente, en que sus personajes nunca logran alcanzar cierta individualidad -ya sea porque fracasan o son varios o no mantienen sus rasgos bien definidos-; su narrador se multiplica y, en ocasiones, hasta carece de dominio; no cuentan con una ubicación temporal precisa; como en los sueños, las cosas pueden pasar porque sí, lo que las convierte también en novelas fragmentarias; su trama se difumina, ya que pueden ser múltiples o no ocurrir nada y no tiene por qué haber una sociedad que albergue determinadas acciones.

Como se aprecia, la complejidad e hibridez de la obra literaria vanguardista es elevada. Debido a esto, es conveniente no categorizar en demasía este tipo de textos ni restringirlos a determinados géneros, para no limitar el análisis, ya que como señala Nelson Osorio (1980) respecto de la vanguardia en “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”,

[...] con esto se produce una doble distorsión, ya que al encasillar a cada autor en un género (poeta, narrador o dramaturgo), además de aplicarse un criterio deductivo extrapolado de otras realidades culturales, se termina por no considerar de su obra sino aquello que corresponde al casillero en que se le encierra, relegándose a un segundo a tercer plano el resto de producción (OSORIO, 1980, p.251).

De esta forma, los rasgos específicos que caracterizan a una determinada obra vanguardista, son flexibles, en el sentido que pueden ser aplicados a la gran mayoría de ellas, ya que, como se indicó, a este tipo de obras, a la hora de su análisis, es más saludable no delimitarlas bajo un cierto concepto o definición fija, que al final de cuentas podría anquilosar el estudio en cuestión.

Gracias a este carácter híbrido, este tipo de textos cuestionan los límites de los géneros, fomentando tanto una discusión respecto al canon establecido como una nueva forma de llevar a cabo la escritura. Pero revisemos todo esto en las obras de Emar propiamente tal, llevando a cabo un análisis narratológico sobre la estructura, el narrador, el tiempo y los personajes que se desenvuelven en su obra. Partamos por la estructura.

M[i] V[ida], diarios de juventud de Juan Emar, está compuesto por seis apartados o capítulos distintos: “I. [Diario de Torcuato]”, “II. Diario. Año de 1913”, “III. M[i] V[ida]”, “IV. Diario de un solitario”, “V. Ideas” y “VI. Obs. Manp.”.

Si bien estos capítulos fueron organizados según la disposición otorgada por sus editores Thomas Harris, Daniela Schütte y Pedro Pablo Zegers, a partir de ocho cuadernos de copia distintos que contenían los escritos del joven Álvaro Yáñez, estos cuadernos contenían, como ellos mismos reconocen en la introducción (EMAR, 2006b, p.7), textos independientes y discernibles, “que a medida que leímos se nos fueron haciendo más evidentes o claros, dentro de una superposición y mezcla, al comienzo caótica, por su dispersión, fragmentación y discontinuidad tanto en un cuaderno como de un cuaderno a otro”.

Cabe reconocer entonces que desde sus inicios, Emar ya mantenía una estructura dispersa y descentrada para contener sus escritos. Esto se comprueba ya que estos cuadernos no están diferenciados por tipo de tema, ya que cada uno puede contener más de un modelo de texto, que es independiente y discernible.

En efecto, estos cuadernos estaban integrados ya sea por su diario de vida; o por sus escritos con características de ensayo -que Emar llamaba “Ideas”-; o por sus ficciones propiamente tales, como “Diario de un solitario”; textos que se encontraban intercalados en cada cuaderno, lo que sugiere que Emar los iba escribiendo según el ánimo y la necesidad de continuar uno u otro, tal como él mismo reconoce en, precisamente, uno de estos escritos: “En el resto del día o en la noche desarrollaré una de las siguientes ideas en el cdno [cuaderno] N° 2: Nación joven, conciencia, o religión...y además en los cdnos [cuadernos] 1 y 2, escribiendo M[i] V[ida]” (EMAR, 2006b, p.120).

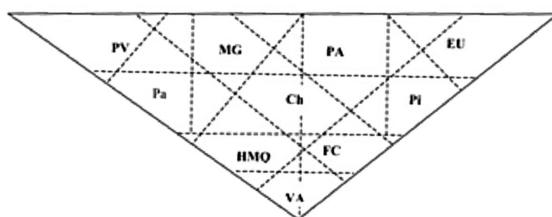
Este tipo de estructura refleja claramente el aliento vanguardista que ya desde sus inicios impregnaba al joven Emar, estructura que fomenta una apertura hacia múltiples temas y tópicos, ya que ninguno de ellos es el más importante ni posee una jerarquía por sobre el resto, fiel a los principios desterritorializadores de la vanguardia.

El tipo de estructura utilizado, también es significativo en un Emar más maduro, tanto en su libro de cuentos *Diez* como en su gran obra *Umbral*.

