



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사 학위논문

**La vanguardia transformadora de Juan Emar
ante la inmovilidad cultural del Chile
de principios del siglo XX**

20 세기 초 칠레의 문화적 무기력에 저항한
후안 에마르의 변혁적 아방가르드

2025 년 2 월

서울대학교 대학원
서어서문학과
이 가 경

La vanguardia transformadora de Juan Emar ante la inmovilidad cultural del Chile de principios del siglo XX

지도교수 María Claudia Macías Rodríguez

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2024 년 12 월

서울대학교 대학원

서어서문학과

이 가 경

이가경의 문학석사 학위논문을 인준함

2025 년 1 월

위 원 장 _____ 김 현 균 _____ (인)

부위원장 _____ 우 석 균 _____ (인)

위 원 María Claudia Macías Rodríguez (인)

Resumen

Juan Emar (1893-1964) es un escritor chileno cuya actividad pública principal tuvo lugar en las décadas de los años veinte y treinta, en el siglo XX. Álvaro Yáñez Bianchi, conocido bajo el seudónimo de Juan Emar, apareció en la escena artística chilena vinculado al grupo Montparnasse, el principal impulsor de la vanguardia en Chile.

Además de publicar ensayos críticos sobre el desfasado panorama artístico de Chile en el diario de su padre, *La Nación*, inició su carrera como autor vanguardista. Sus obras literarias se ignoraron por los críticos y por el público debido a lo extraño de sus ideas y a su novedoso e incomprensible estilo que iba en contra del regionalismo de su época. La crítica llevó a cabo una suerte de represalia; en vez de responder con el mismo tono de las críticas severas que el escritor había proferido contra la élite culta y académica, empleó la táctica del silencio ignorándolo por completo, como si nunca hubiera publicado ningún libro y el autor no hubiera existido.

El impacto de la obra de Emar en el ámbito artístico no fue inmediato, pero a través de su redescubrimiento póstumo, sigue perdurando en el panorama cultural chileno. En particular, Emar se podría incorporar en el panorama del *Boom* latinoamericano ya que su presencia repercutió en sus miembros chilenos. Su inclusión entre los precursores del *Boom* quedaría de manifiesto en su equiparación con los escritores más representativos — Macedonio Fernández y Felisberto Hernández—, así como en la apreciación de escritores chilenos de las generaciones posteriores.

Un año (1935), obra que tampoco escapó a esta recepción silenciosa y la tardía revaloración, forma parte de una trilogía, junto con *Ayer* (1935) y *Miltín 1934* (1935). El libro consta de doce apartados que ocurren, o al menos se registran, en el primer día de cada mes del año, con excepción de diciembre

donde también se consigna el último día del mes. Tras el tardío rescate de Emar en Chile, la novela empezó a recibir atención académica, predominando los análisis que destacan sus elementos vanguardistas, mientras que son más limitados aquellos que la relacionan con el contexto sociohistórico de la época en que fue concebida.

No obstante, emerge como pieza clave que posibilita una comprensión integral del autor, al resaltar tanto el aspecto cosmopolita de la vanguardia como el regional de su escritura. *Un año* ofrece abundantes referencias intertextuales que permiten demostrar que Emar consideraba la escritura vanguardista con un carácter híbrido que conjuntaba lo mejor de la vanguardia europea, en términos de técnicas, con los temas nacionales y regionales de su contexto sociohistórico y cultural. Esta investigación se basa en este problema, poniendo de relieve los contextos sociohistóricos que rodean el texto. A través de una examinación detallada de los apartados de *Un año*, ha sido posible identificar la dualidad que evidencia la búsqueda vanguardista de Juan Emar, enmarcada dentro del contexto chileno.

El enfoque sociohistórico de *Un año* se fundamenta en las menciones directas e indirectas de Chile que se encuentran a lo largo del texto. Surge entonces la cuestión de indagar cómo era el contexto de Chile y a qué se oponía Emar como vanguardista; dicho contexto se puede resumir con los términos de nacionalismo, realismo y academicismo.

El reflejo de su percepción vanguardista y de su país de origen se proyectan a través del protagonista de *Un año*, su *alter ego* literario. Por lo tanto, en esta tesis se propone que en los meses de “Mayo”, “Junio” y “Julio”, la furia del narrador-personaje es una expresión de la frustración de Emar como miembro de una élite vanguardista en medio de la sociedad apática y tradicionalista de Chile, durante las décadas de 1920 y 1930.

El tema común que atraviesa “Junio” y “Julio” es la búsqueda incesante de la clarividencia o de alguien que comparta la perspectiva de J. E. Camina por la ciudad observando a la gente, pero solo termina sintiendo una creciente furia. Se pueden distinguir los tipos de furia porque el mismo narrador-personaje los clasifica en tres diferentes categorías. A cada uno de los niveles de las furias corresponde una crítica dirigida contra las estructuras sociales de Chile, el público chileno y la élite chilena.

La furia experimentada al encontrarse con unas viejas harapientas frente a instituciones educativas, así como la furia invocada por un accidente de tráfico en el que intervienen las instituciones sociales, representan la acusación de Emar hacia la estructura social de su país. La segunda furia del narrador-personaje está dirigida a la gente inmóvil e impassible de la sociedad chilena. En concreto, expresa su desdén hacia los transeúntes y hacia un personaje que califica de imbécil. Encima, se critica la ignorancia de la élite y la falta de conciencia social, destacando la incapacidad de mirar más allá de su posición privilegiada. Es una agonía para el narrador-personaje ver la inmovilidad de Chile que prefiere mantenerse al margen de la realidad como un “hombre gusano”.

Solo en “Mayo” se encuentra un ser semejante al narrador-personaje, se trata de un bicho que había devorado las palabras de los *Cantos de Maldoror* (1868-1869). La elección específica de este texto por parte de escritor sería para articular su indignación hacia la divinidad que le exige más por su toma de conciencia y para manifestar las ideas vanguardistas. El insecto simboliza a un solitario condenado al fracaso y a su muerte, comparada con la de Cristo, que podría interpretarse como la incansable búsqueda de reformas en una sociedad apática, un esfuerzo doloroso que culmina en un fracaso.

El narrador-personaje vagando por la ciudad nos remite al *flâneur* de

Charles Baudelaire. Quizá por las ideas reformistas sostenidas por el poeta francés, se encuentra una notable semejanza entre el *flâneur* baudelariano y el emariano. El narrador-personaje de *Un año* no es solo el protagonista, sino también el testigo de un mundo que se configura en la modernidad, lo que lo lleva inevitablemente a ser crítico con el antiguo orden.

El apartado de “Septiembre” es la materialización literaria de la filosofía bergsoniana, como se evidencian los referentes subyacentes a Bergson. No sería exagerado afirmar que el ‘bergsonismo’, que ejerció una fuerte influencia, dio forma al movimiento vanguardista. El movimiento renovador de la vanguardia y la teoría de Bergson compartían el mismo rechazo hacia la filosofía tradicional.

En ese mes, el narrador-personaje encarna las dos temporalidades de la mente humana que explica Bergson, cuando medita en la costa mirando las olas. Insiste en la percepción espacial del tiempo pero, como en la teoría de Bergson, la realidad es imposible de comprender en su totalidad a través del concepto de espacio. Con la ayuda de un personaje que corresponde a la descripción de Sancho Panza de *El Quijote*, supera el límite de su percepción recuperando una visión holística del mundo.

El fracaso y la superación del pensamiento espacial funcionan como validación de la metafísica de Bergson. La percepción que Emar tiene del mundo que se muestra cuando describe su entorno, apoya efectivamente la idea del impulso vital bergsoniano. Además, mantener la fe en que la ambigüedad del lenguaje permitirá transmitir experiencias cualitativas, es justamente la postura de Bergson. De esta manera, como escritor vanguardista, Emar resiste las espacializaciones y cuestiona los fundamentos del pensamiento humano.

El problema del tiempo de Emar trasciende la dimensión metafísica,

convirtiéndose en una interrogante que ancla en el contexto urbano de Santiago, queriendo incorporar las nuevas tendencias de pensamiento sobre la temporalidad dentro del ámbito chileno. Dado que Emar defendió el movimiento más progresista de su tiempo y que se mantuvo informado de las tendencias más recientes del arte de su época, sería improbable que no conociera a este filósofo tan eminente y apreciado en aquel momento. El empleo consciente de términos específicos del filósofo indicaría la familiaridad del autor con las ideas bergsonianas.

En el apartado de “Enero”, el narrador-personaje experimenta sensaciones de prisa, vértigo y angustia, que son temas centrales en *El concepto de la angustia* (1844) de Søren Kierkegaard. La huella del filósofo existencialista en el mes de “Enero” se evidencia tanto en el análisis textual como en el contexto histórico.

En toda Europa, hubo una explosión de la recepción y la producción de estudios sobre la filosofía kierkegaardiana en los tiempos de las guerras mundiales, coincidiendo con la época en que Emar escribió *Un año*. El interés por el teórico danés entre los contemporáneos de Emar hace aún más probable que conociera a este filósofo. Lo más fascinante reside en el entramado intertextual que trasciende la mera relación con Kierkegaard, ampliándose a Kierkegaard, a Bergson, a Heidegger y a Merleau-Ponty, cuyas teorías convergen en torno a la problemática del tiempo. No es de extrañar entonces que todas estas ideas filosóficas puedan apoyar la interpretación de “Enero”.

Los temas de la prisa, la angustia y el vértigo de Kierkegaard se manifiestan a través del narrador-personaje en “Enero”. El narrador-personaje exhibe signos de alguien que atraviesa la vida de manera superficial, sin dedicar tiempo ni esfuerzo a explorar los propósitos de la existencia humana. Kierkegaard formula un reproche hacia este tipo de individuos sumergido en

el sentido común y la banalidad de la vida diaria. Las obras clásicas que lee el narrador-personaje, *El Quijote* (1605-1615) y *La Divina Comedia* (1472), se entrelazan intertextualmente con la teoría kierkegaardiana, poniendo énfasis en los temas recurrentes de la angustia, el tiempo y la renovación.

Como vanguardista, Emar introdujo en la literatura chilena las teorías filosóficas más actuales de su época, destacándose especialmente la de Kierkegaard en “Enero”. La incorporación de las ideas de Kierkegaard en la novela supondría una contribución a la renovación del panorama literario chileno, que hasta ese momento se encontraba aislado de las corrientes filosóficas europeas.

Asimismo, la presente tesis se ha desarrollado en dos direcciones de análisis. La primera se encamina a la revisión de la crítica emariana a la resistencia del medio sociohistórico y cultural chileno ante las innovaciones de la vanguardia literaria. El análisis de los meses de “Mayo”, “Junio” y “Julio” ejemplifica esta dirección, identificando como objeto de la furia del narrador-personaje la apatía chilena. Estos apartados constituyen una abierta protesta contra la situación de obsolescencia que aquejaba al país.

La segunda revisa las ideas de filósofos con propuestas reformistas, mediante las cuales Emar estructura el discurso de *Un año*. En esta segunda dirección, los meses de “Septiembre” y “Enero” permiten rastrear la conformación literaria de las ideas de Bergson y de Kierkegaard. Dichos filósofos le ayudan a Emar a configurar una visión subjetiva del mundo, que rebase los límites del nacionalismo y realismo que primaban en las letras chilenas de la década de los veinte y los treinta del siglo XX.

Palabras clave: Juan Emar, *Un año*, Chile, contexto sociohistórico, vanguardia, Bergson, Kierkegaard

Registro de estudiante: 2019-29470

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Juan Emar, vanguardista dentro del contexto chileno	13
1.1. Formulación de la perspectiva vanguardista.....	14
1.2. Las críticas a las tendencias vigentes del arte chileno.....	22
1.3. Recepción crítica de las obras de Juan Emar.....	34
1.4. Revalorización de Juan Emar en medio del <i>Boom</i> latinoamericano....	41
1.5. La identidad cosmopolita y local.....	57
Capítulo 2. <i>Un año</i>: crítica hacia la inmovilidad cultural de Chile	66
2.1. La furia hacia las estructuras sociales de Chile.....	68
2.2. La furia hacia el público chileno.....	76
2.3. La furia hacia la élite chilena.....	81
2.4. La furia del <i>flâneur</i> de la ciudad de Santiago.....	90
2.5. La frustración del narrador-personaje.....	104
Capítulo 3. La percepción bergsoniana en “Septiembre”, de <i>Un año</i>	119
3.1. La influencia de Bergson en la vanguardia de Emar.....	121
3.2. La percepción espacial del narrador-personaje.....	132
3.3. El fracaso de la percepción espacial.....	141
3.4. La superación del fracaso de la percepción espacial.....	151
Capítulo 4. La ‘prisa’ de “Enero” desde el existencialismo de Kierkegaard	167
4.1. El interés por Kierkegaard entre intelectuales de la época de Emar....	169
4.2. Presencia de temas kierkegaardianos en <i>Un año</i> : la prisa, el vértigo y la angustia..	187
4.3. El diálogo entre <i>El Quijote</i> y “Enero”.....	196
4.4. El diálogo entre <i>La Divina Comedia</i> y “Enero”.....	212
Conclusiones	223
Bibliografía	232
국문초록	251

Introducción

Juan Emar (1893-1964) es un escritor chileno cuya actividad principal pública tuvo lugar en las décadas de los años veinte y treinta, en el siglo XX. Álvaro Yáñez Bianchi, conocido bajo el seudónimo de Juan Emar, apareció en la escena artística chilena vinculado al grupo Montparnasse, el principal impulsor de la vanguardia en Chile.¹ Hijo de un adinerado político, absorbió las ideas vanguardistas durante su estancia en Francia donde vivió y visitó con frecuencia.² Al regresar a Chile, inició una revuelta contra la institucionalidad artística chilena a través del diario *La Nación*, propiedad de su padre.³ Luego de su actividad en el periodismo, empieza su carrera como

¹ El Grupo Montparnasse, formado en 1922, era un conjunto de artistas chilenos influidos por el movimiento vanguardista de Europa, en especial de Francia, de donde viene su nombre. El grupo tomó la iniciativa de diseminar las ideas vanguardistas en la práctica del arte plástico en Chile. Fundación Juan Emar, “Grupo Montparnasse”, *Artículos-Estudios*, 2001, <https://fundacionjuanemar.com/articulos-estudios/> [consulta: 10 diciembre 2024].

² Cf. Biblioteca Nacional de Chile, “Juan Emar (1893-1964)”, *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, circa 2004, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-664.html> [consulta: 17 febrero 2024].

³ Cf. *Idem*. Es posible inferir que Juan Emar sostenía una posición política liberal, al igual que su padre, en consonancia con su enfoque vanguardista en el ámbito artístico. El padre de Emar fue líder del grupo de parlamentarios liberales y mantuvo una apertura hacia los movimientos radicales de vanguardia, lo que facilitó que Emar pudiera publicar en la prensa liberal propiedad de su padre. Biblioteca Nacional de Chile, “Transformación de *La Nación* a diario oficial de gobierno”, *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, s. f., <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3->

autor; sin embargo, fue ignorado por el público debido a lo extraño de sus ideas y a su estilo vanguardista. Los críticos contemporáneos no lo comprendieron y le otorgaron el epíteto de “El transgresor silenciado”,⁴ pero Emar comenzó a ser revalorado a partir de la década de los setenta.⁵ Entonces, se reconoció su papel como activista comprometido con la vanguardia y adquirió relevancia el estudio de sus obras literarias.

En la presente investigación, analizaremos la novela *Un año* (1935) de Juan Emar, considerando la vida del autor y el contexto que lo rodeaba. Para conmemorar los sesenta años del fallecimiento de Emar y casi noventa del aniversario de la publicación de *Un año*, resulta oportuno llevar a cabo un estudio sobre este escritor chileno olvidado durante tantos años y prácticamente ignorado en Corea. Este trabajo se justifica en el sentido de que la obra de Juan Emar ha permanecido sin explorarse en el ámbito académico

article-622837.html [consulta: 8 diciembre 2024]. Juan Emar dirigió críticas hacia figuras conservadoras como Jorge Délano y Nathanael Yáñez Silva. Biblioteca Nacional de Chile, “Jorge Délano (Coke)”, *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, s. f., <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98004.html> [consulta: 8 diciembre 2024]; Biblioteca Nacional de Chile, “Nathanael Yáñez Silva (1884-1965)”, *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, s. f., <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3626.html> [consulta: 8 diciembre 2024].

⁴ Biblioteca Nacional de Chile, “Juan Emar (1893-1964)”, art. cit.

⁵ Cf. José Luis Fernández Pérez, “Juan Emar y Francisco Coloane: Anomalías histográficas, (re) visiones y aprontes para nuevas lecturas”, *Literatura y Lingüística*, núm. 13, 2001, p. 66.

coreano y, en consecuencia, ninguna de sus obras se ha traducido a nuestro idioma. Su redescubrimiento literario en Chile aún no ha llegado a Corea. Sin embargo, el autor no solo encabezó el movimiento vanguardista en Chile, sino que también fue un precursor del *Boom* latinoamericano, por lo cual debería ser considerado al lado de escritores como Macedonio Fernández y Felisberto Hernández.

Aunque el *Boom* ha sido explorado en profundidad en Corea, se omite por completo el papel fundamental de Emar como antecesor de este fenómeno con el reconocimiento de los destacados escritores del *Boom* y en generaciones posteriores. Por lo tanto, para identificar los inicios del *Boom* más ampliamente en América Latina, resultaría esencial abordar el estudio de Juan Emar. *Un año* emerge como la pieza clave que posibilita una comprensión integral del autor, al resaltar tanto el aspecto cosmopolita como el regional de su escritura. Esta dualidad evidencia la búsqueda vanguardista enmarcada dentro del contexto chileno.

Un año es una de las obras literarias más destacadas de Juan Emar. El libro consta de doce apartados que ocurren, o al menos se registran, en el primer día de cada mes del año, con excepción de diciembre donde también se consigna el último día del mes. El diario, al concluir el 31 de diciembre y

al referirse al día anterior en el mes de “Enero”, completa el ciclo anual.⁶ De este modo, el texto sigue un formato de diario, comenzando cada entrada con “Hoy he...”. Sería posible suponer que el narrador-personaje es *alter ego* de Emar; las mismas iniciales del nombre, “J. E.” (p. 73), aparecen en el dibujo de la maleta de viaje del protagonista.⁷

En “Enero”, el narrador-personaje se desplaza por la ciudad, sintiéndose apresurado. “Febrero” le depara un fenómeno extraordinario: el sonido de su fonógrafo emana de su propia boca. Los meses de “Marzo” y “Abril” tratan del tema de la muerte de un amigo. En “Mayo”, se centra en la vida de un insecto que carcome los *Cantos de Maldoror*. El narrador-personaje recorre la ciudad otra vez en “Junio” y “Julio” experimentando una intensa furia. En “Agosto”, se encuentra con su amigo César Miró, en su estudio. En “Septiembre”, el narrador-personaje se distancia de la ciudad para meditar frente al océano, un entorno que también sirve como escenario en “Octubre”, cuando se encuentra con un personaje mefistofélico que lo guía por las distintas capas del mundo. En “Noviembre”, durante una llamada con su amada, Camila, el teléfono se queda adherido a su oreja. “Diciembre” se

⁶ Cf. Roberto Ángel Gallardo, “Un análisis narratológico sobre la obra de Juan Emar”, *Revista de Letras*, vol. 56, núm. 2, 2016, p. 156.

⁷ Juan Emar, *Un año*, Ed. Zigzag, Santiago de Chile, 1935. Citaremos por esta edición. Gabriela Emar, esposa de Juan Emar, dibujó las tres viñetas incluidas en la obra.

enfoca en un viaje marítimo que lo lleva a lo largo de las costas de América Latina. El narrador-personaje registra meticulosamente las características de las ciudades de parada, concluyendo finalmente con el retorno a Valparaíso, Chile, de donde había partido.

La obra forma parte de una trilogía, junto con *Ayer* (1935) y *Miltín 1934* (1935). Los tres libros fueron autoeditados y publicados simultáneamente en el mismo año.⁸ Dos años después siguió la publicación de *Diez* (1937). Tras los cuatro libros, dedicó el resto de su vida y hasta su muerte en 1964 a la escritura de *Umbral*, la cual vio la luz póstumamente y donde “experimentar[ía] al máximo con diversas propuestas vanguardistas y formulaciones de la categoría de *Obra Total* de la tradición europea”;⁹ el proyecto quedaría inconcluso por la muerte del escritor. Dado que pertenecía al Grupo Montparnasse que abrazaba el movimiento vanguardista, las ideas de vanguardia se manifiestan en todas sus obras literarias, inclusive la que constituye el corpus del presente estudio.

El texto de *Un año* ofrece abundantes fuentes que nos permitirán demostrar que Juan Emar consideraba la escritura vanguardista,

⁸ Cf. Niall Binns, “En torno a Juan Emar”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 26, núm. 2, 1997, p. 473.

⁹ Malva Marina Vásquez y Constanza Vargas, “Aproximaciones a una poética de *Obra total* en *Umbral* de Juan Emar”, *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 56, p. 102. Las cursivas son del texto.

principalmente en esta obra, con un carácter híbrido que conjuntaba lo mejor de la vanguardia europea, en términos de técnicas, con los temas nacionales y regionales de su contexto sociohistórico y cultural. En esta investigación, exploraremos los apartados de *Un año* en relación con el contexto sociohistórico de la vanguardia y con las intertextualidades presentes en el discurso, para proponer una interpretación más de esta obra chilena.

La tesis toma dos direcciones de análisis. La primera se encamina a la revisión de la crítica a la resistencia del medio sociohistórico y cultural chileno ante las innovaciones de la vanguardia literaria. El análisis de los meses de “Mayo”, “Junio” y “Julio” ejemplifica esta dinámica, identificando como objeto de la furia del narrador-personaje la apatía chilena. Estos apartados constituyen una abierta protesta contra la situación de obsolescencia que aquejaba al país.