Tal como lo explica Cecilia Rubio (2004) en su trabajo “Diez de Juan Emar y la tétrada pitagórica: iniciación al simbolismo hermético”, la estructura de este libro alude a la tétrada pitagórica, que corresponde a una pirámide conformada por una base, el número cuatro, y que continúa con sus pisos o niveles representados por el número tres y el dos, hasta, finalmente, su extremo, el número uno, “[...] fórmula que permite expresar de modo sintético que el número diez representa la totalidad del cosmos, a partir de la suma de una cuaternidad” (RUBIO, 2004, p.153).

Así, los capítulos de *Diez* están estructurados de la siguiente manera: “Cuatro animales: El pájaro verde, Maldito gato, El perro amaestrado y El unicornio”, que representaría al número cuatro de la tétrada. Luego corresponde el turno de “Tres mujeres: Papusa, Chuchezuma y Pibesa”, el número tres. A continuación “Dos sitios: El hotel Mac Quice y El fundo de La Cantera”, el número dos. Por último “Un vicio: El vicio del alcohol”, el número uno.

Figura 1 – Triángulo pitagórico invertido



Fuente: Cecilia Rubio (2004, p.6).

Como se ve, Emar le da a su libro la estructura de la tétrada pitagórica, pero la deja de modo invertido, ya que como señala Rubio, el último cuento, “El vicio del alcohol”, regiría al resto de la estructura.

Por su parte, también en *Umbral* Emar juega con la estructura de su obra. Si en *Diez* la estructura proponía un símbolo -la tétrada pitagórica-, debido a la disposición y enumeración de sus capítulos y el cual era factible de imaginar, aquí el escritor chileno va un poco más allá y entrega una estructura que no es tan solo posible de recrear con la mente, sino que también de observar con nuestros propios ojos: una puerta para ingresar a la ficción.

Claro, porque Emar estructura los libros que conforman *Umbral* de tal manera, que a partir de ellos es posible visualizar una puerta que invita a traspasar hacia el mundo de su escritura.

Es así como *Umbral* está estructurado por cinco grandes volúmenes, de los cuales cuatro de ellos constituyen el cuerpo de esta puerta y que Emar llama “pilares”: “El globo de cristal”; “El canto del chiquillo”, “San Agustín de Tango” y un cuarto sin título. Además, se agrega un “Dintel”, pieza que finalmente le da el cierre a la confección de esta puerta.

Es el propio Emar, en sus *Cartas a Carmen*, quien confiesa que existió la posibilidad de denominar a esta obra “Puerta” y no “Umbral”, como finalmente decidió llamarla. Leemos en este epistolario: “Como usted ve, tanto Umbral como Dintel son partes de una puerta. He pensado llamarlo: ‘Bajo el Pórtico’ pero no me gusta la palabra ‘pórtico’ por tener acento en la letra ‘o’; también he pensado en llamarlo -simplemente ‘La Puerta’” (EMAR, 1998b, p.77-78, énfasis del autor).

De esta forma, la estructura de *Umbral* traspasa lo textual para remitirnos a una forma material, ya que al ubicar la obra completa -los cuatro pilares y el dintel- sobre, digamos, nuestra biblioteca, sería posible observar físicamente la puerta anhelada por Emar.

En ambos casos, tanto en *Diez* como en *Umbral*, la estructura permite ampliar y dirigir el sentido del texto hacia otras realidades y materias, en este caso hacia el tema del ocultismo y la filosofía hermética, temas caros a Emar y que permiten interpretar que parte de su obra también se dirige hacia ellos. De esta forma, al observar aquella “puerta física” que construye el autor, también nos invita de alguna manera a penetrar hacia aquellos mundos y regiones que pretendía recorrer y descubrir por medio de sus escritos.

Por otro lado, el hecho de que podamos observar de manera material esta estructura de “puerta” que construye Emar por medio de los volúmenes de su *Umbral*, también nos remite a cuestionarnos por la fragilidad de la línea que divide la realidad de la ficción -ya que aquella “puerta” la podemos ver en nuestra propia biblioteca-, con lo que se cuestionan las dicotomías anquilosadas por la tradición, que tal como se mencionó, corresponde a uno de los rasgos de la vanguardia.

Otro aspecto a considerar dentro del análisis, es lo que ocurre con el narrador en las obras de vanguardia. En muchas de ellas no queda claro quién es el narrador, ya que este se multiplica o cambia de nombre o identidad.

Un buen ejemplo lo encontramos en la novela *La Casa de Cartón* publicada el año 1928 por Martín Adán, en donde el narrador se siente deudor de la narración efectuada por una mula, que describe la realidad. Al respecto Marta Sierra (2003), en su texto “Fragmento, recolección y nostalgia: la figura del artista en la literatura de vanguardia hispanoamericana” señala:

Junto a la marginalización del narrador del relato se produce la ruptura del orden narrativo referencial con el cual el lector se identifica tradicionalmente. La voz no proviene de una conciencia narrativa homogénea, y por este mecanismo se cuestiona la ubicación del autor dentro de una tradición cultural determinada (SIERRA, 2003, p.47).

Es el caso de *M[i] V[ida]* también. Si bien en casi todo el libro podemos estar seguros que el narrador del relato es Pilo o Álvaro Yáñez -debido a que la mayoría de sus capítulos corresponden a textos referenciales-, esto cambia en “Diario de un solitario”. Este relato parte de este modo: “Voy a copiar un diario de un desconocido que presenta, al menos para mí, un gran interés” (EMAR, 2006b, p.231).

Luego, en el párrafo siguiente al de esta cita, empieza la historia de este “desconocido”, que señala: “Me siento triste. No tengo la menor duda de que la soledad en que vivo es desesperante” (EMAR, 2006b, p.231).

De esta manera Emar cuestiona la unicidad del narrador, ya que en este caso coexisten dos. Uno, que sería Pilo, el narrador habitual de *M[i] V[ida]*, quien abriría este relato, y el desconocido, que no podemos saber quién es.

Pero esto no es todo, ya que en este caso no se cuestiona solamente la existencia única del narrador, sino que la del autor, ya que no podemos estar seguros si quien crea este relato es realmente Pilo (o Álvaro Yáñez) o aquel desconocido que se revela en estas páginas.

La posibilidad de la existencia de dos autores se torna más problemática aún, por el hecho de que ambas citas están datadas, pero con distinto formato. La primera cita lleva como epígrafe la fecha “6.IV.914”, que es el formato estándar que utiliza Emar en todo el resto de la obra, mientras que la cita del desconocido presenta la fecha como “*Mayo 4*”, es decir, cambia su forma.

De esta manera uno podría interpretar que el autor del primer párrafo, que anuncia que copiará un relato, sería Pilo, mientras que la historia en sí, sería de autoría de aquel misterioso desconocido.

Respecto a este punto, otra forma que poseen los textos vanguardistas de complejizar la veracidad o el dominio del narrador, consiste ya sea en titubear ante lo narrado o en tornar intrascendente lo que se cuenta. Esto es lo que señala Oscar Galindo (2001-2002) en “Relatos como ‘objetos de ansiedad’ en Huidobro-Arp y Emar”, cuando dice

[...] a diferencia del narrador borgeano que duda de su propio saber, el narrador de Huidobro-Arp y Emar es supraomnisciente, sabe todo, pero su saber es un saber parasitario, pues resulta muchas veces irrelevante para el lector. Se trata de un saber detallista, minimalista, que no establece distingos entre lo relevante y lo irrelevante, entre lo subsidiario y lo importante (GALINDO, 2001-2002, p.2).

Uno ejemplo claro que encontramos en Emar, se advierte en su novela *Ayer*, en donde para caracterizar al pueblo de San Agustín de Tango el narrador nos dice: “San Agustín de Tango, ciudad de la República de Chile, sobre el río Santa Bárbara, a 32 grados de latitud sur y 73 grados de longitud oeste; 622,908 habitantes. Catedral, basílica y arzobispado. Minas de manganeso a los alrededores” (EMAR, 1998a, p.5).

Ante esta minuciosa descripción, que se asemejaría a la que podría utilizarse en un folletín de turismo, el lector no comprende si es realmente importante lo que el narrador está señalando o simplemente está jugando con el lenguaje, lo que, de alguna manera, vuelve incierto su relato.

Otro ejemplo de la problematización del narrador lo encontramos nuevamente en *M[i] V[ida]*, esta vez en “Obs. Manp.”, último capítulo del libro. Aquí encontramos el apartado “Est[udio]. Pers[onal]. P[ilo]. Y[áñez]”. Pero pese al título otorgado a este segmento, la verdad es que advertimos que su narrador no es Pilo, sino otro personaje, el cual relata -tal como sucede en el resto del *M[i] V[ida]*-, en primera persona: “P[ilo] tenía un amigo: G (*sic.*). En un tiempo lo empecé a notar muy frío con él y le pregunté la causa. Todo provenía de que G (*sic.*) llamaba cariñosamente ‘la negra’ a una amiga de él” (EMAR, 2006b, p.342, énfasis del autor).

Esto nos remite nuevamente a cuestionarnos si el narrador de *M[i] V[ida]* es Pilo Yáñez y/u otro, sobre todo si atendemos a que el título de este escrito es denominado “Est[udio]. Pers[onal]. P[ilo]. Y[áñez]”. ¿Si corresponde a un estudio personal sobre Pilo Yáñez, entonces el narrador no debiera ser él mismo? Esto sería lo razonable. Bueno, aquí hallamos que otra vez Emar rompe la cadena de la lógica, con lo que el lector se sume en la incertidumbre.

También en su novela *Regreso* del año 1923, podemos encontrar la complejidad de voces presentes a lo largo de la narración. En este relato que nos interna en una divagación acerca de lo que representa un viaje -en este caso el del protagonista, desde Francia hacia Alemania-, es posible percibir cómo más de un personaje toma la bandera de la narración, con lo que se difumina el punto de vista único, característico del relato tradicional.