La segunda revisa las ideas de filósofos con propuestas reformistas, mediante las cuales Emar estructura el discurso de *Un año*. En esta segunda dirección, los meses de “Septiembre” y “Enero” permiten rastrear la conformación literaria de las ideas de Bergson y de Kierkegaard. Dichos filósofos le ayudan a Emar a configurar una visión subjetiva del mundo, que rebase los límites del nacionalismo y realismo que primaban en las letras chilenas de esa época. Dado que Emar importó estas vertientes filosóficas al territorio chileno, donde los discursos modernos europeos aún no habían

arraigado, podemos evaluar su propuesta vanguardista no como un mero ejercicio experimental con el lenguaje, sino como una revolución del modo de pensar en Chile. Con el fin de alcanzar este propósito, hemos estructurado el estudio en cuatro partes.

En el primer capítulo, nos adentraremos en la posición vanguardista adoptada por Juan Emar. Profundizaremos en cómo rompe con las convenciones establecidas, al tiempo que revisaremos su recepción por la crítica, destacando el contexto sociohistórico y cultural de Chile en esa época. A través del análisis, trataremos de comprender de qué forma la ideología vanguardista de Emar se expresa en los apartados de *Un año*.

El segundo capítulo se enfoca en el persistente sentimiento de la ‘furia’ que se repite en los apartados de “Mayo”, “Junio” y “Julio” de *Un año*. Al revisar el posible origen de la furia, se vislumbra que dicha emoción se orienta hacia Chile, un país reactivo a los cambios de vanguardia. El contexto sociohistórico de estos apartados reelaborado en la ficción es un aspecto que no ha sido considerado en investigaciones anteriores. Hasta el momento, los estudios sobre Emar han dirigido su atención hacia su postura vanguardista, tal como lo evidencian los análisis de Fernando Burgos y Roberto Ángel Gallardo.¹⁰ Los estudios que se han dedicado a la obra *Un año* no se detienen

¹⁰ Cf. Fernando Burgos, “La situación de Juan Emar en la vanguardia”, *Actas*

en el sentimiento de la ira, como ocurre en los artículos de Patricia Espinosa Hernández y de Patricio Lizama Améstica,¹¹ uno de sus principales críticos. Incluso aquellos que examinan la furia no la relacionan con el contexto sociohistórico de la obra. Por ejemplo, el estudio de Soledad Traverso-Rueda explica que la ira viene de la clarividencia limitada del protagonista: “El personaje queda, por lo tanto, atrapado entre la realidad objetiva (continuum) y la unidad que percibe como resultado de la clarividencia, pero en la cual no puede permanecer. [...] Esta condición genera la ira y el hastío”.¹² Pablo Catalán menciona la furia cuando examina todos los meses de *Un año* y ofrece una explicación semejante: “Frente a las furias objetivas, se repiten las furias subjetivas del personaje-narrador [...], desempeñando, contra su voluntad, el papel de Dios omnisciente y todopoderoso”.¹³ William Ryan indaga en las

del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, t. IV, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs-AIH-Fundación Duques de Soria-City University of New York, 2004, pp. 83-89. Roberto Ángel Gallardo, “Juan Emar y la crítica”, *Hispanamérica: Revista de Literatura*, vol. 47, núm. 139, 2018, pp. 97-103.

¹¹ Cf. Patricia Espinosa Hernández, “*Un año* de Juan Emar: Intertextualidades, metatextualidades y ontología del fragmento”, *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 36, 2003, pp. 108-115. Patricio Lizama Améstica, “*Un año* de Juan Emar: El artista de vanguardia en una modernidad periférica”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 77, 2010, pp. 95-108.

¹² Soledad Traverso-Rueda, *Juan Emar: La angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca. Un estudio de la narrativa vanguardista de Juan Emar*, tesis doctoral, University of Maryland, College Park, 1996, p. 215.

¹³ Pablo Catalán, “Dos estudios sobre Juan Emar”, *Mapocho: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 48, 2000, p. 99.

raíces de la furia desde una perspectiva cosmopolita, estableciendo conexiones con la teorización de la soberanía y la democracia propuesta por Jacques Derrida.¹⁴

Desde nuestro análisis, la respuesta a por qué experimenta el narrador-personaje esta furia sería que dicha furia radica en la inmovilidad cultural de Chile, que se oponía a las ideas de vanguardia. Demostraremos esta afirmación en relación con la postura vanguardista del autor.

El tercer capítulo revisa la marcada influencia de Henri-Louis Bergson en el mes de “Septiembre”. La razón por la cual podríamos establecer una conexión tan directa entre la teoría de Bergson y el contenido de ese apartado de *Un año* se debe a que Bergson figura entre los filósofos prominentes cuyas ideas fueron adoptadas por los vanguardistas. El análisis de la obra de Emar a través de la metafísica bergsoniana ha sido constante, pero el estudio aplicado a *Un año* no tiene precedentes. Cecilia Rubio Rubio menciona la relación de Emar con los filósofos empiristas, como Kant, Heidegger, Fichte y Bergson, con los cuales Emar concordaría en su elaboración de un contraste entre una realidad verdadera y otra aparente, así como en el hecho de que la

¹⁴ Cf. William J. Ryan, *Sovereignties Displaced: Avant-Garde Prose and Authoritarianism in Spain, Chile, and Argentina (1923-1936)*, tesis doctoral, Temple University, Philadelphia, 2020, p. 142.

búsqueda del ser se realice a través de la experiencia”.¹⁵ Sonia Rico Alonso, que revisa la temporalidad en *Ayer*, también confirma que la teoría del tiempo de Bergson “resultó clave para la configuración de la vanguardia y, de hecho, algunos de los escritores que la integran, como el chileno Juan Emar (1893-1964), la convirtieron en reflexión central de sus escritos”.¹⁶ El mismo proyecto de identificar la influencia de Bergson se realiza en su análisis de los relatos de *Diez*:

Otro asunto central de la propuesta es el uso que hace Emar de la coordenada temporal, muy en consonancia no solo con las ideas estéticas de su época sino también con la filosofía cercana en el tiempo al autor —nos referimos sobre todo a Henri Bergson—. ¹⁷

Además, la autora relaciona las teorías de Bergson sobre la memoria y la duración pura en *Miltín 1934*, donde se destaca el fragmentarismo que

¹⁵ Cecilia Rubio Rubio, *Diez de Juan Emar y la tétrada pitagórica: iniciación al simbolismo hermético*, tesis doctoral, University of Montréal, Montreal, 2004, p. 72.

¹⁶ Sonia Rico Alonso, “Simultaneidad, punto y conciencia en *Ayer*, de Juan Emar”, en R. Arias Hernández, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (eds.), *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*, MACC-ELICIN, Vigo, 2016, p. 247.

¹⁷ Sonia Rico Alonso, *La obra literaria de Juan Emar. Propuesta estética y arquitectura del texto*, tesis doctoral, Universidade da Coruña, A Coruña, 2018, p. 36.

constituye la nueva técnica adoptada por los vanguardistas, en contraposición al tiempo lineal:

[...] nos valdremos del objeto de estudio primario —los textos de Juan Emar—, a los cuales aplicaremos las tesis principales de la teoría bergsoniana. El objetivo es demostrar cómo las ideas de ambos convergen en lo fundamental: la intuición de la duración pura y la memoria como repositorio de toda la experiencia vivida.¹⁸

La temporalidad en *Un año* se presenta tan fragmentada y anacrónica como en las otras obras de Emar. Considerando los intentos previos de identificar la influencia de Bergson en sus obras, prestaremos atención especial a los aspectos temporales en “Septiembre”. La metafísica de Bergson se entrelaza con la narración, reflexionando sobre el fracaso de la percepción espacial y la superación de dicho fracaso mediante la expresión literaria vanguardista.

El cuarto capítulo se enfoca en el sentimiento de premura que caracteriza el mes de “Enero”. No es simplemente un apremio, sino un sentido de la urgencia que acompaña la sensación de angustia y vértigo. El objetivo de este

¹⁸ Sonia Rico Alonso, “Juan Emar y Henri Bergson: Vínculos en torno a la duración y la memoria”, *Anales de Literatura Chilena*, vol. 24, núm. 40, 2023, p. 96.

capítulo consiste en dilucidar por qué el narrador-personaje experimenta esta presión. Esta investigación propone que Emar aplica la prisa, angustia y el vértigo de la filosofía existencialista de Søren Kierkegaard en su discurso.

A pesar de que el término ‘angustia’ remite de inmediato a las teorías existenciales de Kierkegaard, la aplicación directa de dichas teorías a los textos literarios emarianos ha sido notablemente ignorada en los estudios académicos. La presente investigación busca llenar este vacío y ofrecer evidencia sólida para justificar la pertinencia de este enfoque.

Capítulo 1. Juan Emar, vanguardista dentro del contexto chileno

El punto de partida del presente capítulo considera que Juan Emar era un artista que deseaba introducir la vanguardia en Chile, en las décadas veinte y treinta del siglo XX. Esta sección del estudio proporcionará la base para interpretar los apartados de *Un año* dentro del contexto chileno. Si nos limitáramos a traducir la sensación de la furia que aparece en algunos de los meses como simplemente furor, caeríamos en una interpretación demasiado abstracta. En cambio, si consideramos la postura vanguardista de Emar, podríamos comprender que se expresa su furia hacia el ámbito cultural y artístico de Chile desde una perspectiva vanguardista. Además, en el mes de “Septiembre”, se evidencian las huellas de la influencia de Bergson, aspecto que podría atribuirse también a su influencia vanguardista.

Entonces, debemos examinar la actitud de Emar como un artista de la vanguardia y revisar cómo se opone a las tendencias artísticas predominantes en Chile, lo que derivaría en una recepción fría y silenciosa de sus obras literarias. Su reconocimiento como escritor es relativamente reciente, por lo que podría calificarse como un artista rescatado. Tampoco existen estudios suficientes sobre el hecho de que sea un precursor del movimiento literario del *Boom*. Aclararemos que su obra no solo se presenta como un trabajo cosmopolita apreciable a nivel universal, sino como una obra donde se manifiesta la situación local que se revela al prestar atención al contexto de Chile en esa época.

1.1. Formulación de la perspectiva vanguardista

Bernardo Subercaseaux dice: “Emar será el narrador chileno más persistente y tesoneramente vanguardista, con una propuesta escritural que no tiene parangón en su época”.¹⁹ Sería relevante indagar en el origen de la vanguardia de Juan Emar y cómo evolucionó su perspectiva artística. Emar pudo aprender las tendencias más modernas del arte en Francia, con el apoyo de su padre, Eliodoro Yáñez Ponce de León, presidente del diario *La Nación*.²⁰ Su padre, senador que fue nominado para la presidencia del país, formaba parte de la élite cultural y política chilena.²¹ Dada esta posición privilegiada, resultaba natural para Emar quedarse en París. Su estancia en Europa coincidió con el período del surgimiento de la vanguardia artística.²²

Lizama Améstica amplía:

La capital francesa era una ciudad ya visitada por el joven Álvaro Yáñez. Lo encontramos allí en 1910, a los diecisiete años;

¹⁹ Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, t. II, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2011, p. 145.

²⁰ Cf. Patricio Lizama Améstica, “Jean Emar/Juan Emar: la vanguardia en Chile”, *Revista Iberoamericana*, vol. 60, núms. 168-169, 1994, p. 949.

²¹ Cf. Biblioteca Nacional de Chile, “Eliodoro Yáñez Ponce de León (1869-1932)”, *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, 2021, <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-622830.html> [consulta: 25 enero 2024].

²² Cf. Fernando Burgos, “La situación de Juan Emar en la vanguardia”, art. cit., p. 83.

nuevamente en 1912, y finalmente en 1919. Este año se instaló en la capital francesa, trabajó en la Embajada Chilena como primer secretario, asistió a la academia La Grande Chaumière, viajó por Inglaterra, España, Italia, pero su interés principal radicaba en los encuentros y charlas con artistas e intelectuales en los talleres, cafés y cabarets de Montparnasse. Allí conoció a Picasso, Derain, Miró, Éluard, Gris, Huidobro, Vallejo, y consolidó su amistad con los pintores chilenos como Mori, Vargas Rosas, Petit [...].²³

Antes de seguir con la conformación de un grupo de vanguardia en Chile, sería necesario investigar cómo evolucionó el concepto de la vanguardia en Francia durante la época de Emar. París fue el crisol donde forjó sus ideas artísticas. La vanguardia es un concepto que ha evolucionado a lo largo de la historia; la visión modernista borró las connotaciones políticas de la vanguardia, poniendo énfasis solo en la importancia de la innovación formal del arte, la experimentación técnica y la creación de nuevos lenguajes artísticos.²⁴ Sin embargo, la vanguardia que influyó en Emar tenía un matiz distinto.

El término ‘vanguardia’ surgió como un concepto político, arraigado en

²³ Patricio Lizama Améstica, “Jean Emar/Juan Emar: la vanguardia en Chile”, art. cit., p. 948.

²⁴ Cf. Paul Wood, “Modernism and the Idea of the Avant-Garde”, en Paul Smith y Carolyn Wilde (eds.), *A Companion to Art Theory*, Blackwell Publishers, Cornwall, 2002, pp. 215-216.

los movimientos socialistas utópicos franceses del siglo XIX. Gustave Courbet, por ejemplo, empleó el término para rechazar el arte por el arte y lo utilizó para reformar la sociedad; no obstante, a finales del siglo XIX y principios del XX, el concepto experimentó un desplazamiento: el énfasis se trasladó de las agendas políticas a la búsqueda estética.²⁵ Figuras como Rimbaud, Signac y Seurat consolidaron la idea de la vanguardia como una fuerza impulsora de la innovación artística.²⁶

En inglés, el término '*avant-garde*' se popularizó a principios del siglo XX, coincidiendo con el auge del radicalismo social y la emergencia de movimientos modernos del arte; Vladimir Lenin acuñó el término 'partido de vanguardia' en 1902, asociándolo con la revolución comunista.²⁷ Esta confluencia del radicalismo político y la renovación artística amplió la recepción de la vanguardia:

It was this increased prominence of the term in its political register, allied to the emergence in the early twentieth century of increasing numbers of technically radical art movements such as Fauvism, Expressionism and Cubism—which clearly threatened conventional taste and sensibilities—that stimulated a more widespread adoption of

²⁵ Cf. *Ibid.*, p. 215.

²⁶ Cf. *Ibid.*, p. 218.

²⁷ Cf. *Idem.*

the idea of an artistic avant-garde critical of social as well as artistic convention.²⁸

Aunque se alejó de la visión original de Saint-Simon, esta nueva concepción de la vanguardia aún conservaba una dimensión política: “[The avant-garde] still had its roots in the generalized Romantic conception of artists as, in Shelley’s words, the «unacknowledged legislators of the world»”.²⁹ Percy Bysshe Shelley, reconocido poeta romántico inglés del siglo XIX, hace su aparición en la obra *Umbral* de Emar.

Esta es precisamente la vanguardia que Emar experimentó en París, una vanguardia comprometida con la transformación social y la innovación formal. Los críticos modernistas intencionalmente minimizaron los aspectos revolucionarios de la vanguardia, como Clement Greenberg en su ensayo “Avant-garde and kitsch” (1939).³⁰ Luego, Peter Bürger y T. J. Clark en la

²⁸ *Idem*. “Fue la creciente prominencia del término en su registro político, aliado al surgimiento en el siglo XX de un número cada vez mayor de movimientos artísticos técnicamente radicales como el fauvismo, el expresionismo y el cubismo —que claramente amenazaban el gusto y las sensibilidades convencionales—, lo que estimuló una adopción más generalizada de la idea de una vanguardia artística que criticaba tanto la sociedad como la convención artística”. (Traducción nuestra).

²⁹ *Idem*. Las comillas son del texto. “[La vanguardia] aún tenía sus raíces en el concepto romántico generalizado sobre los artistas quienes, en palabras de Shelley, fueron los «legisladores no reconocidos del mundo»”. (Traducción nuestra).

³⁰ *Cf. Ibid.*, p. 215.

década de 1960 reescribieron la historia de este movimiento renovador para recuperar su dimensión política. Más adelante en este capítulo, revisaremos la teoría de Bürger para analizar la vanguardia que influiría en Emar.

La Grande Chaumière de París donde estudió Emar está ubicada en el barrio de Montparnasse en París, donde más tarde surgirá el Grupo Montparnasse chileno. Cuando regresó a Chile en 1923, Emar llevó consigo el movimiento de vanguardia europeo y desempeñó un papel importante en la difusión de las expresiones vanguardistas en Chile. El Grupo Montparnasse del que era miembro marcó una ruptura en el arte plástico de Chile al introducir esa tendencia de arte más moderna.³¹ Las raíces y la orientación de la campaña de este grupo se encuentran en la capital francesa; a partir de 1900, y de manera más acentuada después de la Gran Guerra de 1914, París se vio agitado en el terreno artístico debido al desafío a las convenciones tradicionales que dio paso al arte moderno; de hecho, el grupo tuvo sus inicios en 1923, el año en que Emar y muchos de sus miembros regresaron de París.³² Para estos artistas jóvenes, la estancia en París no fue simplemente un viaje

³¹ Cf. Patricio Lizama Améstica, “Jean Emar/Juan Emar: la vanguardia en Chile”, art. cit., pp. 945 y 949.

³² Cf. Biblioteca Nacional de Chile, “Grupo Montparnasse (1923-1930)”, *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, s. f., <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3445.html> [consulta: 25 enero 2024].

geográfico cruzando el Atlántico, sino una experiencia transformadora en sus perspectivas artísticas:

[...fue] un desplazamiento cultural, entendido éste como un proceso activo, de proyección y desarrollo de una postura estética, una postura cuyo germen ya se portaba y que tenía un sustrato orgánico en el país de origen. El viaje a París, en efecto, fue desde el siglo XIX una constante para la elite chilena, pintores o no pintores.³³

Aunque el Grupo Montparnasse fue fundado por el pintor Luis Vargas Rosas, destacaría la dedicación de Juan Emar en entusiasmar y defender la nueva propuesta vanguardista a través de la publicación de las *Notas de Arte* (1923-1927), en el diario de su padre.³⁴ La trayectoria de su actividad en el diario se puede segmentar en dos etapas: la primera fase se desplegó en Chile entre 1923 y 1925; la segunda etapa, que se desarrolló en Francia entre 1926 y 1927, empezó con la fundación de la agencia de *La Nación* en París por su padre, quien percibió un gran potencial en el negocio de la prensa.³⁵

³³ Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, t. II, *op. cit.*, p. 169.

³⁴ Cf. Biblioteca Nacional de Chile, “Grupo Montparnasse (1923-1930)”, art. cit.

³⁵ Cf. Patricio Lizama Améstica, “Jean Emar y *La Nación* de Santiago de Chile en París (1926-1927)”, *Anales de Literatura Chilena*, vol. 2, núm. 2, 2001, pp. 205 y 197.

En la primera fase, Emar escribió ensayos críticos sobre el desfasado panorama artístico de Chile.³⁶ En estas notas, “inició una verdadera cruzada por la difusión del arte moderno desde las páginas del diario *La Nación*, dedicándose tanto a la obra del Grupo Montparnasse como a la de las vanguardias europeas, encarnadas entre otros por Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris”.³⁷

La segunda fase prolongó la misión de diseminar la vanguardia. Se incorporaron miembros del Grupo Montparnasse como Luis Vargas Rosas, quien se dedicó a “escribir crónicas y reseñas, a hacer entrevistas y a elaborar materiales gráficos [que] lo enviaban para su publicación en Chile y así nacieron las «Notas de París», página completa del diario *La Nación* de Santiago”.³⁸ Publicada inicialmente en 1926, la sección de las “Notas de París” se preocupaba por “la vida cultural francesa, la promoción de Chile en Francia y los problemas artísticos chilenos vistos desde Europa”.³⁹ Sus esfuerzos fueron reconocidos por la prensa francesa: “En diarios como *Volonté, Paris Midi, Paris Times, Petit Journal, L’Intransigeant, Paris Soir, Ecalineur du Soir, Annales Politiques et Litteraires*, los periodistas comentaban en buenos

³⁶ Cf. *Ibid.*, p. 205.

³⁷ Biblioteca Nacional de Chile, “Grupo Montparnasse (1923-1930)”, art. cit.

³⁸ Patricio Lizama Améstica, “Jean Emar y *La Nación* de Santiago de Chile en París (1926-1927)”, art. cit., p. 200.

³⁹ *Idem.*

términos la realidad de Chile y de su prensa”.⁴⁰ El periódico se continuó publicando hasta alcanzar su número 28 el 5 de julio de 1927, cuando el gobierno de Carlos Ibáñez confiscó el diario.⁴¹ Desde ese momento, hubo un cambio drástico en su política: “*La Nación* se convirtió en el medio oficial del Estado de Chile. [...] se transformó en la vitrina que tuvo este régimen para difundir y publicitar su gobierno”.⁴² Se podrían resumir las características de las dos etapas como sigue:

La primera (1923-1925), en un campo carente de autonomía, buscaba transformar las condiciones del arte en Chile y por ello tuvo un carácter rupturista; la segunda (1926-1927), en un campo autónomo, pretendía abrir lugares de encuentro hispanoamericano-francés lo que explica su carácter modernizante.⁴³

Alejandro Canseco-Jerez evalúa: “Las *Notas de Arte* son documentos de un valor inestimable para comprender el clima intelectual de la época. En ellas vemos la empresa titánica de aquella reducida minoría que lucha y se

⁴⁰ *Ibid.*, p. 204.

⁴¹ *Cf. Idem.*

⁴² Biblioteca Nacional de Chile, “*La Nación (1917-1927)*”, *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, 2021, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-624435.html> [consulta: 25 enero 2024].