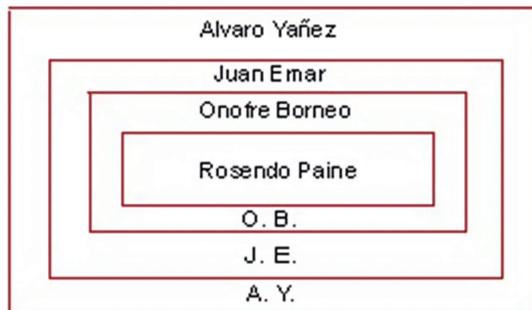
En esta novela se puede apreciar que en su primera parte, es el personaje Valdemar quien se toma de la narración, por medio de sendos diálogos que mantiene con, precisamente, el narrador de la novela. A través de este casi monólogo, Valdemar entrega un punto de vista diferente al del narrador. Es así como defiende su opinión de la no conveniencia del viaje que pretende realizar este último, por considerarlo superfluo e innecesario, mientras que, por medio de frases cortas, el narrador le advierte que uno puede viajar, si lo desea, sin que exista motivo alguno.

Por último, en la obra más importante de Emar, *Umbral*, también podemos encontrar esta complejidad respecto del narrador. Primero, por un cambio de nombre de narradores, al momento de la decisión del autor de incorporar “El pájaro verde”, cuento de su libro *Diez*, a *Umbral*.

En efecto, en el cuento el narrador es el propio Juan Emar, quien relata las peripecias del extravagante loro que vuela a través de sus páginas. Sin embargo, al momento de su inserción en *Umbral*, opta por trocarlo a Rosendo Paine. Si a esto se agrega lo señalado

por Adriana Valdés (1977) en “La situación de *Umbral*, de Juan Emar”, que indica que Rosendo Paine es un “personaje inventado por Onofre Borneo, narrador a su vez de una historia inventada por Juan Emar, seudónimo de Álvaro Yáñez”, no podemos más que entender que Emar, premeditadamente, estaba pensando en cuestionar tanto los límites del narrador como del propio autor. Esta es la figura que explica esta situación en el texto de Valdés:

Figura 2 – Narradores y personajes en *Umbral*



Fuente: Adriana Valdés (1977, p.3).

El propio Emar confirma esto en sus *Cartas a Pépèche*: “Muy sabias palabras, por cierto... A pesar de que Naltagua se sirvió de mí para que yo las escribiera y las pusiera en ‘Umbral’” (EMAR, 2007, p.254). Como se ve, nuestro autor tenía conciencia de su trabajo.

De esta manera, con todos estos procedimientos, se recalca la preponderancia que tiene la multiplicidad de los puntos de vista, el quiebre del monologuismo, el cuestionamiento de la voz narrativa y la incertidumbre de lo que se relata en las obras de Emar.

Del mismo modo que en las obras vanguardistas puede existir una duplicidad o diversidad de narradores, así también el tiempo muchas veces se duplica o multiplica y los textos de Emar no son la excepción.

Es así como ocurre en *Umbral*. En el caso de esta novela, y tal como señala otra vez Adriana Valdés (1977, p.4), “[...] el texto separa explícitamente dos momentos. Uno es aquel en que transcurren los sucedidos de Rosendo, Lorenzo, Viterbo, etc., y que es el principal tiempo de la historia; el otro es el tiempo de la narración, definida como la instancia en que se está produciendo el discurso narrativo”. Es decir, esta gran obra rompe con el esquema tradicional de una única temporalidad, para implantar dos diferentes: la del momento presente, que es cuando el narrador dialoga y le presenta la novela a Guni -quien en este caso corresponde a la receptora-, y el otro tiempo, aquel del otro mundo emariano, plagado de imágenes irreales y fantasmas.

La negación del tiempo progresivo lineal también se manifiesta en las obras vanguardistas con la incorporación de relatos circulares que tienden a doblar el tiempo. Este es el caso de dos novelas de Emar, *Ayer* y *Un Año*.

En el desenlace de *Ayer*, el protagonista reconoce que volverá a vivir, otra vez, todo lo sucedido durante el día -y que justamente corresponde a lo relatado en la novela. El protagonista señala: “-Veamos. Empezó el día con la cuestión de la guillotina. Y aparecerán las leonas. Los cinocéfalos... ¡Con tal que llegue ella en un segundo, un centésimo de segundo antes de empezar la tercera vuelta!” (EMAR, 1998a, p.103). Es el grito desesperado del narrador por evitar una vuelta más al tiempo, la tercera.

En *Un Año* se percibe la misma idea, pero de una manera distinta. Esta novela simula ser un diario que remite a todos los primeros días de cada mes: “Enero 1º”, “Febrero 1º” y así sucesivamente, hasta alcanzar el “Diciembre 1º”. Sin embargo, en el caso del mes de diciembre, también se contempla relatar el “Diciembre 31”, con lo que el lector tiene la sensación, al concluir el libro, de que partirá nuevamente con el relato de “Enero 1º” -ya que corresponde al siguiente día de “Diciembre 31”-, lo que revela una aparente circularidad del tiempo.

Finalmente, es preciso destacar lo que advierte Pedro Lastra (1977) en “Rescate de Juan Emar”, en relación a los anacronismos presentes en *Miltín 1934*. Lastra señala que

[...] un ejemplo muy ilustrativo del anacronismo elevado a la categoría de procedimiento literario normal...es el relato de una batalla entre indios y españoles en 1541, en la que los contendientes emplean gases asfixiantes, ametralladoras, pistolas automáticas, y los tanques -como grandes hipopótamos o ágiles gacelas- caen sobre compañías enteras de españoles o de indios. (LASTRA, 1977, p.2).

Este procedimiento también multiplica el tiempo del relato, ya que no es posible ubicarlo con certeza en una temporalidad cronológica de acuerdo a la lógica de la historia y su evolución.

Otro aspecto a considerar son los personajes en las obras vanguardistas, donde cae la noción de personaje principal o protagonista, para ser reemplazada por personajes que se fragmentan y diluyen o que simplemente no existen o, en el otro polo, por una pluralidad de personajes, los cuales conservan una importancia relativamente similar dentro de la novela.

Donde mejor queda expuesta esta última característica es nuevamente en *Umbral*, en donde Juan Emar crea una inmensidad de personajes dentro de sus más de cinco mil páginas mecanografiadas. El propio Emar grafica esto en sus *Cartas a Carmen*, contándole a su hija acerca de la novela:

Claro está que hay personajes, muchos personajes: Lorenzo Angol, Romualdo Malvilla, Desiderio Longotoma, Baldomero Lonquimay, don Iirneo Pidinco, el doctor Hualañé, Rosendo Paine, Stramuros (un gran compositor que, con su nombre, sigue la tradición: Stradivarius, Strawinsky, Straciari), Fray Canuto- Que-Todo-Lo-Sabe, el arquitecto Ladislao Casanueva, un gran chino llamado el Chino Fa, Rubén de Loa, un mago llamado Bárulo Tarata, el diablo en persona que se

llama Palemón de Costamota, un iniciado que es Florencio Naltagua y etc., etc. Hay sabios, críticos, iluminados, políticos, vividores, profesores, guerreros, hombres sin encarnaciones, locos, etc. y etc. Esto es respecto a los hombres; respecto a las mujeres podrá usted encontrar otras tantas, como ser: Marul Carampangue, Albania Codahue, la Tomasa, Teodosia Huelen, Martina Vichuquén, Miroslava Lipingue, Clotilde Antilhue y, otra vez, etc., y etc. (EMAR, 1998b, p.66).

Como se aprecia, la cantidad de personajes es considerable. Además, en esta obra es difícil poder asegurar la importancia de unos sobre otros, ya que todos tienen en sí, importantes roles encargados por el autor. No sería justo, por ejemplo, señalar que Onofre Borneo o Lorenzo Angol son más relevantes que Rosendo Paine, Florencio Naltagua, Guni o el propio Juan Emar (personaje).

Otro rasgo dentro de las obras vanguardistas es la autoficción, es decir, la incorporación dentro del relato de vestigios propios de la biografía del autor. Descontando de este análisis a *M[i] V[ida]* y los epistolarios de Emar, por tratarse evidentemente de textos referenciales, podemos observar este rasgo en una de las novelas jóvenes de Emar, *Amor*, escrita entre los años 1923 y 1925.

Para comenzar, el narrador nos indica que el nombre del protagonista del relato es Juan, un joven interesado en el arte y la literatura. Además, tal como Emar, acostumbra a registrar cada uno de los detalles que le impresionan, en múltiples papelitos y libretitas, las cuales utiliza para rememorar sus hallazgos, al momento de la creación. Por si esto fuera poco, una de las tramas principales de la novela es la recopilación, por parte del narrador, de las cartas de amor escritas por Juan a María -a quien también llama Malucha-, su primer idilio romántico, según se señala en la historia.

Cada una de estas descripciones coincide con las de un joven Emar. El nombre Juan es manifiesto. Las otras tres -el interés por el arte y la literatura; la anotación en papeles y libretas; la redacción de cartas a sus primeros amores-, son situaciones que abarcan una gran cantidad de páginas de *M[i] V[ida]*, como dije, de marcado carácter referencial. Es más, uno de los primeros amores de Pilo dentro de este libro es Marta, quien podría ser en este caso, María, mientras que la Malucha de *Amor* nos recuerda vivamente el nombre de Calucha, también de *M[i] V[ida]*, por la cual sufre al igual que por aquella.

También se puede apreciar la autoficción en *Diez*, tal como señala Cristian Otero (2015), en su artículo “Juan Emar y la autoficción: La intromisión de su vida y los cuentos del libro *Diez*”.