⁴³ Patricio Lizama Améstica, “Jean Emar y *La Nación* de Santiago de Chile en París (1926-1927)”, art. cit., p. 205.

debate por dar a conocer el arte contemporáneo europeo”.⁴⁴

La etapa de actividad del Grupo Montparnasse, que perduró hasta la década de 1930, coincidiría con la época en que Emar estaba activo literariamente.⁴⁵ El autor no solo abogaba ideológicamente por este movimiento artístico en sus ensayos, sino que también practicaba el estilo vanguardista en sus propias obras literarias, las cuales escribía en Chile y en las que el escenario espacial era precisamente Chile.⁴⁶ En consecuencia, la explicación de la vanguardia de Emar sería incompleta sin tener en cuenta la obsolescencia de Chile, objeto de la crítica de Juan Emar.

1.2. Las críticas a las tendencias vigentes del arte chileno

El movimiento vanguardista se caracteriza por su voluntad de renovar el sistema existente. Si la vanguardia implica una negación absoluta de su pasado, parece paradójico que se hagan referencias intertextuales a obras clásicas en *Un año*, como *El Quijote* y *La Divina Comedia*. En una entrevista con Henri Hoppenot, Emar señala que la vanguardia no siempre supone una

⁴⁴ Alejandro Canseco-Jerez, “La recepción de la obra de Jean Emar a través de la crítica literaria periodística”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 34, 1989, p. 129.

⁴⁵ Cf. Biblioteca Nacional de Chile, “Grupo Montparnasse (1923-1930)”, art. cit.

⁴⁶ Cf. Patricio Lizama Améstica, “Jean Emar/Juan Emar: la vanguardia en Chile”, art. cit., p. 945.

ruptura completa con su pasado:

—En resumen, usted va a ser considerado como un detractor de los clásicos, como un caprichoso que quiere negar todo el pasado en nombre de locuras modernas. [...]

—Es falso, responde, representarnos como los enemigos y detractores de nuestros grandes clásicos. Es falso en cualquier arte. Conozco poetas dadaístas que conocen de memoria muchas más páginas de los siglos XVII y XVIII que tantos censores de Academia.⁴⁷

En consecuencia, la vanguardia de Emar no implicaba una negación indiscriminada del pasado, sino más bien una ruptura con la mentalidad anquilosada que persistía en aferrarse al pasado. Su enfoque hacia la vanguardia no se caracterizaba por un rechazo iconoclasta de las influencias pasadas, sino que optaba por una revaluación crítica de las tradiciones junto con la disposición a adoptar perspectivas innovadoras y estilos nuevos en la expresión artística.

Debemos recordar que, aunque Emar aprendió técnicas vanguardistas en

⁴⁷ Jean Emar, “Con M. Henri Hoppenot, Encargado de Negocios de Francia en Chile. Una síntesis del movimiento intelectual de la Francia de hoy”, en Patricio Lizama Améstica (ed.), *Jean Emar. Escritos de Arte (1923-1925)*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1992, p. 91.

Francia, su principal escenario de acción artística fue Chile. La postura del sistema artístico chileno, representada por una actitud anticuada, reflejaba una resistencia al cambio y una tendencia a adherirse a las tradiciones establecidas. Entonces, ¿qué buscaba renovar? Conviene considerar las preguntas que Subercaseaux ya formuló sobre el ámbito artístico en Chile en aquel momento:

¿Cuál es la tendencia dominante en el sistema literario nacional?
¿Cuál es el panorama o el mapa literario? ¿Qué ocurre en términos de sensibilidad literaria en la década del Centenario? ¿En qué contexto de preferencias poéticas emergen las primeras pulsiones vanguardistas?⁴⁸

Al examinar las respuestas, podremos observar las tendencias artísticas predominantes de este tiempo, las cuales Emar rechazó desde una postura vanguardista. En ese período, la escena artística de Chile se caracterizaba por un enfoque nacionalista, realista y academicista: “Así durante la Década del Centenario, época de fuertes contrastes sociales e inestabilidad política, se propició un arte de fuerte tendencia nacionalista, de corte academicista y estética realista-naturalista”.⁴⁹ La situación artística en ese período convergió

⁴⁸ Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, t. II, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁹ Sonia Rico Alonso, “Juan Emar frente a la crítica. El artista y el arte en el contexto artístico chileno de principios del siglo XX”, *Colindancias: Revista*

en el nacionalismo:

[...] naturalismo, criollismo, regionalismo, mundonovismo o realismo naturalista. Cualquiera que sea la nomenclatura que se use, se trata de una tendencia que está cruzada por la fuerza cultural dominante del período: el nacionalismo. Y lo está tanto desde el punto de vista de una estética de la producción como desde el punto de vista de la recepción.⁵⁰

Los vanguardistas deseaban difundir sus ideas debido a la percepción de que estos enfoques predominantes limitaban la expresión artística y no reflejaban las corrientes contemporáneas. Por consiguiente, analizaremos la manera en que Emar desestimaba no solo el academicismo y el realismo, sino especialmente el nacionalismo que caracterizaba al campo artístico chileno.

Del 12 al 30 de septiembre de 1910 se realizaron las fiestas del centenario en Chile, conmemorando la República independiente.⁵¹ En sintonía con el orgullo nacionalista, la tendencia artística de este período también puede

de la Red de Hispanistas de Europa Central, núm. 10, 2019, p. 107.

⁵⁰ Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, t. II, *op. cit.*, p. 122.

⁵¹ Cf. Biblioteca Nacional de Chile, “Las fiestas del centenario en 1910”, *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, s. f., <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-710.html> [consulta: 25 enero 2024].

resumirse como nacionalista, ya que “fue una festividad oficial organizada por la clase política, en representación del Estado de Chile”.⁵²

El Estado nacional orientó el campo artístico hacia el nacionalismo: “las tendencias de conservación [fueron] implementadas por un Estado que administraba y ordenaba el campo cultural”.⁵³ El nacionalismo “pretendía dar una imagen de Chile al exterior de país fuerte, moderno y occidental, aunque el sistema estuviese caduco y exigiese una profunda renovación”.⁵⁴ Por el carácter dictatorial, fundacional y nacionalista de su gobierno, el ascenso de Ibáñez al poder en 1927 fortaleció aún más el creciente nacionalismo de la década.⁵⁵

De este contexto, se desprendió la vanguardia chilena con la urgencia de una modernización radical. Subercaseaux sostiene que esta cultura permeada de nacionalismo propiciaba la irrupción de otro discurso que se oponía por completo al *status quo*.⁵⁶ Desde este enfoque, se trataba de prácticas

⁵² Daniela Serra Anguita, “¿Celebrar o no celebrar? La organización de los festejos oficiales del Centenario de la Independencia de Chile, 1904-1910”, *Historia*, vol. 2, núm. 48, 2015, pp. 599-600.

⁵³ Patricio Lizama Améstica, “Jean Emar y *La Nación* de Santiago de Chile en París (1926-1927)”, art. cit., p. 191.

⁵⁴ Sonia Rico Alonso, “Juan Emar frente a la crítica. El artista y el arte en el contexto artístico chileno de principios del siglo XX”, art. cit., p. 107.

⁵⁵ Cf. Patricio Lizama Améstica, “El cierre de la escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena”, *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 34, 2001, p. 138.

⁵⁶ Cf. Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*,

discursivas que al interactuar dialécticamente generaron una especie de oposición inherente entre ellas:

[El nacionalismo] se vincula con la vanguardia, en la medida en que ambos constituyen una respuesta desde el terreno de la cultura a las profundas transformaciones sociales y a la modernización que venía experimentando el país desde fines del siglo XIX. Se trata, desde esta perspectiva, de prácticas discursivas que conforman entre sí —en una relación dialéctica— una suerte de oposición constitutiva.⁵⁷

En el centro de la vanguardia y en contra del nacionalismo se situaba Juan Emar. Por ello, diversos estudios abordan sus obras como una contraposición al nacionalismo. En particular, se lleva a cabo este tipo de análisis cuando se trata de relatos donde se destacan los factores culturales de América Latina; por ejemplo, en el cuento “El pájaro verde” del volumen *Diez*: “«El pájaro verde» es la música del folklore popular latinoamericano la que viene a constituirse en el modelo de historia cultural que le permite a Emar refutar la definición esencialista y hegemónica de nacionalidad y de tradición de su época”.⁵⁸

t. II, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ Malva Marina Vásquez, “Escucha barroca y vanguardia latinoamericana en «El pájaro verde» de Juan Emar”, *Hispanófila*, núm. 176, 2016, p. 183.

Caracterizado por el nacionalismo, el realismo fue una tendencia en ascenso a principios del siglo XX. Especialmente, este realismo se amalgamó con el naturalismo, generando una inclinación hacia la representación realista de los espacios rurales:

Cabe señalar, en primer lugar, la presencia ascendente, desde principios del siglo XX, de una gran tendencia naturalista y realista [...]. Se trata de una literatura que está cruzada por la nostalgia y el rescate culturalista de lo propio, y que tiene, desde esta perspectiva, un fuerte hálito nacionalista. Una literatura que pretende recrear nuevos espacios y personajes: el mundo de las minas, del campo, de la urbe marginal, del sur, del norte, el mundo de los sectores medios y populares. Una tendencia que está también entroncada con el naturalismo, que otorga a la literatura una función de conocimiento de la realidad.⁵⁹

Los primeros síntomas del movimiento vanguardista, que se observaron por primera vez con el creacionista Vicente Huidobro, contradicen completamente este realismo prevalente en la literatura chilena.⁶⁰ Desde el propio nombre del movimiento literario gestado por este precursor

⁵⁹ Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, t. II, *op. cit.*, pp. 120- 121.

⁶⁰ *Cf. Ibid.*, p. 130.

vanguardista, el creacionismo, resulta evidente que se trata de la creación de caracteres y universos diferentes al realismo. Por lo tanto, está tan alejado del realismo cuanto sea posible:

La innovación será una idea central en el programa estético del poeta. A partir de los manifiestos de Huidobro, se puede pensar que para el creacionismo la innovación por el puro hecho de ser tal conlleva, en cuanto novedad, un carácter artístico, lo que constituye, por lo demás, una idea central en las vanguardias y en el arte contemporáneo.⁶¹

De igual manera que en las obras de Huidobro, en *Un año*, el realismo se desafía mediante una serie de acontecimientos inverosímiles: “La obra de Emar —como todas las vanguardias— rompe con los cánones del realismo imperantes en la narrativa chilena de los años treinta”.⁶² Un personaje de un libro toma vida y sustancia, finalmente emergiendo del libro, mientras el narrador-personaje observa la retirada del océano de proporciones tan colosales que forma una cortina en el cielo; viaja desde las capas más profundas del mundo hasta las capas más elevadas, entre otros asombros. En ningún sentido se podría calificar como realista la narrativa emariana.

Convendría resaltar que la relación amistosa entre Emar y Huidobro no

⁶¹ *Ibid.*, p. 131.

⁶² Niall Binns, “En torno a Juan Emar”, art. cit., p. 478.

solo delinea las conexiones personales, sino que también arroja luz sobre la influencia recíproca en sus obras literarias. La presencia de Huidobro es tan significativa que hasta llega a ser mencionado en *Un año*. Aparece en una nota al pie en el mes de “Abril” donde Emar acepta la sugerencia de Huidobro de modificar un término en su obra:

(1) En mi original había escrito “una sonrisa estereotipada”. Lo leyó Vicente Huidobro. Me dijo:

—No pongas tal cosa. Es la frase fatal de cuantos se sienten literatos. Pon..., pon..., espera..., pon “una sonrisa de alambre”. ¡Eso es! Inmediatamente cambié la esterotipia por el alambre. Hice bien. “Una sonrisa estereotipada” es de esas frases que aun no han llegado a ser simples lugares comunes (en el buen sentido del término) como —por ejemplo en este diario— “caballero regordete”. (p. 14, las comillas son del texto.)

Finalmente, Emar cuestiona el academicismo artístico arraigado en la escena cultural chilena. Con la renovación que definía el código estético de la vanguardia, emergió un conflicto palpable entre las propuestas encarnadas por los montparnasianos y el academicismo.⁶³ Como caso ilustrativo, Emar adoptó una postura firme hacia la clausura de la Escuela de Bellas Artes, una

⁶³ Cf. Biblioteca Nacional de Chile, “Grupo Montparnasse (1923-1930)”, art. cit.

institución academicista, la cual finalmente se concretó en 1929.⁶⁴

No obstante, la Escuela de Bellas Artes constituía solo una fracción de la institución autosuficiente que Emar buscaba cuestionar: “Aparte de esta visión satírica de la sociedad de la época, existe en Emar una crítica explícita de lo que Peter Bürger, el teórico estético, llama la Institución Arte”.⁶⁵ La institucionalización no solo implica la existencia de academias formales de arte, sino también un conjunto de normas, valores y prácticas sociales que legitiman qué es considerado arte y cómo debe ser producido, exhibido y consumido:

El arte académico no era solamente un modo de pintar, una tendencia pictórica, sino que era un verdadero sistema artístico autosuficiente. Sus intelectuales y artistas provenían de un circuito de élites surgido de la clase dirigente [...]. Su dominio se establecía a través de la interacción de una pluralidad de instituciones culturales que aseguraban la reproducción del mundo simbólico de la clase dirigente. Una de ellas era la Academia de Pintura, más tarde llamada Escuela de Bellas Artes. [...] Otra instancia significativa lo constituían los Consejos de Bellas Artes. [...] También la crítica de arte contribuía a difundir y legitimar el arte académico que el público, la clase

⁶⁴ Cf. Patricio Lizama Améstica, “El cierre de la escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena”, art. cit., p. 135.

⁶⁵ Niall Binns, “En torno a Juan Emar”, art. cit., p. 477.

dirigente y el gobierno consagraba económica y socialmente.⁶⁶

Según Bürger, los vanguardistas como Emar dirigieron su crítica hacia la institución del arte. El concepto de arte como institución no fue formulado por la vanguardia, pero se hizo evidente después de que cuestionaran el funcionamiento del arte en la sociedad burguesa desarrollada.⁶⁷ Confirma Bürger sobre el movimiento de vanguardia europeo:

[...] ya no critica las tendencias artísticas precedentes, sino la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra* el *status* del arte en la sociedad de burguesa descrito por el concepto de autonomía.⁶⁸

⁶⁶ Patricio Lizama Améstica, “Jean Emar/Juan Emar: la vanguardia en Chile”, art. cit., p. 946.

⁶⁷ Cf. Jochen Schulte-Sasse, “Introduction: Theory of the Avant-Garde and Theory of Literature”, en Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trad. Michael Shaw, Manchester University, Minneapolis, 1984 [1.ª ed. alemana, 1974], p. LII.

⁶⁸ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García, Eds. Península, Barcelona, 2000 [1.ª ed. alemana, 1974], p. 62. Las cursivas son del texto.

Bürger sostuvo que la noción del arte como un reino autónomo, existente únicamente por sí mismo, es producto de la sociedad burguesa que empezó a florecer desde la mitad del siglo XIX.⁶⁹ Esta mentalidad del arte por el arte sirvió para distanciar el arte de la vida cotidiana y mantener el *status quo*. Por el contrario, el teórico vio en la vanguardia un movimiento que buscaba romper con esta autonomía e integrar el arte a la vida. Los vanguardistas aspiraban a desafiar el mundo del arte establecido y a crear obras relevantes para los problemas sociales y políticos: “La protesta de la vanguardia [tiene una] meta [que] es devolver el arte a la praxis vital”.⁷⁰

Este sistema institucionalizado de Chile es precisamente el objeto de la desestimación de Emar: “En forma específica, esta polémica se da entre las propuestas de artistas nacionales vanguardistas y la crítica de arte oficial, siendo ésta última, lo que Emar caracterizaba como academicismo”.⁷¹ Además, en Emar se nota una aversión hacia la sociedad burguesa que perpetúa esta institucionalización del arte: “Flora Yáñez definió a su hermano como un antiburgués, a pesar de que provenía de una familia de la alta sociedad santiaguina que seguía todo el ritual propio de su clase social. Sin

⁶⁹ Cf. *Ibid.*, p. 58.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁷¹ Malva Marina Vásquez, “Juegos metateatrales y vanguardia pictórica en *Umbral de Juan Emar*”, *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, núms. 73-74, 2011, p. 195.

embargo, Emar desde un principio declaró que no trabajaría para ser otro Yáñez”.⁷²

El desprecio de Emar hacia el academicismo revela una reconfiguración de las dinámicas que tradicionalmente habían producido el arte y que habían determinado su legitimidad y recepción en Chile. El menosprecio ostensible hacia los críticos oficiales era una de las razones por las cuales artistas como Emar no podían alcanzar el éxito fuera de ese sistema establecido de la institución del arte.⁷³ Más adelante, examinaremos cómo los críticos recibieron en silencio las obras literarias de Emar y su posterior reconocimiento.

1.3. Recepción crítica de las obras de Juan Emar

La recepción de los vanguardistas por estar fuera de la institución academicista fue mayormente negativa. Estos innovadores artísticos al apartarse de las convenciones establecidas se vieron enfrentados a críticas y al rechazo. La ruptura con las normas tradicionales generó incomodidad y escepticismo por parte de los críticos que se adherían a las formas

⁷² Soledad Traverso-Rueda, *Juan Emar: La angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca. Un estudio de la narrativa vanguardista de Juan Emar*, op. cit., p. 213.

⁷³ Cf. Patricio Lizama Améstica, “Introducción”, en *Escritos de Arte (1923-1925)*, op. cit., p. 11.

convencionales. La resistencia provenía tanto de la élite cultural como de la audiencia más amplia que se sentía desconcertada y desafiada por las expresiones vanguardistas:

A lo largo de toda la década [del Centenario] circulan también artículos de prensa que tangencial o directamente critican las nuevas tendencias [...]. Daniel de la Vega publica “Las nuevas escuelas”, texto en el que adopta una actitud burlesca sobre el futurismo, cubismo, creacionismo e imaginismo, calificando a éstos y aquéllos como “los incoherentes”, “los iluminados”, “los feístas”; se trata de artículos que se escriben desde los prejuicios del tradicionalismo estético y del modelo mimético [...].⁷⁴

Las reacciones desfavorables no fueron exclusivas en Chile; se manifestaron en todo el subcontinente latinoamericano. La vanguardia tuvo que afrontar evaluaciones adversas en múltiples contextos culturales. A diferencia del suelo europeo, cuna de las nuevas expresiones artísticas, el terreno latinoamericano se mostró resistente a cultivar la vanguardia:

En un sentido, el hecho de que la prosa de Emar no tuviese una buena acogida en el momento de su publicación no fue muy diferente de lo

⁷⁴ Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, t. II, *op. cit.*, p 142. Las comillas son del texto.

que aconteciera con otros prosistas de vanguardia en Hispanoamérica. La recepción de narradores vanguardistas hispanoamericanos sufrió, con contadas excepciones el distanciamiento, ignorancia, desdén, negación y apatía generalizada [...].⁷⁵

A pesar de ello, como ardiente defensor de la vanguardia, Emar tuvo éxito al promoverla en el campo pictórico de Chile; los pintores vanguardistas contaron con el respaldo financiero y la influencia de *La Nación*, lo que posibilitó su primera exposición en octubre de 1923, marcando el inicio de la vanguardia plástica en Chile; en junio de 1925, se llevó a cabo otra exposición reconocida como el “Salón de Junio”, en la cual participaron pintores vanguardistas y otros artistas vinculados a este movimiento.⁷⁶

Contrario a ciertos logros en el ámbito pictórico, las obras literarias de Emar no gozaron de una buena recepción: “Mas nadie lanzó piedra alguna. El silencio fue implacable, frío y calculador”.⁷⁷ Prácticamente, los únicos defensores de Emar eran sus amigos cercanos, como el poeta Eduardo Barrios, quien también era su concuñado, y el poeta surrealista César Miró.⁷⁸ Así, la

⁷⁵ Fernando Burgos, “La situación de Juan Emar en la vanguardia”, art. cit., p. 85.

⁷⁶ Cf. Patricio Lizama Améstica, “Jean Emar/Juan Emar: la vanguardia en Chile”, art. cit., pp. 952-953.

⁷⁷ Alejandro Canseco-Jerez, “La recepción de la obra de Jean Emar a través de la crítica literaria periodística”, art. cit., p. 133.

⁷⁸ Cf. Katharina Niemeyer, *Subway de los sueños, alucinamiento, libro*

crítica llevó a cabo una suerte de represalia, no mediante la imposición de críticas severas que el escritor había proferido contra ellos, sino empleando una táctica de silencio, como si nunca hubiera publicado ningún libro y el autor no hubiera existido.⁷⁹

Esta reacción tiene su origen en dos dimensiones, ya que las formas y los contenidos de sus novelas eran novedosos de manera sin precedentes. Daniel Rojas Pachas confirma que “[l]a literatura de este autor chileno «resignadamente moderno» y consciente de su fracaso, propone ya en esos primeros años del siglo XX, el agotamiento de las formas y los pastiches que serían importados desde Europa a nuestro continente”.⁸⁰ En otra dirección, tenía que ver con el hecho de que había impugnado a las instituciones, a los críticos y a los lectores contemporáneos, quienes a su vez reaccionaron con el silencio:

Por otra parte, el desencuentro de Emar con la crítica no solo se produce por la incompreensión y el desconocimiento de esta hacia el

abierto: La novela vanguardista hispanoamericana, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2004, p. 266.

⁷⁹ Cf. Sonia Rico Alonso, “Juan Emar frente a la crítica. El artista y el arte en el contexto artístico chileno de principios del siglo XX”, art. cit., p. 121.

⁸⁰ Daniel Rojas Pachas, “Juan Emar, un visionario que anticipa el modernismo tardío”, *Cine y Literatura*, 7 de julio, 2021, <https://www.cineyliteratura.cl/ensayo-juan-emar-un-visionario-que-anticipa-el-modernismo-tardio/> [consulta: 25 enero 2024]. Las comillas son del texto.

arte nuevo que promueve el autor, sino también debido a la crítica directa y descarada de Emar hacia el colectivo, en ocasiones explícita hacia reputados periodistas en su momento, como por ejemplo a Jorge Délano (Coke), Nathanael Yáñez Silva o Fernando García Oldini. En otros casos, Emar da duras opiniones contra el colectivo de la crítica chilena de manera general, al que muchas veces opone al europeo [...].⁸¹

La expresión de las opiniones de Emar es tan directa que llega a manifestarse incluso en sus obras de ficción, como en *Miltín 1934*.⁸² Sobre todo, la trayectoria de sus ideas para reformar el arte chileno quedó registrada en las *Notas de Arte*. Estos artículos golpeaban el arte hegemónico chileno. Emar sostuvo esta postura hacia los críticos a lo largo de toda su vida. Jorge Retamal Hidalgo identifica dos instancias específicas en los últimos años de la vida de Emar que corroboran la posición del escritor ante los críticos:

[...] en su correspondencia privada con Carmen, su hija, de fecha 22 de agosto de 1959, le comentó que “No quiero oír los comentarios de críticos y más críticos, no quiero saber la opinión de seres que hacen

⁸¹ Sonia Rico Alonso, “Juan Emar frente a la crítica. El artista y el arte en el contexto artístico chileno de principios del siglo XX”, art. cit., p. 112.

⁸² Binns señala que, en *Miltín 1934*, el novelista articula críticas explícitas “contra los críticos más poderosos del momento, notablemente Alone —ridiculizado por miedoso, superficial y aburrido (págs. 39-43)— y Raúl Silva Castro (pág. 109)”. Niall Binns, “En torno a Juan Emar”, art. cit., p. 474.

de lo que leen una profesión para ganarse la vida. Las artes para mí, tienen otro sentido y otra finalidad” [...]. Para continuar en otra carta fechada el 19 de mayo de 1960 “yo no escribo jamás pensando en un futuro éxito, en alabanzas y demás. Esto es el inconveniente que atisba a los escritores y que luego se les viene encima. ¿Cómo? Les otorgan una medallita y les tocan música mientras él pasa ufano y soberbio. Por eso no quiero que nada de nada se publique mientras yo viva. Me destemplo (sic) sólo con pensar en los *críticos*. La literatura tiene otro fin: es una manera de estudiarse, de investigar, de cultivarse”.⁸³

El arte chileno estaba inmerso en corrientes predominantes previamente mencionadas, como el nacionalismo, el academicismo y el realismo-naturalismo, lo cual generó la resistencia por parte de Emar. En cuanto al nacionalismo, Ignacio Álvarez confirma: “La crítica, a su juicio, tiende a confundir ambas instancias y llama nacional o patriótica a la repetición de fórmulas que ni siquiera son autóctonas en su origen sino importaciones tan antiguas que ya las consideramos propias”.⁸⁴

Además, cuando Emar analizó las condiciones de recepción de la pintura

⁸³ Jorge E. Retamal Hidalgo, “Juan Emar. La pereza del escritor y la apertura del tiempo”, *Revista de Teoría del Arte*, núm. 27, 2015, p. 139. Las cursivas, las comillas y la observación entre paréntesis son del texto.

⁸⁴ Ignacio Álvarez, “La cuestión de la identidad nacional en las *Notas de Arte y Miltín 1934*, de Juan Emar”, *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, núm. 28, 2009, p. 13.

contemporánea en Chile en su primer artículo de las *Notas de Arte*, los principales opositores de las nuevas expresiones artísticas eran los academicistas:

En su primer artículo publicado, “Algo sobre pintura moderna”, hizo un análisis de las condiciones de recepción de la pintura contemporánea en Chile. Para Emar, los profesores de la Academia, los pintores académicos (también los llamaba oficiales) y los críticos de arte eran los principales oponentes de las nuevas expresiones plásticas, pues las ignoraban o las descalificaban. La consecuencia inevitable era que el público no entendía y censuraba la pintura de vanguardia.⁸⁵

Emar hablaba sobre aquellos críticos en un artículo titulado “Críticos y crítica”: “los críticos atacaron al cubismo, dadaísmo, futurismo y modernismo. Los atacaron a esos desdichados «ismos», los bravos defensores del clasisismo (?) [*sic*], tradicionalismo, conservadurismo y «comodismo»”.⁸⁶ Claudia Donoso subraya la perspicacia sobre la decisión de no conformarse ante las demandas del público: “no escribió «para» un público chileno, lo que

⁸⁵ Patricio Lizama Améstica, “Introducción”, art. cit., p. 14. Las comillas son del texto.

⁸⁶ Jean Emar, “Críticos y crítica”, en *Escritos de Arte (1923-1925)*, op. cit., p. 70. Las comillas son del texto.

le dio esa tremenda libertad y originalidad a su obra. Con Huidobro abogó en el arte por «crear situaciones que sólo pueden existir en la literatura».⁸⁷

Sin embargo, y como resultado, la obra de Emar permaneció desconocida en su mayoría hasta principios de los años setenta.⁸⁸ Poco a poco, a partir de la década de los sesenta y en medio del apogeo del *Boom* latinoamericano, comenzó a gestarse una revaluación de Juan Emar.

1.4. Revalorización de Juan Emar en medio del *Boom* latinoamericano

José Luis Fernández plantea la pregunta: “¿Qué condiciones hacen posible el redescubrimiento de un autor o un cambio tan significativo en su apreciación?”,⁸⁹ al tiempo que señala dos hitos que contribuyeron al redescubrimiento de Emar. El primero fue la reimpresión de *Diez* en 1971, con un prólogo de Pablo Neruda, el poeta y premio Nobel chileno: “La nueva edición se acompaña de una presentación de dos páginas escritas por Pablo Neruda en Isla Negra en agosto de 1970. El texto de Neruda es un reconocimiento literario y un testimonio de amistad”.⁹⁰ A pesar del fracaso

⁸⁷ Claudia Donoso, “Juan hasta la tusa”, *Hoy*, núm. 346, 1984, p. 52. Las comillas son del texto.

⁸⁸ Cf. José Luis Fernández Pérez, “Juan Emar y Francisco Coloane: Anomalías histográficas, (re) visiones y aprontes para nuevas lecturas”, art. cit., p. 66.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁰ Alejandro Canseco-Jerez, “La recepción de la obra de Jean Emar a través

inicial de la reedición por José Donoso, Neruda insistió en publicar a Emar,⁹¹ denominándolo como ‘nuestro Kafka’ en el prólogo, y logrando finalmente rescatar una obra que permanecía sumida en un prolongado silencio.⁹²

Poco a poco, la atención sobre Emar creció en periódicos como *La Nación*, *El Mercurio*, *La Tercera* y *Las Últimas Noticias*.⁹³ Sin embargo, estos diarios, en lugar de analizar sus obras, se enfocaron más en iluminar su vida, especialmente su influencia de la vanguardia francesa. En 1975, Manuel Bianchi acertadamente lo reconoce como “precursor de la antinovela”.⁹⁴

El segundo hito fue la publicación póstuma del primer tomo de *Umbral* por el editor argentino Carlos Lohlé en 1977.⁹⁵ Gracias a Juan Pablo Yáñez, nieto de Juan Emar, Lohlé pudo publicar el libro en Buenos Aires, aunque solo el primer ‘pilar’ entre los cuatro ‘pilares’ y un ‘dintel’ que conforman el texto.⁹⁶ El resto de la obra incompleta sería publicado más tarde, en 1996, por

de la crítica literaria periodística”, art. cit., p. 136.

⁹¹ Cf. José Luis Fernández Pérez, “Juan Emar y Francisco Coloane: Anomalías histográficas, (re) visiones y aprontes para nuevas lecturas”, art. cit., p. 67.

⁹² Cf. Malva Marina Vásquez, “Hacia una genealogía de las poéticas vanguardistas chilenas: Juan Emar y Nicanor Parra”, *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, vol. 2, núm. 51, 2020, p. 72.

⁹³ Cf. Roberto Ángel Gallardo, “Juan Emar y la crítica”, art. cit., p. 101.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ Cf. José Luis Fernández Pérez, “Juan Emar y Francisco Coloane: Anomalías histográficas, (re)visiones y aprontes para nuevas lecturas”, art. cit., p. 67.

⁹⁶ Cf. Claudia Donoso, “Juan hasta la tusa”, art. cit., p. 52.

el Centro de Investigaciones Diego Barros Arana de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.⁹⁷

El extenso volumen de *Umbral* de más de cuatro mil páginas puso de manifiesto la creatividad y la compleja construcción de una trama, obteniendo el reconocimiento de “obra total”, por la complejidad y extensión de su estructura discursiva: “Juan Emar resignifica en su narrativa muchos de los aportes de las vanguardias europeas tanto de los lenguajes plásticos como literarios para articularlos en una singular propuesta de obra de arte total”.⁹⁸ Las dos publicaciones marcaron el inicio gradual de investigaciones y debates significativos sobre Emar, y desde la década de los noventa, destacados académicos como Patricio Lizama Améstica, Jorge Octavio Teillier Sandoval y Soledad Traverso-Rueda han emergido para contribuir al estudio del autor.⁹⁹

Debemos considerar que el redescubrimiento de Juan Emar en Chile coincidió con el período del *Boom* latinoamericano en la literatura. La segunda edición de *Diez* y el primer tomo de *Umbral* fueron publicados en

⁹⁷ Cf. Biblioteca Nacional de Chile, “*Umbral*”, en *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, art. 7663, 1996, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7663.html> [consulta: 22 febrero 2024].

⁹⁸ Malva Marina Vásquez, “Diálogos genealógicos: Juan Emar y el vanguardismo hispanoamericano”, *Anales de Literatura Chilena*, vol. 19, núm. 29, 2018, p. 197.

⁹⁹ Cf. Roberto Ángel Gallardo, “Juan Emar y la crítica”, art. cit., p. 102.

este contexto. Emar no fue relegado al olvido por completo, sino que debió influir en las generaciones posteriores como precursor del *Boom* y como agente en un sentido más amplio, según señala Iván Humanes Bespín: “Emar contiene el *Boom* (como en algún momento dijo el escritor ecuatoriano Leonardo Valencia, el verdadero *Boom* arranca, inclusive, en la primera mitad del siglo XX)”.¹⁰⁰ Ya que no es nuestro objetivo investigar el *Boom*, seguiremos las interpretaciones más ampliamente aceptadas sobre este fenómeno literario desde los estudios y la crítica chilenos.

Según Bernardo Subercaseaux, la etapa del *Boom* abarcó desde 1960 hasta 1973, cuando se produjo una notable difusión de obras de destacados artistas como Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, José Donoso, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa y José María Arguedas.¹⁰¹

El nombre de *Boom* se atribuye a la promoción comercial por parte de las editoriales del consumo literario y al apoyo ideológico de los intelectuales latinoamericanos a una utopía socialista, alimentada por la Revolución

¹⁰⁰ Iván Humanes Bespín, “Alrededor del chileno Juan Emar”, *Sibila. Revista de Poesía e Cultura*, núm. 24, 2010, <https://sibila.com.br/novos-e-criticos/alrededor-del-chileno-juan-emar/3423> [consulta: 19 febrero 2024].

¹⁰¹ Cf. Bernardo Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, t. III, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2011, pp. 171-172.

Cubana, que luego desilusiona.¹⁰² José Donoso, escritor chileno que forma parte del *Boom*, afirma en *Historia personal del «boom»* (1972): “Creo que si en algo tuvo unidad casi completa el *boom*, —aceptando la variedad de matices—, fue en la fe primera en la causa de la revolución cubana; creo que la desilusión producida por el caso Padilla la desbarató, y desbarató la unidad del *boom*”.¹⁰³

La obra de Juan Emar comenzó a recibir gradualmente más atención, especialmente de manera póstuma durante la época que coincide con el auge del *Boom*.¹⁰⁴ Alejandro Canseco-Jerez y Pedro Lastra recopilaron los estudios sobre la recepción de la obra de Emar durante el *Boom*.¹⁰⁵ Además, la extensa bibliografía acopiada por Lizama Améstica y Zaldívar presenta una lista de estudios académicos y periodísticos que se publicaron sobre la recepción de las obras de Emar.¹⁰⁶ Hubo menciones de Emar por parte de escritores y

¹⁰² Cf. *Ibid.*, p. 173.

¹⁰³ José Donoso, *Historia personal del «boom»*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1987, p. 47.

¹⁰⁴ Cf. Mariano Aguirre, “Orbitando a Juan Emar”, *La Nación*, 27 de septiembre, 1992, p. 14.

¹⁰⁵ Cf. Alejandro Canseco-Jerez, “La recepción de la obra de Jean Emar a través de la crítica literaria periodística”, art. cit., pp. 129-147. Pedro Lastra, “Rescate de Juan Emar”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 3, núm. 5, 1977, pp. 67-73.

¹⁰⁶ Cf. Patricio Lizama Améstica y María Inés Zaldívar, *Las vanguardias literarias en Chile. Biografía y antología crítica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2009.

críticos a lo largo de los años del *Boom*, especialmente en relación con la publicación de obras en la década del sesenta: “Y no es que Emar haya carecido de admiradores entre los escritores; basta mencionar los nombres de Pablo Neruda, Braulio Arenas, Eduardo Anguita y más contemporáneamente a Jorge Edwards para darse una idea de la trascendencia de su obra”;¹⁰⁷ “A las firmas de los críticos tales como Eduardo Anguita, Braulio Arenas, Cristián Huneeus, Jorge Teillier, vendrán a sumarse los comentarios de María Carolina Geel, Ignacio Valente, Manuel Espinoza Orellana, Hernán del Solar y muchos otros”.¹⁰⁸

Un ejemplo de este reconocimiento tardío venía desde la Generación Literaria de 1938 en Chile, empezando con el homenaje de su amigo Eduardo Anguita en 1964, el año del fallecimiento de Emar, lo que demuestra que no fue completamente olvidado en la escena literaria.¹⁰⁹ Carlos Droguett de la Generación 38 afirmó en 1980, refiriéndose a Juan Emar: “Ese extraño e insoportable hermano era un escritor que hizo pedazos el idioma a través de dos o tres libros relampagueantes”.¹¹⁰ Otro escritor del mismo grupo, Volodia

¹⁰⁷ Fernando Burgos, “La situación de Juan Emar en la vanguardia”, art. cit., p. 86.

¹⁰⁸ Alejandro Canseco-Jerez, “La recepción de la obra de Jean Emar a través de la crítica literaria periodística”, art. cit., p. 137.

¹⁰⁹ Cf. *Ibid.*, p. 134.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 146.

Teitelboim, nombraba con admiración a Emar entre sus conocidos, en 1993, como “escritor-isla”.¹¹¹

Sin embargo, la larga lista de las publicaciones sobre Emar en los años del *Boom* solo cuenta con escritores y críticos chilenos; no podemos corroborar que Emar fuera reconocido por las figuras más renombradas, Cortázar, García Márquez, Fuentes y Vargas Llosa. La presente investigación sostiene que, si bien Emar nunca llega al núcleo, sí hace presencia en los márgenes del *Boom*, ya que se puede comprobar con las comparaciones realizadas entre Emar y los grandes autores del *Boom*, así como por su influencia en la futura generación de artistas chilenos. La evidencia más sólida de la inclusión de Emar en las periferias del *Boom* radica en las críticas que equiparan su obra al nivel de los autores claves de dicho fenómeno, justo en la época del *Boom*.

¹¹¹ Volodia Teitelboim escribe: “Pocas veces he conocido un hombre más reservado y silencioso que Juan Emar, Pilo, Álvaro Yáñez. Escritor-isla, callaba noches enteras en las locuaces tertulias huidobrianas. Personaje onírico, como si estuviera soñando con sus ojos de búho. Emisario de una sabiduría secreta, escuchaba las divagaciones, a menudo delirantes, de esos jóvenes que querían cambiar la poesía mundial, junto al maestro, el cual, a su juicio, ya la había cambiado. Si alguna vez Juan Emar decía algo, y esto sucedía para cada muerte de obispo, valía por una verdad sin desperdicio. A lo lejos nos entregaba libros suyos, como *Miltin*, *Un año*, autoeditados, con portadas inaparentes, muy simples y estándar”. Volodia Teitelboim, “Sobre la antología del 35 y la generación del 38”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 42, 1993, p. 251.

En 1967, el mismo año en que se publicó *Cien años de soledad* de García Márquez, se destaca el papel precursor de Emar en relación con dicha obra cumbre: “Teillier alude una vez más a J. Emar en un verso que implica al mismo tiempo un homenaje y una valoración: «Sigo leyendo a Juan Emar que inventó en 1934 la ciudad de San Agustín de Tango sin conocer Macondo»”.¹¹² Cuando se publica la segunda edición de *Diez*, Luis Íñigo Madrigal la reseña:

Ningún recurso permanece ajeno a la narrativa de Emar; la incorporación de formas populares, de elementos retóricos, de alusiones literarias, se integran en un lenguaje de cuidadosa factura, que en sus momentos más brillantes recuerdan a Borges, llegando a prefigurar, en ocasiones, a Cortázar.¹¹³

En el mismo año de 1971, Nelson Osorio Tejeda establece una comparación entre Macondo y San Agustín de Tango, la ciudad imaginaria creada por Emar en *Ayer* y que dará nombre al Tercer pilar de *Umbral*: “Si pensamos que el espacio mítico que inaugura Juan Emar bien podría ponerse en relación con el configurado por García Márquez, veremos la gravedad de

¹¹² Pedro Lastra, “Rescate de Juan Emar”, art. cit., p. 68. Las comillas son del texto.

¹¹³ Luis Íñigo Madrigal, “*Diez* de Juan Emar”, *La Nación*, 24 de octubre, 1971, p. 3.

la omisión. Macondo y San Agustín de Tango. Dos cristales míticos para apuntar la realidad”.¹¹⁴ Quizá por mera casualidad, en San Agustín de Tango, existe una calle denominada “la calle de El Infierno Tan Temido” que coincide con el título del cuento “El infierno tan temido” (1957) de Onetti.¹¹⁵

Con la publicación y reedición de las obras de Emar, se observa con atención la construcción del espacio emariano. Al igual que ocurre con la comparación de Osorio Tejeda en el año de la publicación de *Diez*, este sería también otro caso cuando se publica por primera vez *Umbral*, en 1977:

Porque lo primero que debe tenerse en cuenta es la delimitación de fronteras entre el espacio real y el espacio imaginario realizada por Juan Emar al asumir una condición de narrador siempre incluido en el mundo ficticio como personaje de ese mundo, que además es un territorio otro —como Santa María, de Onetti; Comala de Rulfo, o Macondo, de García Márquez. En la novela *Ayer* se llama San Agustín de Tango [...].¹¹⁶

La especial atención sobre la configuración del espacio se podría atribuir a que el *Boom* se caracteriza por una plétora de autores que concibieron

¹¹⁴ Nelson Osorio Tejeda, “Un Macondo criollo y olvidado”, *Las Noticias de Última Hora*, 31 de mayo, 1971, p. 5.

¹¹⁵ Cf. Juan Emar, *Umbral. Tercer pilar. San Agustín de Tango*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1996, p. 1616.

¹¹⁶ Pedro Lastra, “Rescate de Juan Emar”, art. cit., p. 69.

ciudades mágicas con colores locales. Cuando Pedro Lastra expone que Emar prelude la emergencia de ‘lo real maravilloso’, podría entenderse de la misma manera; se halla en Emar un espacio imaginario dentro del propio continente de América Latina: “Estas múltiples direcciones de lo imaginario [...] anticipan aspectos singulares de lo que años después empezaría a denominarse «lo real maravilloso»”.¹¹⁷

Existe una tendencia recurrente de relacionar a Emar con los artistas del (pre)*Boom*, inscribiendo así al autor chileno en los márgenes del *Boom*. Lastra, en 1977, emplea las palabras de Cortázar para interpretar las obras de Emar: “de tensiones y temperaturas poéticas que invaden el espacio narrativo y solicitan —mutatis matandis— ese «lector diagonal» reclamado por Cortázar para Lezama Lima”.¹¹⁸ En el mismo año, la crítica reaccionó ante la aparición de *Umbral*: “«El primer tomo impresiona, en buena medida, como un resultado de la *perplejidad metafísica*, para usar la expresión de Borges (...)»”.¹¹⁹ Dos años después, Iván Carrasco Muñoz destaca sobre la publicación de *Umbral*:

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 70. Las comillas son del texto.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 69. Las comillas son del texto.

¹¹⁹ Carlos Alberto Gómez *apud* Alejandro Canseco-Jerez, “La recepción de la obra de Jean Emar a través de la crítica literaria periodística”, art. cit., p. 142. Las cursivas y las comillas son del texto.

La aparición de *Umbral*, novela póstuma de Juan Emar, ha constituido una sorpresa para la crítica y el público: esta obra muestra muchos de los rasgos propios de la mejor narrativa hispanoamericana contemporánea, a pesar del silencio editorial de más de cuarenta años sobre su autor. Dado el escaso o ningún eco en la crítica de su época, Emar podía ser considerado uno de los tantos novelistas frustrados de nuestro país; sin embargo, *Umbral* exige revisar profundamente este juicio por el notable desarrollo anticipado de técnicas narrativas análogas a las usadas por los más destacados narradores del continente (Cortázar, Rulfo, Droguett, Borges, Vargas Llosa, García Márquez, Donoso, Puig, entre otros) [...].¹²⁰

Aunque aparece pocos años después del apogeo del *Boom*, en un estudio se posiciona a Emar en un nivel comparable con el de los destacados precursores y escritores del *Boom*: “Los que realmente saben de literatura lo consideran a la altura de Borges, Felisberto Hernández y Cortázar”.¹²¹

La comparación entre Emar y los escritores canónicos continúa apareciendo en los estudios vigentes. Para ilustrar, Selena Millares subraya que Emar figura entre la estirpe de escritores que influyeron en Cortázar: “«El perro amaestrado» [de Juan Emar], parecen prefigurar las cortazarianas «babas del diablo»; [...] el episodio de los perenquenques, seres imaginarios

¹²⁰ Iván Carrasco Muñoz, “La metalepsis narrativa en «Umbral» de Juan Emar”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 14, 1979, p. 85.