Como indica Otero (2015), en “El Pájaro verde”, mientras el narrador describe sus andanzas, nos comenta: “Una tarde de octubre fui de excursión a Montparnasse”. La mención de Montparnasse no es gratuita. Mientras Emar vivió en París, su vida bohemia la disfrutó principalmente en este barrio parisino. Además, ya en Chile, fue miembro activo del grupo vanguardista Montparnasse, integrado por destacados artistas como Luis Vargas Rosas -el cual además es mencionado en los cuentos “El unicornio” y “Chuchezuma”, de este mismo libro-, Henriette Petit, José Ortiz de Zárate y José Perotti, entre otros.

También en “Maldito Gato” existe una mención explícita a la segunda esposa de Emar, Gabriela Rivadeneira. Esta vez el narrador señala: “En el muro del hall, frente al sillón, había colocado un cuadro de Gabriela Emar, hecho de dos maderos, dos trozos de metal y ¾ de círculo de zuncho” (EMAR, 2006a, p.67).

A esto se agrega la utilización del personaje Juan Emar, que mencioné más arriba, el cual aparece primero como narrador del cuento “El pájaro verde” y luego mencionado en “El unicornio” y en *Umbral*, en varias partes de esta última obra.

Gracias a estos dos procedimientos -la autoficción y la incorporación del personaje Juan Emar dentro de sus textos- se hace posible barrer con la dicotomía realidad/ficción, lo que realmente se vive con lo que se inventa. Así, lo que se intenta con estas técnicas es borrar los límites entre verdad y relato, literatura y realidad, conforme a los postulados de la desterritorialización.

Otro de los aspectos a recalcar dentro de *Diez*, es la presencia de protagonistas mujeres en tres de sus cuentos: “Papusa”, “Chuchezuma” y “Pibesa”.

Al respecto, Camila Grob (2007) en su artículo “La mujer esbozada por Juan Emar en ‘Tres mujeres’” señala:

La mujer tratada es la mujer anhelada, es aquella que no existe en la vida real. Por eso ellas dejan de poseer las cualidades que constituyen a las mujeres de carne y hueso: son sumamente intuitivas, tienen la capacidad de desdoblarse, de soportar disparos y agresiones físicas (GROB, 2007).

Es decir, a través de sus cuentos, Emar plantea la posibilidad de que exista una mujer que contemple bastantes más libertades que las que poseía la mujer en la época en la cual le tocó vivir.

Recordemos que a principios del siglo XX, la libertad y opinión de las mujeres era bastante más limitada que en la actualidad y, de hecho, eran hasta las propias mujeres las que avalaban este tipo de discriminación.

Según nos cuenta Bernardo Subercaseaux (1998, p.81) en su libro *Genealogía de la vanguardia en Chile*, en el año 1911 “[...] un grupo de mujeres católicas, vinculadas a élite, constituyó una ‘Liga de Damas para la Censura Teatral’, grupo que en 1912 se institucionaliza bajo el nombre de ‘Liga de las Damas Chilenas’”. Esta asociación se ocupaba de censurar todo tipo de presentaciones artísticas -tales como el teatro y el cine-, que pudiesen perturbar la moral de la sociedad chilena.

Por ejemplo, respecto de las conferencias realizadas por la feminista Amanda Labarca luego de su periplo por Estados Unidos, la “Liga de las Damas Chilenas”, como evidencia Subercaseaux (1998, p.84), declara: “Bajo la apariencia de progreso...y de movimiento feminista, (la educadora) ofrece planes perniciosos e inconvenientes, que son del todo inadaptables a la ejemplar y valiosa mujer chilena”.

Como se ve, la sociedad chilena presentaba sendas barreras para el libre desarrollo de la mujer, sobre todo en relación a lo erótico y al plano sexual. En *La Cruzada*, diario oficial de la “Liga de las Damas Chilenas” -que reemplazó al fundado en 1912, a la sazón denominado *El Eco de la Liga de Damas Chilenas*, también creación del

mismo organismo-, se advierte “[...] acerca de los peligros del cine, los besos, la pasión fotográfica y la presencia de mujeres” (SUBERCASEAUX, 1998, p.83) que en este se manifiesta.

Sin embargo, la situación para los hombres era todo lo contrario, lo cual se puede comprobar directamente a través de *M[i] V[ida]*. Aquí Emar pone de manifiesto la vida licenciosa que podían llevar, sin que esto escandalizara a la sociedad. El escritor relata las andanzas de los jóvenes a través de burdeles o aventuras que mantienen con mujeres que trabajan como criadas en las casas, algo común para aquella época.

No obstante, las mujeres de Emar, en sus cuentos, parecieran representar todo lo contrario. En consecuencia, el escritor chileno colabora con el cese de la preeminencia masculina en el ámbito social y cultural, tal como lo propone el teórico francés Pierre Bourdieu.

Para el filósofo, según señala en *La Dominación Masculina* del año 1998, ciertas tareas realizadas por hombres son consideradas de la mayor relevancia, mientras que si son efectuadas por mujeres, pierden todo su prestigio antes considerado, “[...] como lo recuerda la diferencia que separa al cocinero de la cocinera, al modisto de la modista” (BOURDIEU, 2000, p.79). Bourdieu propone que una posibilidad para romper este círculo es postular una inversión: leer en el discurso femenino las libertades y propiedades del masculino.