¹²¹ Claudia Donoso, “Juan hasta la tusa”, art. cit., p. 51.

que podrían perfectamente haber sido antepasados de los cronopios de Cortázar”.¹²² En un artículo más reciente, Jorge Edwards dice también:

Lo que logra Julio Cortázar en sus prosas sueltas es algo que define a todos los escritores auténticos [...], aun cuando había sido anunciado en América Latina por escritores como Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, o el Vicente Huidobro de las *Tres inmensas novelas*. Quizá podríamos colocar a Juan Emar en la misma lista.¹²³

Junto con los autores destacados, se observa un creciente enfoque en las similitudes entre Emar y los predecesores del *Boom*, como Macedonio Fernández y Felisberto Hernández. En una nota preliminar de *Umbral*, publicada en la obra completa en 1996, Lastra relaciona a Felisberto con Emar: “«Ha sido una idea, algo extendida, que escritores como Emar —o Felisberto Hernández en otro plano— eran talentos naturales»”.¹²⁴ Las convergencias entre Emar y Macedonio también se revelan con posterioridad: “Como en el

¹²² Selena Millares, “Una poética del absurdo visionario: Juan Emar”, *Anales de Literatura Chilena*, vol. 10, núm. 12, 2009, p. 57.

¹²³ Jorge Edwards, “Las prosas libres y sueltas de Julio Cortázar”, en Eduardo Ramos-Izquierdo y Jérôme Dulou (eds.), *Antes y después de Rayuela*, Colloquia, París, 2017, p. 14.

¹²⁴ Pedro Lastra *apud* Selena Millares, “Una poética del absurdo visionario: Juan Emar”, art. cit., p. 62. Las comillas son del texto.

caso de Macedonio Fernández, Emar posee una concepción intelectualizada de la escritura, de tal modo que parece escribir «más que nada para pensar».¹²⁵ Millares, Bongers, Tentoni, Vásquez y Valiente resaltan las confluencias entre esos tres escritores,¹²⁶ mientras que Rubio Rubio y Traverso-Rueda han realizado estudios que se centran específicamente en la comparación entre Emar y estos escritores.¹²⁷

Más significativamente, contamos con dos autores de las generaciones venideras a Emar, quienes formaron parte del *Boom* y que tuvieron una

¹²⁵ Carlos Ferreiro González, “Umbral de Juan Emar: proyecto de escritura perpetua”, *Arrabal*, núm. 5, 2007, p. 115. Las comillas son del texto.

¹²⁶ Cf. Selena Millares, “Juan Emar: La escritura como patria. Entresijos de una poética dialógica”, *Taller de Letras*, núm. 46, 2010, pp. 11-20. Wolfgang Bongers, “Umbrales. La escritura cinemática de Juan Emar”, *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 55, 2014, pp. 11-28. Valeria Tentoni, “Juan Emar, el asqueado”, *Eterna Cadencia*, 15 de mayo, 2014, <https://eternacadencia.com.ar/nota/juan-emar-el-asqueado/9265> [consulta: 22 febrero 2024]. Malva Marina Vásquez, “Diálogos genealógicos: Juan Emar y el vanguardismo hispanoamericano”, art. cit., pp. 195-211. Fernanda Valiente, “La obra editada de Emar no tuvo parangón en los años en que la publicó”, *Radio Pauta 100.5*, 2 de mayo, 2021, <https://www.pauta.cl/entretencion/2021/05/02/analisis-obra-juan-emar-pablo-brodsky.html> [consulta: 22 febrero 2024].

¹²⁷ Cf. Cecilia Rubio Rubio, “Las im(posibilidades) de lo fantástico y de la «inquietante extrañeza» en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar”, *Acta Literaria*, núm. 44, 2012, pp. 89-103. Soledad Traverso-Rueda, “El lector en busca de una novela: Macedonio Fernández y Juan Emar”, *Revista Aleph*, vol. 46, núm. 163, 2012, <https://www.revistaaleph.com.co/index.php/component/k2/item/620-el-lector-en-busca-de-una-novela-macedonio-fern%C3%A1ndez-y-juan-emar> [consulta: 20 febrero 2024].

relación con el autor. Aunque las menciones de Emar a través de José Donoso y Jorge Edwards no significarían que tuviera influencia en ellos, su reconocimiento situaría a Emar como antecedente del *Boom*. En primer lugar, resulta pertinente señalar que Donoso, cuyo apellido materno es Yáñez, era pariente de Emar. Según testimonios de un editor cercano a Donoso, se constata que reconoció a Emar al escribir una obra sobre su familia, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996).¹²⁸ Igualmente, se registra el intento de Donoso por solicitar a los editores originales de las tres obras de Emar en 1935, que consideraran la reedición de sus escritos: “En 1962 traté de convencer a Zig-Zag de que reeditara a los surrealistas chilenos Juan Emar y Braulio Arenas, pero no aceptaron hacerlo porque fueron considerados como escritores extraños, sólo para «especialistas»”.¹²⁹ En cuanto a Edwards, las referencias explícitas sobre Emar revelan su aprecio al autor:

¹²⁸ José Donoso describe a su primo: “También se recuerda al tío Eliodoro por el aporte literario de su único hijo, un «bohemio» según mi gente, pero sobre todo según Neruda que sin embargo lo respetaba como escritor. El clásico hijo del millonario, dedicado a gastar en París la fortuna levantada por su padre: el jovencuelo que, según Cortázar, se va a París «a hacer macanas». En este caso el hijo oveja negra sorprendentemente resultó a ser Álvaro Yáñez, *Pilo* para la familia, Juan Emar para sus lectores. Juan Emar es objeto de un curioso culto literario, y los entendidos lo consideran uno de los creadores de la prosa surrealista latinoamericana”. José Donoso, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, Alfaguara, Santiago de Chile, 1996, p. 28. Las cursivas y las comillas son del texto.

¹²⁹ José Donoso, *Historia personal del «boom»*, *op. cit.*, p. 21. Las comillas son del texto.

[...] la crítica no ha destacado la existencia de un cuerpo de prosa narrativa de vanguardia que se produjo en Chile en los años 20 ó 30 y que se encuentra, por ejemplo, en las novelas de Vicente Huidobro. También en la obra de Juan Emar y la de nuestros surrealistas [...]. Creo notar que en los años 80 surge un interesante conjunto de escritores nuevos relacionados de algún modo con esa vanguardia en Chile y fuera de Chile —con un Huidobro, un Juan Emar, un José Lezama Lima, y creo que los escritores anteriores empezamos a cambiar, empezamos a ser menos miméticos, menos sumisos a la realidad, en los años 80.¹³⁰

Durante la época del *Boom*, Chile produce escasos novelistas renombrados, como se apunta en las reflexiones de Donoso: “Chile, por otra parte, durante la década del sesenta, aceptaba ser un país que «no tiene novelistas». Es, sin duda, tierra de poetas”.¹³¹ Los críticos chilenos trataron de mostrar el magisterio de Emar en las letras hispanoamericanas durante el *Boom*. Sin embargo, ninguno de los autores más representativos, ni siquiera Carlos Fuentes que vivió en Chile, lo incluye en *La nueva novela hispanoamericana* (1969), donde destaca a dos escritores uruguayos: Horacio

¹³⁰ Jorge Edwards, “La relectura creativa”, en Eva Valcárcel (ed.), *Hispanoamérica en sus textos*, Universidade da Coruña, A Coruña, 1993, pp. 26-27.

¹³¹ José Donoso, *Historia personal del «boom»*, *op. cit.*, p. 13. Las comillas son del texto.

Quiroga y Felisberto Hernández, más dos argentinos: Macedonio Fernández y Roberto Arlt, como “fundadores de la modernidad literaria hispanoamericana”.¹³²

La obra de Juan Emar, arraigada en la vanguardia, no generó una descendencia literaria propiamente dicha. No obstante, contraria a la noción popular de un país de poetas, su narrativa se apreció como una discontinuidad genealógica en Chile, sentando las bases de una nueva escritura, como reconoce el escritor Carlos Droguett que publicó sus mejores novelas contemporáneas al *Boom*: “Hacia la década del 30, firmaba unos relatos asombrosamente insólitos, potentes precursores, que vacunaron a toda la juventud que, por entonces, se sentía genial sin motivos conocidos”.¹³³ Aunque el olvido de Emar por un largo silencio por parte de la crítica, su legado persiste. Su inclusión entre los precursores del *Boom* quedaría de manifiesto en su equiparación con los escritores más representativos, así como en la apreciación de escritores chilenos de las generaciones posteriores.

¹³² Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1980 [1.ª ed. 1969], p. 24.

¹³³ Roberto Ángel Gallardo, “Juan Emar y la crítica”, *Hispanamérica*, art. cit., p. 100. Carlos Droguett declararía sobre su relación con el *Boom*: “Yo también estoy un poco integrado, pero no aparezco en el *boom*, este *boom* que han inventado las editoriales, un boom más publicitario que artístico”. Cristián Brito Villalobos, “*Cuentos completos*: La historia de Chile, según Carlos Droguett”, *Cine y Literatura*, 19 de octubre, 2022, <https://www.cineyliteratura.cl/critica-cuentos-completos-la-historia-de-chile-segun-carlos-droguett/> [consulta: 1.º noviembre 2024].

1.5. La identidad cosmopolita y local

La oposición a las nuevas ideas fue precisamente lo que llevó al Grupo Montparnasse a querer revolucionar el concepto de arte en Chile y a crear un quiebre con el sistema. Así, en los años treinta, una vanguardia emergente caracterizó el polo opuesto de las tendencias artísticas en Chile. A pesar de este contexto, no pocos críticos han leído las obras de Emar como relatos cosmopolitas que borran los matices regionales de América Latina y que abrazaban el arte francés. Por ejemplo, el análisis de Lizama Améstica de *Un año* sostiene:

La posición emariana entonces se distancia del color local y del realismo socialista para postular un pensamiento crítico que autónomo y situado, se enfrenta al infinito. [...] La función del escritor no pasa por una denuncia abierta de los conflictos político-sociales ni por la representación de sujetos subalternos excluidos del proyecto nacional. Tampoco por una mimesis imitativa de lo real que busca poner en evidencia las inequidades del sistema político-social y así crear una conciencia y una conducta nuevas que sirvan para cambiar la sociedad.¹³⁴

Sin embargo, en otro estudio, Lizama Améstica afirma que para Emar,

¹³⁴ Patricio Lizama Améstica, “*Un año* de Juan Emar: El artista de vanguardia en una modernidad periférica”, art. cit., pp. 106-107.

“la oposición entre nacionalismo y cosmopolitismo no es lo relevante porque todo arte tiene una raíz, una serie de mediaciones que remiten siempre a una época, un pueblo y una tradición”.¹³⁵ Las obras de Emar no se inclinan ni hacia el cosmopolitismo, ni al nacionalismo o regionalismo: “Emar sostiene que en vez de optar por el nacionalismo y la búsqueda del color local o por el arte cosmopolita que culmina en un pastiche porque utiliza materiales del arte universal, hay que preocuparse por revelar lo propio”.¹³⁶ Por lo tanto, sus obras son siempre un híbrido de lo cosmopolita y lo local. Sería apropiado considerar este último aspecto de Emar dentro del contexto chileno:

La actividad de las vanguardias revivió con fuerza el secular debate latinoamericano que opone las tendencias encontradas del nacionalismo y el cosmopolitismo. [...] Las obras de vanguardia, es cierto, aportan aires cosmopolitas a las literaturas latinoamericanas y Jorge Schwartz ha identificado esta apertura de las fronteras culturales no solo como pura referencia, sino en términos de una práctica textual. [...] Pero el cosmopolitismo, como práctica cultural o tendencia epocal, no puede contraponerse directamente con el nacionalismo. En muchos escritores latinoamericanos ligados a la vanguardia existe una aguda preocupación nacional que, a veces, convive coordinadamente con los horizontes mundiales, y solo en

¹³⁵ Patricio Lizama Améstica, “Emar y el deseo de otra esencia para la vida”, *Paréntesis*, vol. 1, núm. 8, 2001, p. 26.

¹³⁶ *Idem*.

algunas ocasiones se vuelve rechazo y afirmación nacionalista estrecha. Emar, cosmopolita como el que más, interviene activamente desde sus *Notas de Arte* en el debate sobre el arte nacional de una forma que sorprende por la consistencia que mantiene con su pensamiento estético global.¹³⁷

La vinculación con lo regional se evidencia claramente desde la adopción de su seudónimo. Álvaro Yáñez Bianchi, Pilo o Papo entre la familia y amigos cercanos,¹³⁸ adoptó el seudónimo de ‘Jean Emar’ tomado de la expresión francesa ‘*j’en ai marre*’, que significa “estoy harto, hasta la coronilla”.¹³⁹ Con el tiempo, lo transformó en ‘Juan Emar’. La transición de un nombre francés al español adquirió un significado particular dentro del contexto chileno:

Solo más tarde, en el momento de la auto-publicación simultánea de sus tres primeros libros, *Jean Emar* se transforma en *Juan Emar*. El escritor tiene 41 años. Se trata de un autor ya maduro y experimentado, que cree llegado el momento de poner su pluma y su arte al servicio de su idioma y de su patria. [...] Jean Emar, buscando ser Juan Emar, intentaba acercarse a su público, sin embargo el

¹³⁷ Ignacio Álvarez, “La cuestión de la identidad nacional en las *Notas de Arte y Miltín 1934*, de Juan Emar”, art. cit., pp. 11-13.

¹³⁸ Sonia Rico Alonso, *La obra literaria de Juan Emar. Propuesta estética y arquitectura del texto*, op. cit., p. 91.

¹³⁹ Patricio Lizama Améstica, “Jean Emar/Juan Emar: la vanguardia en Chile”, art. cit., p. 945.

cambio de nombre no logró llenar el océano que separaba —y que continúa separando— las representaciones estéticas que comporta su obra de las representaciones que anhela el público al cual él cree dirigirse.¹⁴⁰

Malva Marina Vásquez y Constanza Vargas realizaron un estudio comparativo entre Borges y Emar, debido a la dualidad de identidad que compartían como artistas cosmopolitas y locales. Sus libros se leen como obras universales que trascienden fronteras geográficas y como obras que reflejan sus raíces si tenemos en cuenta el contexto:

El epígrafe de Borges [...] da cuenta de aquellos escritores latinoamericanos que la ensayista argentina Beatriz Sarlo llama “bifrontes”, puesto que tal como lo muestra su caso paradigmático — Jorge Luis Borges— surgiendo éstos de la oligarquía criolla y favorecidos por su formación europea, sitúan su escritura en “un juego entre dos orillas. [...] un escritor que fue, al mismo tiempo, cosmopolita y nacional”. Entre éstos, así llamados autores de culto, se sitúa Juan Emar, quien, al modo de Borges, practica una suerte de “cosmopolitismo periférico” [...].¹⁴¹

¹⁴⁰ Alejandro Canseco-Jerez, “Juan Emar arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 39, 1992, p. 27. Las cursivas son del texto.

¹⁴¹ Malva Marina Vásquez y Constanza Vargas, “Aproximaciones a una poética de Obra total en *Umbral* de Juan Emar”, art. cit., p. 102. Las comillas son del texto.

En artículos publicados en 1924, en el diario *La Nación*, Emar expone reflexiones directas sobre el arte, con matices locales: “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”,¹⁴² y “toda buena obra tiene sus raíces en la tierra, ha encontrado sus materiales en la tierra y en la vida”.¹⁴³ El artículo que contiene la última frase, “Pilogramas” (1924), fue escogido junto con “Espíritu viejo y espíritu nuevo” (1924) por el crítico chileno Osorio Tejeda como manifiesto o proclama vanguardista.¹⁴⁴ Este acto de selección denota que la vanguardia de Emar no era una mera adopción de la de Europa, sino que allanó el camino de una vanguardia propia en Chile. Las características regionales resaltan también en sus cuentos, ejemplificándose de manera destacada, como afirma Vázquez, en relatos como “El pájaro verde” de *Diez*:

Se trata de la fuerte impronta de una canción del folklore nacional

¹⁴² Jean Emar, “Ideas sueltas sobre literatura”, en *Escritos de Arte (1923-1925)*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴³ Jean Emar, “Pilogramas”, en *Escritos de Arte (1923-1925)*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁴⁴ Cf. Nelson Osorio Tejeda (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988.

en la frase célebre “Yo he visto un pájaro verde...” [...], de lo que se desprende que el cosmopolitismo vanguardista de la narrativa de Emar no se contrapone a la presencia de señas de identidad nacional en sus obras, lo cual inscribe esta ficción dentro de la categoría de un vanguardismo propiamente latinoamericano.¹⁴⁵

En *Umbral*, según la observación de Lizama Améstica, se resalta la atención explícita que Emar dedica a Chile, convirtiendo la reflexión sobre la identidad nacional y el sentido de patriotismo en elementos más prominentes para la trama.¹⁴⁶ Agregaremos una cita de la magna obra que expresa esta dimensión regional:

Vi que algo faltaba en mí. Vagaba en el mundo y no tenía un centro, no tenía una tierra ante la cual pudiera decir que era mía, que yo era de ella.

Fue en el cine. Fue al ver una película del Perú y de México. Fue al ver levantarse ante mí las ruinas incásicas y aztecas. Fue al ver personajes de esas tierras.

Vi el fondo de Sudamérica.

Vi estas razas revolcándose en su inmenso continente. Vi con otros

¹⁴⁵ Malva Marina Vásquez, “Escucha barroca y vanguardia latinoamericana en «El pájaro verde» de Juan Emar”, art. cit., p. 177.

¹⁴⁶ Cf. Patricio Lizama Améstica, “Cartas a Carmen (Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez. 1957-1963)”, *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, núm. 51, 2000, p. 156.

ojos lo ya visto en el Perú. Vi sus raíces. Ellas se extendieron y abarcaron la raza entera.

Sentí la enormidad de la cordillera de los Andes. Sentí el misterio dormido y peligroso de las selvas que se alargan por el continente, calladas y llenas de ruido. Sentí la desolación de las pampas.

Sentí, aunque vagamente, la cisión que hay entre nosotros y los europeos.¹⁴⁷

Podríamos proponer que Chile, el país que Emar intentó revolucionar artísticamente, se puede concebir como el escenario de *Un año*. El entorno narrativo en las demás obras publicadas en el mismo año que la obra de nuestro corpus, tiene lugar en el mismo país. En *Miltín 1934*, el narrador-personaje se sitúa en la capital de Chile: “Ocurrió antenoche aquí en Santiago”.¹⁴⁸ También en *Ayer*: “Ayer por la mañana, aquí en la ciudad de San Agustín de Tango, (1) vi, por fin, el espectáculo que tanto deseaba ver: guillotinar a un individuo”.¹⁴⁹ En esa cita se añade una nota al pie sobre San Agustín de Tango, donde se proporciona al lector una información detallada sobre la ciudad: “⁽¹⁾ «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; 622,708 habitantes. Catedral, basílica y arzobispado. Minas de

¹⁴⁷ Juan Emar, *Umbral. Tercer pilar. San Agustín de Tango, op. cit.*, p. 1614.

¹⁴⁸ Juan Emar, *Miltín 1934*, Ed. Zigzag, Santiago de Chile, 1935, p. 18.

¹⁴⁹ Juan Emar, *Ayer*, Ed. Zigzag, Santiago de Chile, 1935, p. 5.

manganeso en los alrededores”.¹⁵⁰

En *Un año*, existen referencias a Santiago de Chile, cuando el narrador-personaje menciona “nuestra [sic] sensibilidades de hombres santiaguinos” (p. 69) y se refiere a lugares en la capital de Chile, como la “Plaza de Armas” (p. 38).¹⁵¹ Desde los referentes directos e indirectos de Chile, podría interpretarse esta novela de Emar en el contexto sociohistórico chileno de su época.

Junto con las características locales, son apreciables los elementos cosmopolitas a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, en “Septiembre” se presenta un escenario cosmopolita ya que la orilla del mar donde se sitúa el narrador-personaje carece de localidad específica. Pese a ello, el espacio desempeña un papel especialmente significativo en la interpretación. Se deja en claro que está situado en Chile cuando se contrasta Chile y Francia, en el mes de “Julio”:

Porque es la verdad que el destino los ha echado de un lado y de otro y no les permite juntarse, al menos mientras uno de ellos se halle en este bello país de Chile, o el otro no encuentre los medios de abandonar su dulce tierra de Francia: el cínico de Valdepinos está aquí; el Pernod, allá. (p. 35)

¹⁵⁰ *Idem*. Las comillas son del texto.

¹⁵¹ Cf. William J. Ryan, *Sovereignities Displaced: Avant-Garde Prose and Authoritarianism in Spain, Chile, and Argentina (1923-1936)*, op. cit., p. 141.

La identidad onomástica también respalda la mezcla de elementos cosmopolitas y regionales. Sería plausible deducir que el narrador-personaje en *Un año*, “J. E.” (p. 73), es el propio Juan Emar, aunque la obra no sea una autobiografía sino una autoficción que carece de la mimesis de la vida de autor; en este sentido, este *alter ego* de Emar sería una manifestación ficcional de su identidad y de sus experiencias ya que, si bien no replica su vida de manera mimética, sí refleja ciertos aspectos de su mundo interior y su visión del entorno que lo rodea.¹⁵²

La vida de Emar exhibe una dualidad de lo cosmopolita y lo regional, evidentes por sus constantes viajes entre Chile y Francia. Estas experiencias transnacionales y su arraigo en ambos contextos geográficos informan la construcción de su identidad personal. El reflejo de su percepción cosmopolita y su país de origen se proyectan a través del *alter ego* literario de *Un año*.

En el capítulo inicial de la presente investigación, hemos analizado las tendencias vanguardistas de Emar con el objetivo de construir una visión comprehensiva para interpretar la obra de *Un año*. En los capítulos siguientes, examinaremos de qué manera Emar utiliza elementos locales y cosmopolitas, y cómo estos se relacionan con su postura vanguardista.

¹⁵² Cf. Cecilia Rubio Rubio, “«Yo he visto un pájaro verde»: Experiencia, memoria y autoficción fantástica en la obra vanguardista de Juan Emar”, *Nueva Revista del Pacífico*, núm. 75, 2021, pp. 57 y 45.

Capítulo 2. *Un año: crítica hacia la inmovilidad cultural de Chile*¹⁵³

El presente capítulo inicia con el análisis de los meses de “Mayo”, “Junio” y “Julio”, situados en la mitad de la novela. La naturaleza cíclica evidente en la estructura temporal de *Un año* permite que cualquier mes pueda fungir como punto de partida. En estos apartados, un sentimiento de furia llama la atención del lector.

En “Mayo”, el narrador-personaje traspasa el umbral de su biblioteca después de diecisiete años, momento en el cual se encuentra con un insecto devorando las páginas de un volumen de los *Cantos de Maldoror* (1868-1869), del Conde de Lautréamont. Al carcomer las palabras, absorbe también su significado, transformándose en un noble mártir. Aunque en este apartado no se menciona de manera explícita la furia personal, se citan los *Cantos de Maldoror*, aludiendo una posible reacción furiosa por parte del lector hipotético: “«Plugue al cielo que el lector, envalentonado y sintiéndose momentáneamente feroz como lo que lee»” (p. 18, las comillas son del texto).

“Junio” y “Julio” son apartados en los cuales el narrador-personaje, al

¹⁵³ Algunos de los temas abordados en este capítulo fueron explorados previamente, en Kakyung Lee, “La crítica hacia la inmovilidad cultural de Chile en *Un año* de Juan Emar”, *Revista de Literatura, História e Memória*, vol. 17, núm. 30, 2022, pp. 309-324. No obstante, en la presente tesis se profundiza y se amplía el análisis, incorporando además un nuevo capítulo (2.4.) que constituye una contribución original a esta investigación.

estilo del *flâneur* de Charles Baudelaire, recorre la ciudad plasmando sus impresiones, destacándose especialmente el sentimiento de la furia. En estos meses, el narrador-personaje se siente furioso con frecuencia. “Junio” comienza con la exclamación de que sentía tres furias: “Hoy he vivido de furia en furia, rebotando así, una, dos, tres, una furia, otra furia y otra más” (p. 20). “Julio” termina con otra furia: “Hoy, por lo tanto, y nuevamente, ira contra Dios” (p. 37).

Este capítulo se enfoca en los meses donde aparece expresada la furia, que son los meses de “Mayo”, “Junio” y “Julio”, con el objetivo de responder a la cuestión de cuál sería el origen o el motivo de la furia. Se propone que la furia del narrador-personaje refleja la frustración de Emar como miembro de una élite vanguardista en la sociedad apática y tradicionalista de Chile, durante las décadas de 1920 y 1930. Al responder a esta pregunta que ha quedado sin respuesta en otras investigaciones, nuestro estudio añadiría una interpretación más de *Un año*.

El análisis sigue cinco puntos, con particular énfasis en el contexto sociohistórico de Chile: I) la furia dirigida a las estructuras sociales, II) a la sociedad (el público) en sí, y III) a la élite chilena; IV) posible identificación de este transeúnte furioso como el *flâneur* benjaminiano; finalmente, V) el ‘bicho’ que aparece en “Mayo” representaría la incapacidad del narrador-personaje para cambiar el ambiente cultural de Chile.

2.1. La furia hacia las estructuras sociales de Chile

Emar asume una posición vanguardista de índole chilena. La vanguardia de Emar está engendrada en el sentimiento de exasperación (furia) frente a la inmovilidad de Chile. En contraposición a la noción general de que Emar no se asocia con el contexto chileno, hay estudios que demuestran que ocurre lo contrario. Su vanguardia se preocupaba no solo de la estética sino de la política contemporánea:

La vanguardia es siempre la ruptura de un sistema artístico prevalente por otro que emerge. Pero la vanguardia también es ruptura con el conjunto del campo cultural: instituciones, aparatos formativos, aparatos de comunicación y los agentes culturales que ocupan estas posiciones.¹⁵⁴

Por lo tanto, podemos examinar la furia en tres niveles distintos que constituyen Chile como nación: las estructuras sociales de Chile, el público chileno y la élite chilena. Sería necesario distinguir los tipos de furia porque el mismo narrador-personaje las clasifica en diferentes categorías. “Primera: ira contra mí mismo. Segunda: ira contra los demás. Ahora: ira contra Dios” (p. 28). Como las furias no son iguales, el narrador-personaje afirma la

¹⁵⁴ Patricio Lizama Améstica, “Introducción”, art. cit., p. 21.

necesidad de distinguirlas: “Furia. Mas distingamos. Hay un distingo que da la clave de por qué ésta —la de las sombras— vino a colocarse encima de la otra —la de las viejas—, sin mezclarse en una furia total” (p. 23). Pablo Catalán sugiere que las tres furias del narrador-personaje nos recuerdan las tres furias personificadas en la mitología clásica:

En lo concerniente a las furias, pueden relacionarse con las Furias de la mitología romana o las Erinias de la griega. [...] Estas Erinias o Furias son diosas violentas. Si en el texto no aparacen [*sic*] explícitamente como diosas de la antigüedad clásica, la analogía es pertinente por la acción y sus efectos [...].¹⁵⁵

En “Junio”, acontecen tres episodios que desatan la furia del narrador personaje, mientras que en “Julio” podemos identificar otros tres más que parecen responder a cada una de estas iras. Comenzaremos analizando la primera furia en “Junio” y “Julio”, que es la crítica hacia las estructuras sociales. Siente la primera furia en “Junio”, cuando observa a once viejas harapientas enfrente de la Escuela de Altos Estudios Politécnicos:

Salí de casa. Frente a la Escuela de Altos Estudios Politécnicos había un grupo de viejas harapientas que hacían cola, al lado de la puerta

¹⁵⁵ Pablo Catalán, “Dos estudios sobre Juan Emar”, art. cit., p. 96.

principal. Por cierto estaban en espera del algo, pero ¿qué pueden esperar once viejas de la Escuela de Altos Estudios Politécnicos? Esta pregunta me atravesó como un proyectil. ¿Qué pueden esperar? Y fué suficiente: la furia me dominó. [...] ¿Qué pueden esperar de la Escuela de Altos Estudios Politécnicos once viejas harapientas? Primera furia. (pp. 20-21)

El narrador-personaje repite tres veces la misma pregunta que le provoca un impacto como de proyectil, como dice en la cita. Podría estar planteando una cuestión sociohistórica sobre la relación entre los pobres, las mujeres y la educación. Desde la perspectiva defendida en el presente análisis, el narrador-personaje haría alusión a que en los años treinta de Chile no existía ningún vínculo entre la educación politécnica y quienes tenían el doble peso de ser pobres y mujeres.

En aquel tiempo, “la educación era inexistente o muy deficiente para los niños de los sectores populares. De partida, el 25% de la población era completamente analfabeta”.¹⁵⁶ Encima, la educación parecía igual para todos, pero la de los hombres y las mujeres se diferenciaba en cuanto al contenido. Por ejemplo, podríamos encontrar en la Ley Orgánica de Instrucción Primaria

¹⁵⁶ Felipe Portales, “Extrema miseria en Chile de los años 30”, *Sur y Sur*, 2 de enero, 2018, <https://www.surysur.net/extrema-miseria-en-chile-de-los-anos-30> [consulta: 25 enero 2024].

de 1860 que la educación de las mujeres se centraba en las asignaturas domésticas: “En las escuelas superiores para mujeres se sustituirá a la enseñanza del dibujo lineal i de la Constitución Política, la de la economía doméstica, costura, bordado i demás labores de aguja”.¹⁵⁷ Aunque la Ley de Educación Primaria Obligatoria promulgada en 1920 garantizaba para niños y niñas la oportunidad gratuita de recibir educación, en realidad no había igualdad de género por los currículos sexistas:

La escuela primaria del bajo pueblo ofreció un curriculum similar para niños y niñas. No así las escuelas superiores y el liceo. Las políticas educativas del siglo XIX y comienzos del XX, dan cuenta de las posiciones ideológicas en torno al rol de la mujer en la sociedad, la disputa por el contenido de su formación escolar y el ideal de ciudadanía femenina de aquel momento. La idea de que educar una mujer estaba al servicio de educar a una buena madre de familia fue transversal en los discursos políticos de los hombres de la elite. [...] La distinción entre hombres y mujeres operaba en los cursos más avanzados para las escuelas superiores [...].¹⁵⁸

¹⁵⁷ Ministerio de Instrucción Pública de la República de Chile, *Disposiciones relativas al Servicio de Instrucción Primaria*, Soc. Imprenta y Litografía Universo, Santiago de Chile, 1911, p. 4.

¹⁵⁸ María Teresa Rojas Fabris y Pablo Astudillo Lizama, “Igualdad de género en la educación: Un siglo de debates. Avances y desafíos”, en Alejandra Falabella y Juan Eduardo García-Huidobro (eds.), *A 100 años de la ley de educación primaria obligatoria. La educación chilena en el pasado, presente y futuro*, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2020, pp. 119-120.

Por tanto, existió igualdad de contenidos en un nivel inicial, pero en los niveles posteriores de alto grado, se establecían distinciones por sexo y una clara división en lo relativo a los trabajos manuales. Esta diferencia curricular se asentaba en una cultura patriarcal que concebía el rol de las mujeres en el espacio doméstico, mientras que la educación de los hombres se vinculaba con los temas públicos y el trabajo asalariado.

En efecto, las mujeres no tenían ninguna relación con una escuela que impartiera educación superior y la aplicación del conocimiento científico. Podríamos observar la marginalización y las dinámicas de poder dentro de la estructura educacional de Chile, especialmente cuando, en contraste con las mujeres harapientas, el narrador-personaje asume una posición de élite, ya que se autodefine como una persona que se encuentra en un estrato social privilegiado:

Pues, al fin y al cabo, yo iba por las calles y pasaba frente a dicha Escuela: 1º.) gozando de todas las prerrogativas de libertad a que es acreedor en una República modelo, todo ciudadano honesto, y 2º.) gozando ampliamente de mi propia libertad que, desde el momento de despertar, había decidido no formular a mi mente pregunta alguna.
(p. 21)

Es clara la distinción entre el narrador-personaje, quien tiene todos los derechos de la sociedad, y las viejas que sufren por los problemas callejeros. Las mujeres no incluidas en la categoría de “ciudadano” (p. 21) revelan la desigualdad de la sociedad chilena. Para el narrador-personaje, la puerta de la escuela es “ancha” (p. 24), mientras que las mujeres apenas tienen el derecho de esperar delante de la escuela como sombras. Conviene señalar que las mujeres continuarían siendo sistemáticamente excluidas del estatus de ciudadanas a pesar de que habían obtenido el derecho al voto en Chile, un año antes de la publicación de esta novela de Emar.¹⁵⁹

El narrador-personaje nunca había reflexionado sobre la cuestión de la educación para las clases vulnerables antes de que las once ancianas lo rodearan obstruyendo su camino. Solo en aquel momento es cuando se da cuenta del problema social:

[...] apenas llevaba cien metros andados, once viejas me clavan en la acera impidiéndome todo avance y desmintiendo las libertades republicanas; y una pregunta se me planta al frente desmintiéndome todas las afirmaciones que durante 40 años he hecho, de que soy un hombre libre que sólo se pregunta lo que a él, y no a otros, se le antoja preguntarse. (p. 21)

¹⁵⁹ Cf. William J. Ryan, *Sovereignties Displaced: Avant-Garde Prose and Authoritarianism in Spain, Chile, and Argentina (1923-1936)*, op. cit., p. 163.

En otra parte de la obra, el narrador-personaje relata un accidente de tráfico. Este evento que se narra en “Julio” no solo sirve como una simple descripción de hechos, sino que funciona como una cuestión crítica hacia la sociedad apática:

Iba yo por una avenida central de gran movimiento. De pronto un accidente: una góndola y un auto se estrellan. Tumulto, vociferaciones y demás. Dos hombres se abofetean. Heridos, un muerto, Asistencia Pública, carabineros. En un momento me pareció que aquello iba a cambiar el rumbo de la ciudad entera, por ende del país. Pero en un minuto, acaso en menos, todo se apaciguó. Como por obra de magia fue la desaparición general: querellantes, policías, Asistencia Pública, curiosos, todo. Volvió la circulación normal de la avenida sin conservar ni una huella de lo ocurrido, ni una sola. (pp. 31-32)

En la cita, se enfatiza el impacto del accidente en la sociedad, denotando que tuvo lugar en una avenida central y que llegaron acumulándose los transeúntes y las fuerzas gubernamentales. Aun así, luego de un momento, todo volvió a ser como antes y el país no cambió. Por la inmovilidad social, Estanislao Buin pasa por el sitio del accidente sin que el personaje sepa lo que había ocurrido:

Pasó al lado —¡qué!—, encima, pisoteando, taconeando, el sitio mismo, el punto exacto donde, segundos antes, se estrellan dos vehículos, se abofetea la gente, se hieren varios, fallece uno y acude el orden público. Y pasa, repito, por allí mismo, pasa, [...] sin saberlo, sin haberlo sabido, sin ir a saberlo jamás. (p. 32)

Es posible deducir que está acusando a las estructuras sociales por sostener un mundo sumido en la indiferencia, ya que el narrador-personaje se refiere, específicamente, a las principales instituciones de la sociedad, como la Asistencia Pública, la Policía y el Orden público. En esta parte de la narración, se reconoce que tanto las estructuras sociales como los organismos del gobierno contribuyen a la incompetencia colectiva que impide la toma de conciencia de lo que ocurre en su entorno.

En definitiva, al explorar el trasfondo del sentimiento de furia, podemos notar la indignación que subyace hacia la estructura social de Chile. La furia experimentada al encontrarse con las viejas harapientas frente a instituciones educativas, así como la furia invocada por un accidente de tráfico en el que intervienen las instituciones sociales, revelan la acusación de Emar hacia la estructura social de su país.

2.2. La furia hacia el público chileno

La segunda furia del narrador-personaje está dirigida a la gente inmóvil e impasible de la sociedad chilena. En “Junio”, el narrador-personaje observa desde una posición elevada a los hombres de abajo. Está asomado en el balcón de su amigo. Sigue la narración del contraste entre sí mismo y los demás de la clase baja que no tienen lucidez:

Total: nueve amigos ascendentes: el primer piso es un amigo grande y sincero; pero el segundo, lo es más; y el del tercero, más. Y así, a medida que suben los pisos, sube también la amistad que nos une; hasta el noveno. [...] Mas cuando alguna pasión empieza a removerse dentro de mí, voy trepando por las escaleras en proporción exacta de la potencia de tal pasión. (p. 22)

A medida que suben los pisos, suben la amistad y la fuerza de la emoción del narrador-personaje. La altura física se relaciona con la magnitud de lo metafísico. De aquí, podríamos inferir que la elevación simboliza la elevación en poder. Según Catalán, se establece una “jerarquía vertical ascendente”.¹⁶⁰ El narrador-personaje ocupa la posición de élite simbolizada físicamente por la altura, “suelto y aislado en la radiante mañana de un balcón” (p. 24) y

¹⁶⁰ Pablo Catalán, “Dos estudios sobre Juan Emar”, art. cit., p. 97.

siendo un “hombre puro, elevado en el marco de un balcón amigo” (p. 26). Su amigo del noveno piso, como parte de la élite también, da más importancia a la hermosura de la mañana que al problema de la educación y advierte que la disfruta:

Luego le expliqué al gran amigo las causas que me habían llevado hasta su casa. Me escuchó atentamente. Al fin me dijo:
—¡Qué hermosa mañana la de hoy! Asómate al balcón. Nada temas. Aunque mucho hayas tranqueado a través de ella sin encontrar quietud, no es lo mismo, te aseguro, contemplarla desde arriba sin tranquear. (p. 23)

En contraste con la indiferencia del amigo, el narrador-personaje de repente se siente furioso cuando mira hacia abajo: “Segunda furia: Irremediamente una sombra para cada hombre. Pero hay cólera, odio a muerte, contra todos los demás hombres que pasan por el asfalto, hombres que pasan del costado sombrío de la calle al costado del sol esplendoroso” (pp. 23-24).

La razón de la furia es que la gente transita sin conciencia del conocimiento más básico; no nota que sus sombras cambian de forma con cada paso. El narrador-personaje se decepciona al ver que el público se mantiene inmovible y que no cuestiona ni siquiera el entorno más cercano,

como sus propias sombras. Se burla de la gente que trata todo lo que ocurre en el mundo con indiferencia:

¡Hombres cobardes! Por lo menos si uno, uno sólo durante el día, de pie al centro de la calzada, protestara a voz en cuello, los puños alzados contra el cielo, protestara al desparramar sombra en el sol, protestara al no dibujar con brillo de ascuas su silueta sobre el pavimento sombrío. ¡Nada! ¡Hombres cobardes! Mi cólera mortal va hacia ellos. (p. 25)

De igual modo, en “Julio”, el narrador-personaje golpea la mediocridad de la gente. Camina “[a]l modo del paseante benjaminiano”,¹⁶¹ por donde vive la gente y critica a un individuo. Este personaje encarna al público inconsciente descrito “como uno de los más preclaros representantes de nuestra imbecilidad” (p. 33). La selección del término “preclaro” se agrega a la burla, ya que ese personaje no se distingue por poseer la virtud de la claridad sino por ser un representante de la imbecilidad en la sociedad. El narrador-personaje siente una profunda antipatía hacia este individuo porque permanece inmóvil a pesar de que era necesario que viera al narrador-personaje:

¹⁶¹ Patricia Espinosa Hernández, “*Un año de Juan Emar: Intertextualidades, metatextualidades y ontología del fragmento*”, art. cit., p. 108.

Este personaje desea verme, necesita verme, mi presencia o no presencia ante él puede variarle en favor o en contra su destino. [...] Resumen: él allí dentro; yo por la calle pasando. Paso frente a su casa, lentamente. Soy su destino, un posible cambio en su destino que él anhela y necesita. Las 3 y 33 exactas. Frente a su ventana. Tras ella, el hombre sumido en sus viejos pergaminos. Paso. (p. 33)

Si el hombre hubiera levantado la vista, habría visto al narrador-personaje pasando lenta y cercanamente. Podríamos inferir la lentitud y la proximidad con la que caminaba el narrador-personaje a partir del hecho de que llegaba a observar detalles tan diminutos como la punta en el pergamino y una mosca:

No ha sabido, no, que parte de su destino acaba de pasar, lentamente, junto a él, que habría bastado un paso hacia adelante para hallar la ocasión casual de enderezar tantas líneas que se le han torcido en su existencia. No ha sabido nada. ¡Nada! Ni siquiera un estremecimiento en una punta de una hoja de un pergamino. Ni una mosca inoportuna que le obligase, justo a las 3 y 33, a cortar su labor con algún gesto diferente. ¡Nada! (p. 34)

La situación se ve aún más acentuada por el hecho de que el personaje está leyendo un pergamino. Leer es un acto para adquirir información, pero

un pergamino remitiría a un texto antiguo de valor. A pesar de la lectura, que es una actividad para conseguir la clarividencia, su fuente de información es obsoleta y el individuo persiste en su estado de ignorancia del mundo contemporáneo que le rodea.¹⁶²

La descripción del personaje en la obra puede leerse como una alusión al público que tiene una visión limitada y rutinaria, incapaz de cambiar su

¹⁶² Ante la falta de lecturas de actualidad que Emar percibe en los chilenos, se preocupa por recomendarla para que el público santiaguino despierte de su estado pasivo y apoye la renovación que se impone como necesaria, no solo en el ámbito cultural sino también en la urbe de la capital. En una nota periodística del 1.º de octubre de 1924, Emar invita a leer un “pequeño libro” que permitiría tomar conciencia para respaldar la modernización de su ciudad: “Les aconsejo echar una rápida lectura al pequeño libro *La Transformación de Santiago* de don Ismael Valdés, editado por la imprenta Barcelona en 1917. [...] Los santiaguinos no pueden habituarse aún a la idea de ciudad: avenidas de circunvalación, calles de barrio, jardines, perspectivas, centros intensos de comercio, *cabarets*, entretenciones, teatros, etc. Todo esto les pone algo desconfiado”. Jean Emar, “Ilusiones santiaguinas. Tango triste, con acompañamiento de serrucho”, en *Escritos de arte (1923-1925)*, *op. cit.*, p. 110. El autor citado es Ismael Valdés, ingeniero civil, diputado y senador. La modernización de la ciudad capital vivió un lento proceso que llegaría hasta la década de 1930: “La espera por la aprobación del proyecto duró nueve años, hasta que en junio de 1907, el senador Ismael Valdés logró insertar el debate en torno a la transformación de la capital en las discusiones parlamentarias. [...] Luego de diecisiete años desde el inicio de la discusión, el proyecto presentado por la Comisión se aprobó de manera expedita [en 1909].” Sin embargo, será “a partir de la década de 1930 [que] se establecerá una manera diferente de enfrentar y proyectar los problemas de la ciudad (Fuentes, 2009; Gurovich, 2003)”. Katherine Vyhmeister-Fábregas, “La transformación de Santiago: un caso frustrado de intervención urbana a gran escala (1872-1929)”, *EURE. Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, vol. 45, núm. 134, 2019, pp. 224 y 230.

presente. Por ello, el narrador-personaje siente furia, cansancio y fatiga. De esta manera, en “Junio” y “Julio”, junto con la furia dirigida hacia las estructuras sociales, el narrador-personaje expresa su indignación hacia la gente que permanece indiferente a las ideas vanguardistas de Emar.