Y tal como señala Grob (2007), es por esto que “[...] en la configuración de estas [mujeres], se revela un anhelo que busca encontrar una figura femenina que escape a todas las reglas y convenciones... Así, se manifiesta a través de ellas el fastidio respecto a la sociedad, y el carácter rupturista”.

En *M[i] V[ida]* Emar pareciera dar los primeros pasos teóricos para la redacción de estos tres cuentos - “Papusa”, “Chuchezuma” y “Pibesa”. En “[Idea], [Unión] y Las Dos” (Sobre lo hablado con J. W. J.), el autor chileno plantea el hecho de que por prohibir la apertura al tema del sexo a las mujeres y por crear aquel tabú -por parte de los hombres-, finalmente lo que se efectuaría no sería más que la perdición de la naturaleza femenina, ya que de esta forma las mujeres no contaría con la posibilidad de experimentar por ellas mismas este camino, con lo que la posibilidad de elegir y de realizarse como personas estaría también truncada. Al respecto de la actitud del hombre, Emar (2006b, p.329) señala:

Total: Ponen la pureza de la mujer antes del [sexo], en vez de ponerla más allá. Entonces en las mujeres se opera el fenómeno de la extinción de sus vidas... Entonces en ella, en la mujer, se entablará la lucha de su cuerpo que pide expansión, de la falsa moral que contradic平do sus instintos le pide no dar tal expansión.

Así, por medio de estos cuentos, Emar entrega a sus personajes mujeres, aquella libertad de la cual carecen en la realidad. Para nuestro autor, la gran mayoría de las mujeres reales son incapaces de superar esta barrera que les impone la sociedad. Sin embargo, en *M[i] V[ida]* plantea la posibilidad de que algunas de ellas sean capaces de saltar este muro impuesto por los hombres, pero ante la falta de apoyo de parte de una sociedad

cerrada, terminan cumpliendo solo a medias con su deseo. Emar (2006b, p.330, énfasis del autor) explica:

Las “mujeres superiores” no se contentan con este estado falso y denigrante, pero solas en el [mundo], sin una ayuda que pueda transportarlas más allá del [sexo]... huyen temerosas y creyendo que la vida es una implacable broma pesada, maldicen y maldicen con medio cuerpo, mientras el otro medio sueña amores puros, sueña con la ribera opuesta, allá lejos.

Sería el caso de Pibesa, aquella mujer que llegado el acto sexual se desdobra en un ser que puede consumarlo y otro que no, opuesto aquí a Papusa, quien ya habría superado este obstáculo, pues “[...] representaría el ideal de libertad mental ya que su mente no estaría ligada a su sexo, es decir, habría alcanzado la libertad interior” (GROB, 2007).

Es significativo también lo que Emar expone en *Amor*, en una de las cartas que Juan, el personaje de la novela, escribe a su enamorada Malucha:

Tienes una fuerza colosal sin darte cuenta... Ella es: la intuición...esa especie de fe con certeza que es lo más enorme de ustedes. Nosotros hombres, somos pensadores y creadores; ustedes mujeres son sensibles, espontáneas. Las dos cosas juntas, es decir ustedes y nosotros, es la perfección total. (EMAR, 2014, p.157).

“Las dos cosas juntas, es la perfección total”. En el contexto de esta novela, Emar no está aludiendo a la vinculación amorosa entre dos seres, sino enfatizando que es la unión de estas dos facetas, la que reúne las condiciones para la obra de arte ideal. En otras palabras, reconociendo que los atributos catalogados por la sociedad como femeninos, son tan relevantes a la hora de encontrar la perfección, como los encasillados como masculinos, ya que esta visión dicotómica solo empobrece la realidad, que es heterogénea y mixta.

Lo anterior se refuerza con el hecho de que en *Amor*, Emar (2014, p.176) también entrega el poder de la narración a una mujer, a María, quien, en la última carta del libro, señala que “solo sueño con nuestra vida futura, con sensaciones más y más intensas y empapadas en el arte. El arte... ¡qué grandiosidad!”.

Esto puede leerse a la luz de la teoría feminista de Hélène Cixous (1995), quien plantea en *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, el concepto de falocentrismo, bajo el cual se establecen todas las oposiciones binarias machistas, tales como hombre/mujer, sol/luna, cabeza/corazón, etc.

Para Cixous (1995) todas estas dicotomías no son más que arreglos para que los hombres puedan continuar con el dominio del poder, y ante las cuales ella opone la diversidad y lo heterogéneo.

Esta práctica de fijar las verdades sin dejar opción a otros puntos de vista, también es denunciada por Emar en *M[i] V[ida]*. Leemos al respecto:

La mente tiene una marcadísima propensión a repetirse y no buscar cosas nuevas. Así que generalmente se queda en un punto y cuesta de allí moverla. Y empieza a verlo todo de una sola manera y formando un círculo vicioso se acentúa más y más

en sus creencias y llega a proclamar que conoce la verdad y que todo lo restante es falso. (EMAR, (2006b, p.318-319).