2.3. La furia hacia la élite chilena

Ante la élite chilena, el narrador-personaje tampoco puede evitar la furia. Al observar a las viejas harapientas en “Junio”, el narrador-personaje se percata de sus privilegios y reconoce que la furia que sentía hacia las viejas era un pretexto, siendo que la verdadera furia estaba dirigida hacia sí mismo. La infraestructura social injusta de Chile fomenta la furia del protagonista que está dirigida a sí mismo como un castigo por no sufrir ni darse cuenta del problema:

En el primer caso las viejas fueron el pretexto que inflamó mi furia. Pero mi furia entera recayó sobre mí mismo, y las viejas, mal que mal, quedaron excluidas de ella. Mi furia tal vez rondaba en torno mío. [...] Se apodera de mí porque la interrogación me envuelve, estrujándome y preguntándome cómo es posible que el hombre soberano pueda ser detenido ante la primera contradicción callejera que no atina a esclarecer: la ancha puerta de la Escuela de Altos Estudios Politécnicos alargando desde su umbral por la acera once viejas harapientas. (pp. 23-24)

Avanzando más en el apartado de “Junio”, después de subir al noveno piso, el piso más alto, el narrador-personaje se fija en las demás élites: “No vuelvo a mirar las calles. Ahora miro al frente, otra casa, grande como ésta en que estoy. Ventanas y más ventanas. Por ellas atisbo hacia la vida interior” (p. 26). La casa de enfrente pertenecería a la clase más alta porque tiene la misma altura, como el noveno piso desde donde lo contempla.

Ante los ojos del narrador-personaje, la gente de la élite es ignorante. A modo de ilustración, observa que una mujer pudo haber muerto, pero ella permanecía ignorante de su situación: “La mujer habría muerto. [...] Mas cual pudiese ser o no ser su suerte, seguiría —alma marchando, penando— ignorante de que su desprendimiento había sido una sola línea de coincidencia [...]. Ignorante ella, Yo no.” (p. 30).

Resalta la distinción entre esta élite que no puede verse entre sí y el narrador-personaje que puede ver la totalidad de la casa. El narrador-personaje destaca que está aparte, con otros designios, distanciándose de la élite que permanece apática. Repite frases que lo comparan directamente con dicha élite: “jamás, jamás sería sabido por aquellos. [...] Y sí por mí.” (p. 29); “Yo lo habría sabido. Pero el vejete aquel, no.” (p. 30).

También, el narrador-personaje siente ira contra Dios, ya que ha compartido la percepción clara solo con él. Ni la sociedad en general ni la

élite demuestran esta toma de conciencia. El mes termina con la declaración de que el narrador-personaje preferiría un menor protagonismo: “sin distracciones ni vislumbres, [el] rol de hombre gusano que se arrastra y que, si es mucho su desamparo, llame y clame, ante todo a los infiernos” (p. 31).

Sería interesante notar la referencia a Friedrich Wilhelm Nietzsche en esta parte. En *Así habló Zaratustra* (1883), Nietzsche expone la idea de que el hombre evoluciona desde el gusano hasta el mono, luego al ser humano y finalmente al superhombre, un ser anhelado por el filósofo alemán, capaz de superar el nihilismo mediante el ejercicio de su voluntad.¹⁶³ En el texto de Nietzsche se puede leer:

¿Qué es el mono para el hombre? Una irrisión o una vergüenza dolorosa. Y justo eso es lo que el hombre debe ser para el superhombre: una irrisión o una vergüenza dolorosa. Habéis recorrido el camino que lleva desde el gusano hasta el hombre, y muchas cosas en vosotros continúan siendo gusano. En otro tiempo fuisteis monos, y también ahora es el hombre más mono que cualquier mono.¹⁶⁴

¹⁶³ Cf. Harry Neumann, “Nietzsche: The Superman, the Will to Power and the Eternal Return”, *Ultimate Reality and Meaning*, vol. 5, núm. 4, 1982, p. 290.

¹⁶⁴ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2003 [1.ª ed. alemana, 1883], p. 36.

En concordancia con el gusano de Nietzsche, el gusano mencionado en “Julio” también se encuentra en la base de la cadena evolutiva, siendo un ser ignorante de todo. Es una agonía para el narrador-personaje ver la inmovilidad de la élite que hasta prefiere no percibir la situación como un “hombre gusano” (p. 31).

De igual manera, en “Julio”, degrada a la élite ignorante encarnada por el cínico Valdepinos. El narrador-personaje espera al cínico, cuyo epíteto hace creer que es representante de una élite astuta. Puesto que es cínico, anticipa que va a criticar su entorno. Por eso, tiene esperanzas de que el cínico comparta su clarividencia para poder gozar de un reposo a la fatiga de antes: “Mas por la noche, hoy por la noche, vendría la distracción, por lo tanto, el reposo. Comería con nosotros, con mi hermano Pedro y yo, el cínico Valdepinos. Cínico será, pero su charla, justamente cínica, disipa, por eso mismo, toda modorra, toda preocupación” (p. 34).

La incapacidad del cínico para apreciar la botella de Pernod, la bebida francesa que era su mayor placer, causa una gran decepción en el narrador-personaje. El cínico nunca se da cuenta de la presencia de la botella, aunque Pedro, hermano del narrador-personaje, la eleva durante veinticuatro segundos justo detrás él:

Durante veinticuatro segundos —repito— el mayor deleite de ese

hombre ha estado sobre él, se ha detenido allí detrás él. Una vuelta de ojos, y habríamos agotado hasta el último sorbo y otras habrían sido nuestras ideas, otras nuestras andanzas y seguramente otros nuestros destinos. (p. 36)

La ignorancia del cínico ante su entorno propicia una crítica directa hacia su apariencia externa: “dibujo su rostro afiliado de avechucho malicioso, su calva naciente” (p. 36). La burla se intensifica al exponer que el cínico parece un ciego deslumbrado por París, sin siquiera la más mínima perspicacia para darse cuenta de la existencia de la botella francesa. Se le describe como una persona con “añoranzas parisinas” (p. 37), y para destacar su admiración por París, el narrador-personaje contrasta la situación entre Chile y Francia de nuevo: “Mas no supo nada. Ni sospechó siquiera que diez o quince centímetros tras su cráneo permaneció por casi medio minuto lo que para él habría sido el dulce alivio a sus añoranzas parisinas.” (p. 37).

Aún más, el carácter del cínico reaparece en otras obras de Emar, como *Umbral* y *Diez*. En *Umbral*, el cínico Valdepinos es un personaje “—apodado por su afrancesamiento, entre otras cosas, como el cínico— encarna el snobismo de aquella época, adoptando sin reflexión los cánones artísticos de moda”.¹⁶⁵ En *Un año*, el cínico desata un enfrentamiento entre Chile y Francia,

¹⁶⁵ Malva Marina Vásquez y Constanza Vargas, “La querrela entre clásicos y

creando una tensión que estalla en torno a una botella de Pernod. Cuando el narrador-personaje dice que conviene guardar la mitad restante en la botella, “mitad que hay que defender, como la tierra de honor” (p. 35), para que no sea la “última que se vacíe en la historia chilena” (p. 35), la situación adquiere un matiz confrontativo entre los dos países.

La superioridad europea sin reflexión configura una situación como si Chile estuviera en constante búsqueda de convertirse en Francia, pero este país latinoamericano nunca podría alcanzarlo. Por ejemplo, la mayoría — incluido el cínico— pensaría que el Pernod solo se encuentra en Francia, pero el narrador-personaje revela que la mitad de una botella está en Chile, en sus manos. Esa bebida no es un privilegio de los franceses. El prejuicio de la inferioridad de Chile gestado por el cínico queda desmentido por medio de una botella de Pernod.

Además, es necesario preguntarse la elección de la marca de Pernod por parte del autor, quien empleó numerosos motivos intertextuales en sus obras. Podríamos interpretar que, considerando el contexto histórico del Pernod, este objeto simbolizaría las aspiraciones vanguardistas y, por lo tanto, acrecentaría la crítica hacia el cínico.

modernos en *Umbral* de Juan Emar”, *Estudios Filológicos*, núm. 51, 2013, p. 108.

El Pernod es una marca celebrada de la bebida alcohólica de absenta o ajeno, cuya denominación es el “hada verde”.¹⁶⁶ Pernod Fils fue la primera destilería de ajeno en Francia que dominó el mercado llegando a ser una marca utilizada como sinónimo de la bebida de absenta misma.¹⁶⁷ En Francia, la absenta fue conocida durante siglos y su consumo era popular en el siglo XIX:

Dans les années 1880, la production d’absinthe a encore augmenté, entraînant une diminution des prix et une popularité grandissante dans toute la population. Au XIX^e siècle, les Français boivent de l’absinthe et en parlent: le mot *absinthe* est ainsi employé surtout au sens de “boisson alcoolisée” y compris dans la littérature, comme en témoignent les citations des auteurs de l’époque, de Vigny à Hugo [...].¹⁶⁸

¹⁶⁶ El “hada verde” es la traducción al español de la denominación francesa “*fée verte*”. Alicja Kacprzak, “Entre *eau de savon* et *fée verte*: quelques remarques sur les mots et le discours de l’absinthe”, *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Romanica*, núm. 14, 2019, p. 170.

¹⁶⁷ Cf. *Ibid.*, p. 171.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 172. Las cursivas y las comillas son del texto. “En la década de 1880, la producción de absenta aumentó aún más, lo que resultó en una disminución de los precios y en una creciente popularidad en toda la población. En siglo XIX, los franceses bebían absenta y hablaban de ella: la palabra *absenta* se utilizaba principalmente en el sentido de una «bebida alcohólica», como lo evidencian los autores de la época, desde Vigny hasta Hugo [...]”. (Traducción nuestra).

En ese siglo, en la cima de su popularidad, la absenta aparece referida con frecuencia en la literatura francesa. Fue especialmente glorificada en el círculo de artistas de la generación justo anterior a Emar: “Il n’est pas étonnant que cette boisson ait acquis une valeur d’artefact culturel et qu’elle soit en même temps devenue un motif largement exploité par les artistes, que ce soit en littérature (Frères Goncourt, Hugo, Zola) ou en peinture (Degas, Van Gogh), etc.”.¹⁶⁹

La absenta, con sus efectos alucinantes, ha estado asociada con la creatividad y la inspiración artística.¹⁷⁰ En particular, la figura del “hada verde” se ha utilizado como una metáfora de iluminación artística, de exploración creativa y de libertad. De estas características originaron sus apelativos: “*fée verte, fée aux yeux verts, nymphe verte, vierge verte, dame verte*. Ces personnifications métaphoriques font sans doute allusion au caractère enivrant, voire envoûtant de l’absinthe”.¹⁷¹

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 173. “No es sorprendente que esta bebida adquiriera el estado de un objeto histórico cultural y al mismo tiempo se convirtiera en un motivo ampliamente explorado por artistas, ya sea en la literatura (Frères Goncourt, Hugo, Zola) o en la pintura (Degas, Van Gogh), etc.”. (Traducción nuestra).

¹⁷⁰ Cf. Phil Baker, *The Book of Absinthe: A Cultural History*, Grove, New York, 2003, p. 8.

¹⁷¹ Alicja Kacprzak, “Entre *eau de savon* et *fée verte*: quelques remarques sur les mots et le discours de l’absinthe”, art. cit., p. 174. Las cursivas y el énfasis son del texto. “[H]ada verde, hada de ojos verdes, ninfa verde, virgen verde, dama verde. Estas personificaciones metafóricas sin duda aluden a la naturaleza embriagadora, incluso encantadora, de la absenta”. (Traducción

Esta bebida simbólica tiene varios sentidos dentro del ámbito del arte y la literatura, y coincide con las aspiraciones vanguardistas. El “hada verde” ebria y libre podría interpretarse como la personificación de los ideales de los vanguardistas. El hecho de que el cínico no descubra la botella que estaba justo detrás de él significa que este personaje no consigue alcanzar los valores que simboliza la botella de absenta.

Por otro lado, Emar subvierte la realidad mediante la ubicación de la botella de Pernod. En la obra, se menciona varias veces que el Pernod debería existir en Francia y no en Chile. Sin embargo, en el año de la publicación del libro, 1935, la distribución de la absenta ya era ilegal en Francia por provocar demencia en las personas. En 1915, se promulgó un decreto que prohibió la absenta en Francia por sus graves efectos secundarios.¹⁷² Con esta medida, la absenta fue proscrita en el país de manera oficial. La ley de Francia de aquel tiempo es lo opuesto a lo que propone la obra de que el Pernod “no encuentre los medios de abandonar su dulce tierra de Francia” (p. 35). Esta es otra burla hacia el cínico, quien nunca se da cuenta de que hay más posibilidad de encontrar una botella de Pernod en Chile que en Francia.

Teniendo en cuenta el severo juicio que lanza Emar a los críticos de su

nuestra).

¹⁷² Cf. *Ibid.*, p. 172.

tiempo, no sería una coincidencia que el carácter que personifica la élite ignorante sea un cínico, o un crítico. De la misma manera en que sus contemporáneos desconocían el desarrollo de la vanguardia, el cínico Valdepinos desconoce su entorno.

Al final, en “Junio” y “Julio”, todos los personajes de la élite han quedado como ignorantes, menos el protagonista. Así, el escritor vanguardista critica la incapacidad de la élite para mirar su entorno. La soledad en su causa vanguardista invoca la furia para cerrar el mes de “Julio”: “Hoy, por lo tanto, y nuevamente, ira contra Dios” (p. 37).

2.4. La furia del *flâneur* de la ciudad de Santiago

El tema común que transcurre a través de “Junio” y “Julio” es la búsqueda de la clarividencia. Vaga por la ciudad desde la mañana hasta en la noche con la intención de encontrar a otra persona que sepa lo que él sabe, pero el narrador-personaje fracasa en este intento.

En “Junio”, dedica la mañana a observar a la gente en la ciudad. Cruza por enfrente de las mujeres viejas en la calle y sube al noveno piso de su amigo desde donde observa a los transeúntes y a los vecinos de la casa de enfrente. Después, baja del edificio y la escena continúa en “Julio” donde camina por una avenida central. Por la tarde de “Julio”, es testigo del accidente y pasa por la casa de su amigo. En la noche de “Julio”, cena con el

cínico Valdepinos. A pesar de que los eventos parecen suceder en distintos meses, cuando consideramos que el tiempo de la novela no es lineal, deducimos que el narrador-personaje ha pasado un día entero en la capital chilena buscando a otra gente tan perceptiva como él.

Este periplo urbano nos remite al personaje del *flâneur* de Charles Baudelaire, cuya difusión del concepto se produjo mediante la reinterpretación realizada por Walter Benjamin en su obra *Das Passagen-Werk* (inédita hasta 1982), traducida como *The Arcades Project* y *Libro de los pasajes*. La obra inconclusa del filósofo alemán es una recopilación de textos reflexivos, escritos “desde 1927 hasta su muerte en 1940”,¹⁷³ que exploran las escenas urbanas de París en el contexto de la era moderna.

Aunque ese *flâneur* parece similar al narrador-personaje en *Un año*, el *Libro de los pasajes* no fue publicado hasta mucho después de la muerte de Walter Benjamin y de Juan Emar. Otras obras de Benjamin no abordan el concepto del *flâneur*, lo que sugiere que es poco probable que Juan Emar, en 1935, estuviera familiarizado con el *flâneur* según la interpretación de Benjamin.

En contraste, sería más plausible que Emar tomara el motivo del *flâneur*

¹⁷³ Rolf Tiedemann, “Introducción”, en Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero, Eds. Akal, Madrid, 2005, p. 9.

de Baudelaire, ampliamente reconocido en el siglo XIX, como lo afirma Marcel Proust: “Je le regrette d’autant plus que je tiens Baudelaire —avec Alfred de Vigny— pour le plus grand poète du XIX^e siècle”.¹⁷⁴

El origen social y cultural del *flâneur* condiciona su percepción de la ciudad. Tomando como punto de partida la definición de Baudelaire, podemos identificar notables similitudes entre el *flâneur* baudelariano y el emariano. Esta semejanza podría ser debido a que el poeta francés sostiene ideas reformistas como la vanguardia, lo que fortalece el argumento de su influencia en Emar: “[Baudelaire] had already signaled rejection of tradition in his Salon of 1946”.¹⁷⁵ Al igual que Emar, Baudelaire mostraba profundo desagrado por la sociedad burguesa hipócrita: “It should be clear that Baudelaire, whose sympathy for the poor and estranged is one of his most impressive themes, was directing his anger against the reign of bourgeois society”.¹⁷⁶ Sin embargo, declaró su posición despolitizada para dedicarse

¹⁷⁴ Marcel Proust, “À propos de Baudelaire”, *La Nouvelle Revue Française*, núm. 93, 1921, p. 641. “Lamento aún más porque considero a Baudelaire — junto con Alfred de Vigny— como el mayor poeta del siglo XIX”. (Traducción nuestra).

¹⁷⁵ David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, Routledge, New York-London, 2003, p. 14. “[Baudelaire] ya había señalado el rechazo a la tradición en su Salón de 1946”. (Traducción nuestra).

¹⁷⁶ Richard J. Klein, “Baudelaire and Revolution: Some Notes”, *Yale French Studies*, núm. 39, 1967, p. 95. “Debería quedar claro que Baudelaire, cuya simpatía por los pobres y marginados es uno de sus temas más impresionantes, dirigía su ira contra el reinado de la sociedad burguesa”. (Traducción nuestra).

exclusivamente a su carrera literaria, debido a lo cual existe una discrepancia entre su literatura que denuncia a la burguesía y su negativa a participar en la revolución política.¹⁷⁷

Baudelaire argumenta sobre la figura clave de la modernidad en *El pintor de la vida moderna* (1863). El *flâneur* es el arquetipo del hombre que recorre la ciudad moderna y que plasma sus observaciones. Personifica la idea de soberanía, al ser un “*príncipe* que goza por doquier de su incógnito”.¹⁷⁸ El *flâneur* no es simplemente un vagabundo ocioso, sino “el observador apasionado” del espacio urbano.¹⁷⁹ En el poema “Las muchedumbres” (1869), Baudelaire dice: “El poeta disfruta del incomparable privilegio de poder ser, a su gusto, él mismo y otro”,¹⁸⁰ y equipara al poeta con “[e]l paseante solitario y pensativo”.¹⁸¹

Este poeta soberano encuentra un paralelismo con el narrador-personaje de *Un año*, quien se presenta como “hombre cuarenta años soberano” (p. 24) con “todas las prerrogativas de libertad” (p. 21), así como que encarna a Juan

¹⁷⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 85-87.

¹⁷⁸ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, trad. Julio Azcoaga, Alción Editora, Córdoba (Argentina), 2005 [1.ª ed. francesa, 1863], p. 29. Las cursivas son del texto.

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ Charles Baudelaire, “Las multitudes”, *Obra poética completa*, trad. Enrique López Castellón, Eds. Akal, Madrid, 2003 [1.ª ed. francesa, 1869], p. 389.

¹⁸¹ *Idem.*

Emar, el poeta. Monsieur G. o Constantin Guys, el *flâneur* en *El pintor de la vida moderna*, es un poeta dotado de clarividencia, lo cual se corresponde con el narrador-personaje de Emar. Incluso su estilo literario concuerda con el autor chileno. La descripción del acto de escribir implica una transcendencia de la mera imitación realista del mundo:

[...] pocos hombres están dotados de la facultad de ver; y son aun más escasos los que tienen el poder de expresarse. Ahora, mientras los otros duermen, aquel se encuentra inclinado sobre su escritorio, clavando sobre una hoja de papel la misma mirada que hace un momento dirigía sobre todas las cosas, esgrimiendo su lápiz, su pluma, su pincel, haciendo saltar el agua del vaso hasta el techo, limpiando su pluma en la camisa, acosado, violento, activo, como si temiese que las imágenes se le escaparan, pendenciero, si bien estando solo, se atropella a sí mismo. Y las cosas renacen sobre el papel, naturales y más que naturales, bellas y más que bellas, singulares y dotadas de una vida entusiasta como el alma del autor. La fantasmagoría ha sido extraída de la naturaleza. Todos los materiales acumulados en la memoria se clasifican, se alinean, se armonizan y sufren esa idealización forzada que es el resultado de una percepción *infantil*, es decir, una percepción aguda, mágica a fuerza de ingenuidad.¹⁸²

¹⁸² Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, *op. cit.*, p. 32. Las cursivas son del texto.

Tanto Monsieur G. como el narrador-personaje de *Un año* expresan un fuerte desprecio hacia los hombres adormecidos. Monsieur G. proclama: “«todo hombre que no esté abrumado por una de esas aflicciones de una naturaleza demasiado positiva para no absorber todas las facultades, y que *se aburre en el seno de la multitud*, ¡es un tonto! ¡Un tonto! ¡Y yo lo desprecio!»”.¹⁸³ Para el *flâneur* iluminado, incluso el tiempo que pasa durmiendo es una pérdida: “«¡Luz perdida por mi sueño! ¡Cuántas cosas *iluminadas* hubiera podido ver, y que no he visto!»”.¹⁸⁴

Esta insatisfacción con la pasividad y la falta de percepción se refleja en la furia de “Junio” y “Julio” en *Un año*. Así como el *flâneur*, el narrador-personaje se relaciona con el espacio urbano de la ciudad, pero termina sintiéndose furioso con aquellos que parecen estar adormecidos ante la realidad que los rodea. La indignación se dirige tanto hacia el público en general, que se mantiene indiferente ante los acontecimientos de la ciudad, como hacia la élite, que quizá tiene el poder de reformar, pero permanece en su propio mundo privilegiado.