Claro, porque para Emar existen tantas verdades como tipos de hombres y, yendo más allá, no solo las “verdades” serían importantes, sino también la mentira, ya que incluso habría que comprender “[...] qué lugar ocupan las falsedades en la ‘gran verdad’, o qué lugar ocupan las falsedades en la evolución del hombre, del universo...Entonces considerar la falsedad como una verdad, puesto que existe, puesto que existen las mentiras y ver el rol que juegan” (EMAR, (2006b, p.274, énfasis del autor).

Así, tanto la incorporación de personajes femeninos centrales como el cuestionamiento de las supuestas verdades universales, contribuyen en el marco de la desterritorialización de las dicotomías, acorde con los postulados de la vanguardia, en el ámbito de la desarticulación de los relatos de la tradición.

Hemos revisado los conceptos de estructura, narrador, tiempo y personajes del mundo emariano. Como se ha visto, esta configuración narratológica está impregnada de las características que acompañan a los textos de vanguardia. De esta forma, este tipo de escritos problematiza los límites de los géneros, propiciando tanto una discusión en relación al canon establecido como una nueva manera de ejercer la escritura, estimulando una mirada plurivalente y diversa.

ANGEL GALLARDO, R. A narratological analysis of the work of Juan Emar. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.2, p.149-162, jul./dez., 2016.

- **ABSTRACT:** *In this article we will study one of the most important characteristics of the literary avant-garde in the writings of the Chilean narrator Juan Emar, which refers to the immense variety of materials and hybridity included in each of his texts, a diversity that incorporates a host of resources and modifications in relation to traditional literature, which was imposed in the cultural field at the beginning of this artistic trend, that is, during the first years of the 20th century*
- **KEYWORDS:** *Vanguard. Hybridity. Heterogeneity.*

Referencias

- ADÁN, M. **La casa de cartón**. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
- BOURDIEU, P. **La dominación masculina**. Barcelona: Anagrama, 2000.
- CIXOUS, H. **La risa de la medusa**: ensayos sobre la escritura. Barcelona: Anthropos, 1995.
- EMAR, J. **Umbral**. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996.
- _____. **Miltín 1934**. Caracas: Dolmen, 1997.
- _____. **Ayer**. Santiago: Lom Ed., 1998a.

- _____. **Cartas a Carmen**: correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez: 1955-1963. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 1998b.
- _____. **Diez**. Santiago: Tajamar, 2006a.
- _____. **M[i] V[ida]**: diarios: 1911-1917. Santiago: LOM Ed., 2006b.
- _____. **Un año**. Santiago: Tajamar Ed., 2006c.
- _____. **Cartas a Pépèche**. París: Editions Paris, 2007.
- _____. **Amor**. Santiago: La Pollera, 2014.
- _____. **Regreso**. Santiago: La Pollera, 2016.

GALINDO, O. Relatos como objetos de ansiedad en Huidobro, Arp y Emar. **Documentos Lingüísticos y Literarios**, Valdivia, n.24/25, p.15-22, 2001-2002.

GROB, C. La mujer esbozada por Juan Emar en Tres mujeres. **Proyecto Patrimonio**, Santiago de Chile, 2007. Disponible en: <<http://www.letras.s5.com/je170307.htm>>. Acesso en: 10 oct. 2016. Sin paginación.

LASTRA, P. Rescate de Juan Emar. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima, v.3, n.5, p.66-73, 1977.

NIEMEYER, K. Acercamiento a la novela vanguardista Hispanoamericana. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 12., 1995, Birmingham. **Actas...** Birmingham: Universidad de Birmingham, 1995. p.161-169.

OSORIO, N. Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano. **Revistaiberoamericana**, [S.I.], v.47, n.114/115, p.227-254, 1980. Disponible en: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3623/3796>>. Acesso en: 8 agosto 2016.

OTERO, C. Juan Emar y la autoficción: la intromisión de su vida y los cuentos del libro Diez. **Proyecto Patrimonio**, Santiago de Chile, 2015. Disponible en: <<http://letras.s5.com/jema271115.html>>. Acesso en: 5 sept. 2016. Sin paginación.

RUBIO, C. Diez de Juan Emar y la tétrada pitagórica: iniciación al simbolismo hermético. **Taller de Letras**, Santiago de Chile, v.36, p.149-165, 2005.

SIERRA, M. Fragmento, recolección y nostalgia: la figura del artista en la literatura de vanguardia hispanoamericana. **Confluencia**, [S.I.], v.18, n.2, p.42-52, 2003.

SUBERCASEAUX, B. **Genealogía de la vanguardia en Chile**: la década del centenario. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1998.

VALDÉS, A. La situación de Umbral, de Juan Emar. **Revista Mensaje**, Santiago de Chile, v.26, n.264, p. 651-656, 1977.

VERANI, H. La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, [S.I.], v.24, n.48, p.117-127, 1998.