Baudelaire escribe: el *flâneur* “[b]usca ese algo que nos permitiremos

¹⁸³ *Ibid.*, p. 30. Las cursivas y las comillas son del texto.

¹⁸⁴ *Idem.* Las cursivas y las comillas son del texto.

llamar la *modernidad*”,¹⁸⁵ cualidad que es el deseo de los vanguardistas. Eduardo Subirats aclara la relación entre la vanguardia y la modernidad: “La idea artística de la vanguardia y el concepto de modernidad o de cultura moderna son afines. [...] Vanguardia y modernidad se condicionan mutuamente: no existe la una, sin la otra”.¹⁸⁶ La modernidad concebida como un impulso hacia la innovación representa el ideal que tanto el *flâneur* como los vanguardistas aspiran alcanzar.

No obstante, el narrador-personaje de *Un año*, en un acto de *flânerie*, ve imposible hallar la modernidad en la estática ciudad chilena. La desconexión entre la búsqueda de modernidad y la realidad percibida contribuye a la sensación de desencanto con su entorno.

La actitud dual del *flâneur* también ofrece una explicación sobre la ambivalencia del narrador-personaje. Como el *flâneur*, se sumerge en su entorno pero, al mismo tiempo, mantiene una actitud distante al querer evadir los problemas urbanos. Según Keith Tester, la esencia del *flâneur* reside en su interacción con los demás en los espacios modernos de la ciudad, lo que conlleva al observador a sentir una cierta responsabilidad hacia su urbanidad:

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 33. Las cursivas son del texto.

¹⁸⁶ Eduardo Subirats, *La crisis de las vanguardias*, Eds. Libertarias, Madrid, 1984, pp. 79-80.

In a sentence, it might be said that even though the *flâneur* does not choose his urbanity, he senses himself to be responsible for it. It is his inescapable fate. Perhaps for these reasons, the *flâneur* has been important to the existentialist attempts to discover the secrets of being in the modern (urban, metropolitan, public) world.¹⁸⁷

Por otro lado:

The *flâneur* is the individual sovereign of the order of things who, as the poet or as the artist, is able to transform faces and things so that for him they have only that meaning which he attributes to them. He therefore treats the objects of the city with a somewhat detached attitude [...].¹⁸⁸

La razón de la tensión entre esas dos actitudes radica en que Baudelaire estaría dividido, por un lado, entre la postura del *flâneur* desvinculado y

¹⁸⁷ Keith Tester (ed.), *The Flâneur*, Routledge, New York-Oxon, 2015 [1.^a ed. 1994], p. 8. “En una frase, se podría decir que, aunque el *flâneur* no elige su urbanidad, se siente responsable de ella. Es su destino ineludible. Quizá por esta razón, el *flâneur* ha sido importante para los intentos existencialistas de descubrir los secretos del ser en el mundo moderno (urbano, metropolitano, público)”. (Traducción nuestra).

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 6. “El *flâneur* es el individuo soberano del orden de las cosas que, como el poeta o como el artista, es capaz de transformar rostros y cosas de manera que solo para él tengan el significado que les atribuye. Por lo tanto, trata los objetos de la ciudad con una actitud algo distante”. (Traducción nuestra).

cínico y, por otro, como un hombre del pueblo que entra en la vida de los sujetos sintiendo compasión por ellos.¹⁸⁹

En un sentido similar, existe una lucha interna en el narrador-personaje entre la responsabilidad de un intelectual y el deseo de escapar de esta pesada carga. El narrador-personaje asume la responsabilidad de lo que ocurre en su ciudad al sentirse furioso ante los problemas de su entorno. A pesar de la furia, adopta una actitud distante hacia la ciudad cuando intenta ignorar la clarividencia divina para convertir su existencia en una más mundana, como un “hombre gusano” (p. 31).

La referencia explícita a Baudelaire en “El pájaro verde” corrobora la idea de la *flânerie* baudelairiana como influencia en Juan Emar: “El loro de Tabatinga tomó sitio sobre mi mesa de trabajo y allí, su mirada de vidrio posada sobre el retrato de Baudelaire en el muro de enfrente, allí me acompañó los cuatro años más que permanecí en París”.¹⁹⁰ El nombre del poeta también se encuentra en *Umbral* junto con los de otros grandes artistas:

—¿Y el Dante? Recuerda, papá, esos dos grandes libros que tú tenías, esos con ilustraciones de Doré. Allí quiero ir, a las del tomo 1.

—Veo que no estás en tus cabales, hijo.

¹⁸⁹ Cf. David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹⁰ Juan Emar, “El pájaro verde”, en *Diez*, Eds. Ercilla, Santiago de Chile, 1937, p. 20.

—Tú, papá, regalaste un libro de Edgar Allan Poe. Poe también fue. Y Baudelaire también fue. ¿Por qué no he de ir yo? Y también fueron...¹⁹¹

Teniendo en cuenta el vínculo especial que Emar siente por Dante Alighieri, por Gustave Doré y por Edgar Allan Poe, resulta razonable suponer que alberga un tipo de afinidad similar hacia Baudelaire. Las intratextualidades recurrentes permean las obras de Emar; por ejemplo, Dante y Doré están citados en el capítulo de “Enero” en *Un año*: “Cogí *La Divina Comedia*. [...] Es un libro grande, encuadernado, de mucho peso. Tiene las ilustraciones de Doré” (p. 6).

Sería pertinente mencionar que dicha intratextualidad entrelaza no solo *Un año* con cada obra, sino a las obras entre sí. Al igual que las ilustraciones de Doré incorporadas en *La Divina Comedia*, Baudelaire se dedicó diligentemente a traducir los poemas de Poe a partir de 1848, e incluso publicó una serie de *feuilletons* traducidos en el periódico *Le Pays*.¹⁹² Baudelaire afirmó explícitamente, en una carta a Théophile Thoré, que traducía a Poe ya que sintió una similitud con el poeta estadounidense.¹⁹³

¹⁹¹ Juan Emar, *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal, t. II*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1996, p. 270.

¹⁹² Cf. Don Max Anderson, *Edgar Allan Poe's Influence Upon Baudelaire's Style*, tesis doctoral, State University of Iowa, Iowa, 1955, pp. 2-3.

¹⁹³ Cf. *Ibid.*, p. 5.

Entonces, tampoco sería una simple casualidad que la representación de las “once viejas harapientas” (p. 20) en “Junio” nos trajera a la mente la imagen del poema “Las viejecitas”, de *Las flores del mal* (1857) de Baudelaire, en la cual pinta a las viejecitas “[b]ajo enaguas raídas, bajo fríos tejidos”.¹⁹⁴

Hemos probado que sería más pertinente buscar las huellas de Baudelaire en los meses de “Junio” y “Julio”, en vez de las de Walter Benjamin. Si bien existe una similitud temática entre las obras de Juan Emar y los conceptos explorados por Benjamin en el *Libro de los pasajes* (*Das Passagen-Werk*), es improbable que Emar haya tenido acceso directo a sus ideas.

No obstante, es de notar que la presciencia¹⁹⁵ de Emar sobre el *flâneur* coincide con los años de 1927 a 1940 de la exploración del *flâneur* por parte de Benjamin. Resulta significativo cómo las similitudes los llevaron a converger en el enfoque del *flâneur*. Esta intersección halla su razón en que ambos autores se situaban en la época moderna, cuando las formas artísticas estaban experimentando transformaciones drásticas, especialmente concentrados en el escenario principal de aquel momento que era París. Benjamin fue parte de los cenáculos de artistas en el ámbito pictórico,

¹⁹⁴ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, trad. Luis Martínez de Merlo, Eds. Cátedra, Madrid, 2006 [1.ª ed. francesa, 1857], p. 353.

¹⁹⁵ Cf. “Del lat. tardío *praescientia*. 1. f. Conocimiento de las cosas futuras”, s. v. *DRAE*.

actuando como intermediario de la cultura entre Berlín y París:

Walter Benjamin turned his thought and writing to Europe, and especially to the modernist and avant-garde culture being produced in France and the Soviet Union. [...] Partly as a professional strategy, but mainly driven by new political and aesthetic commitments, Benjamin sought to establish himself as principal mediator between Germany and the new cultural forms emerging in France and the Soviet Union. His frequent visits to Paris inspired essays on high modernism in France (Paul Valery; André Gide; Marcel Proust), as well as extraordinarily influential presentations and analyses of the French historical avant-garde and especially Surrealism.¹⁹⁶

Al igual que Emar, Benjamin tenía interés en la creación de las nuevas formas literarias.¹⁹⁷ Su obra *Calle de sentido único (Einbahnstraße)* (1928)

¹⁹⁶ Michael Jennings, “Walter Benjamin and the European Avant-garde”, en David S. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge University, Cambridge, 2004, p. 19. “Walter Benjamin dirigió sus pensamientos y escritos hacia Europa, especialmente hacia la cultura modernista y de vanguardia que se estaba produciendo en Francia y en la Unión Soviética. [...] En parte como estrategia profesional, pero principalmente impulsado por nuevos compromisos políticos y estéticos, Benjamin buscó establecerse como el principal mediador entre Alemania y las nuevas formas culturales emergentes en esos países. Sus frecuentes visitas a París inspiraron sus ensayos sobre el alto modernismo en Francia (Paul Valery, André Gide, Marcel Proust), así como sus presentaciones y análisis extraordinariamente influyentes en la vanguardia histórica francesa y, en especial, del surrealismo”. (Traducción nuestra).

¹⁹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 20.

evidencia esta inclinación, al constituirse como una colección de breves piezas en prosa, con las cuales *Un año* presenta notables similitudes estilísticas: “At the most basic formal level, [*Einbahnstraße*] attempts to establish, if not a new genre, then a new avantgardist form”.¹⁹⁸ Sería posible que Emar hubiera conocido este libro que constituye un montaje de diversos materiales experimentales de escritura con diferentes géneros, estilos e intenciones. De igual manera, los escritos de Emar también son frecuentemente comparados con *collages* o montajes debido a la combinación de sus elementos heterogéneos.¹⁹⁹ Según Retamal Hidalgo: “Toda la obra de Juan Emar va planteando la necesidad de revitalización de los recursos, [...] llevando la poética al laboratorio más excelso del arte contemporáneo de vanguardia, que fue el montaje”.²⁰⁰

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 23. “En el nivel formal más básico, *Calle de sentido único* busca establecer, si no un nuevo género, al menos una nueva forma vanguardista”. (Traducción nuestra).

¹⁹⁹ Eva Valcárcel destaca que uno de los atributos distintivos de la prosa vanguardista del siglo XX es la utilización del montaje como técnica literaria. Eva Valcárcel, “Bodegón *au bon marché*. Sobre vanguardia y escritura literaria en Hispanoamérica”, *Arrabal*, núms. 2-3, 2000, p. 68.

²⁰⁰ Jorge E. Retamal Hidalgo, “Juan Emar. La pereza del escritor y la apertura del tiempo”, art. cit., p. 139. La posibilidad de crear una obra total demuestra “el elemento utópico de la vanguardia”. Malva Marina Vásquez, “Lo sublime y lo impensado en la apuesta vanguardista de *Milín 1934* de Juan Emar”, *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 50, 2011, p. 219. En este contexto, *Umbral* de Emar se sitúa en la categoría de obra total: “En esta obra híbrida de seis tomos es donde construye una especie de novela (auto)biográfica en la cual realiza una peculiar amalgama entre crítica

La similitud entre ambos textos, entre otros puntos, es lo que los hace comparables con Kafka, lo que hizo Neruda, en la reedición de *Diez* en Isla Negra, en agosto de 1970: “*Ahora que los corillos se gargarizan con Kafka aquí tenéis a nuestro Kafka*”,²⁰¹ y según Jennings, “[t]he similarity of Kafka’s prose and that of Benjamin has long been noted”.²⁰²

Todas estas similitudes y coincidencias culminan en el hecho de que Benjamin y Emar estaban cautivados por Baudelaire, incluso sin conocer la fascinación mutua por el poeta. Benjamin experimentaba una inmersión intensa en el mundo de las arcadas parisinas y en la obra de Charles Baudelaire que daría lugar a sus ensayos centrales, como “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”), sobre la filosofía de la historia y el gran esbozo del *Libro de los pasajes*.²⁰³ Y antes hemos demostrado la influencia de Baudelaire en *Un año*.

El *flâneur* incapaz de encontrar la modernidad que busca es lo que

artística y ficción literaria, sus dos pasiones endémicas”. Malva Marina Vásquez y Constanza Vargas, “Aproximaciones a una poética de Obra total en *Umbral* de Juan Emar”, art. cit., p. 104.

²⁰¹ Alejandro Canseco-Jerez, “La recepción de la obra de Jean Emar a través de la crítica literaria periodística”, art. cit., p. 137. Las cursivas son del texto.

²⁰² Michael Jennings, “Walter Benjamin and the European Avant-garde”, art. cit., p. 24. “La similitud entre la prosa de Kafka y la de Benjamin ha sido observada desde hace tiempo”. (Traducción nuestra).

²⁰³ Cf. *Ibid.*, p. 20.

despierta la furia en *Un año*. En consecuencia, esta obra podría interpretarse dentro del ámbito del arquetipo baudelairiano, lo que plantea puntos interesantes entre Juan Emar y Walter Benjamin. Dado que tanto Benjamin como Emar se identificaban como vanguardistas que observaban de cerca la evolución histórica hacia la modernidad, ambos escritores exploraron el concepto de *flâneur* durante la década de los treinta. Los dos autores parecen haber captado, desde sus respectivos contextos, las inquietudes y los anhelos del sujeto moderno dentro de la vorágine de la modernización. La representación literaria de Juan Emar del *flâneur* en *Un año* precede a la elaboración posterior de Benjamin, mostrando una comprensión premonitoria del deambular en un espacio moderno.

2.5. La frustración del narrador-personaje

En contraste con “Junio” y “Julio”, hallamos en “Mayo” un ser que comparte la clarividencia del narrador-personaje. El narrador-personaje entra en su biblioteca y descubre a un insecto que se ha comido las palabras de los *Cantos de Maldoror*. El bicho de “Mayo” y el narrador-personaje son figuras paralelas representando a una élite solitaria con un destino de fracaso.

El animalito se hallaba muerto sobre la mesa, pero el narrador-personaje oye un leve rumor producido por el insecto carcomiendo el libro. Pese a que ya había muerto cuando entró el narrador-personaje en su biblioteca después

de diecisiete años, el narrador-personaje empieza a explicar la vida del bicho. Así, recorre la experiencia del insecto identificándose con él.

El bicho había consumido cada una de las páginas de los *Cantos de Maldoror*. El acto de devorar no sería una simple satisfacción del estómago, sino una asimilación del significado de las palabras. Desde la última palabra hasta la primera, en una secuencia inversa, el insecto adquiere de manera sistemática el contenido del texto:

Había empezado por abrir un orificio en la tapa posterior del libro, justo al frente del sitio ocupado por la última letra de la última palabra de la última línea del último canto. [...] Pues bien, la bestezuela había perforado la *e* de “creerme”. Luego había seguido su lento y laborioso trabajo. Mas no como cualquier espíritu superficial lo imaginaría, no recto hacia arriba, no, de ningún modo. Lo había seguido en plano inclinado, en plano oblicuo, trepando suavemente, en ángulo muy agudo, trepando segura, precisa, exacta en su fino túnel de tinta y de papel, en demanda de la primera letra de la primera palabra de la primera línea del primer canto. (p. 18, las comillas son del texto)

Al bicho se le denomina “bibliófilo” (p. 17), por apreciar los libros como su alimento. Cuando la bestezuela desempeña el papel de testigo de los contenidos, se desvincula del tiempo y del lugar de su realidad para ser transportado a los tiempos y lugares de los *Cantos de Maldoror*. Mientras que

dentro de las páginas del libro el tiempo que experimenta se extiende desde meses hasta años, en cuanto sale de la obra, el insecto vuelve a la realidad de la biblioteca: “Y como el libro se hallaba con su tapa abierta, la bestezuela había vuelto a ver, después de meses, acaso de años de sombras y desconsuelos, de aullidos e imprecaciones de Maldoror, había vuelto a ver la luz tamizada de mi biblioteca silenciosa” (p. 19). Canseco-Jerez también considera la siguiente cita sobre el bicho: “se [estaba] nutriendo con todas las palabras que mil autores habían enmudecido y plasmado en mi estantería” (p. 17), para argumentar:

La minuciosa descripción de la trayectoria trazada por el *bichito* se ejecuta, en un comienzo, siguiendo leyes propias de la geometría para luego desplazarse a la dimensión lexicográfica. Durante esta inagotable tarea de excavación, y en medio de la oscuridad, la bestezuela penetra el contenido semántico del texto [...]. Y de este modo, el *bichito bibliográfico* está devorando no sólo la tinta y el papel, sino que ha terminado por atravesar la significación del texto [...].²⁰⁴

De esta manera, la lectura se sustituye por la acción de comer. A

²⁰⁴ Alejandro Canseco-Jerez, “Juan Emar arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción”, art. cit., p. 34. Las cursivas son del texto.

diferencia de leer que permite experimentar indirectamente el contenido de la obra, ‘consumir’ los contenidos implica vivir más directamente una experiencia. El bicho recibe las experiencias como propias y atraviesa una metamorfosis que lo transforma en un carácter que aparece en los *Cantos de Maldoror*, un piojo: “en el canto segundo de atravesar, hoja por hoja, el himno al piojo” (p. 19).

Sería pertinente revisar la obra del franco-uruguayo Conde de Lautréamont, pseudónimo de Isidore Ducasse, a fin de conocer qué contenidos devoró la bestezuela. Este libro no recibió atención en el momento de su publicación debido a su estilo y contenido contestatarios, de la misma manera que ocurrió con la recepción crítica de la obra de Emar:

In its posthumous life, the book would have a decisive impact on the counterculture, from Surrealism to Situationism. But at the time of its publication *Les Chants de Maldoror* (hereafter *Maldoror*) was completely ignored, even when Canto I was re-published in the anthology *Parfumes de l’Ame* a year later, and even when the full *Maldoror* appeared in book form. It is not difficult to see why this book was largely ignored. It was neither prose nor pome, neither fiction nor non-fiction —it did not even fit into the popular genre of the *roman noir*, or the then-emerging genre of the prose poem.²⁰⁵

²⁰⁵ Eugene Thacker, “Aphatic Animality: Lautréamont, Bachelard, and the Bliss of Metamorphosis”, *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, vol.

En 1919, los surrealistas desempeñaron un papel crucial en el redescubrimiento de este libro olvidado. A Lautréamont se le reconoce como uno de los precursores del surrealismo vanguardista, según la afirmación de André Breton, autor del *Manifiesto del Surrealismo* (1924).²⁰⁶ Emar, hace referencia a Breton, indicando su probable conocimiento de los elogios que Breton dedicó a Lautréamont como pionero de la vanguardia: “He preferido releer algunas páginas de «Nadja» de André Breton con la certeza de que todo cuanto escribe ha sido así”.²⁰⁷

Encima, podríamos notar las huellas de la influencia de Lautréamont en Huidobro, quien formaba parte del surrealismo. Un poema que comienza a escribir en 1919 pero que no publicaría hasta 1931, nos recuerda los *Cantos*

18, núm. 1, 2013, p. 83. “En su vida póstuma, el libro tendría un impacto decisivo en la contracultura, desde el surrealismo hasta el situacionismo. Sin embargo, en el momento de su publicación, *Les Chants de Maldoror* (en adelante *Maldoror*) fue completamente ignorado, incluso cuando el Canto I fue republicado en la antología *Parfumes de l’Ame* un año después y aún más cuando el contenido completo apareció en forma de libro. No es difícil entender por qué este libro fue en gran medida ignorado. No era ni prosa, ni poema, ni ficción, ni no ficción —ni siquiera encajaba en el popular género del *roman noir* o en el entonces emergente género del poema en prosa”. (Traducción nuestra).

²⁰⁶ Cf. *Ibid.*, p. 85.

²⁰⁷ Jean Emar, “Frente a los objetos. (Del libro *Miltín 1935* por aparecer)”, en Patricio Lizama Améstica, “«Frente a los objetos»: Fragmento de Juan Emar”, *Taller de Letras* (Santiago), núm. 26, 1998, p. 139.

de Maldoror, aunque Huidobro no menciona explícitamente la influencia de Lautréamont. La influencia se vuelve más evidente con una carta donde lo menciona:

[...] otro poeta hispanoamericano, Vicente Huidobro, empieza a escribir en 1919 un poema que no publicará hasta 1931. Es difícil leer algunas frases de *Altazor* sin traer a la memoria la revuelta de Maldoror [...]. En contestación a Buñuel sobre una crítica a *Altazor*, Huidobro dice: “Respecto a lo de artista fracasado es posible tenga Ud. razón (pero) en mi fracaso voy junto con Rimbaud y Lautréamont”.²⁰⁸

Teniendo en cuenta las interacciones de Emar con Huidobro, sería posible que Emar se hubiera inspirado en su amigo al elegir los *Cantos de Maldoror* para que se los comiera el bicho en “Mayo”. Además, la obra de Lautréamont denuncia la inmovilidad y alaba a los animales que constantemente cambian de forma mediante la metamorfosis, mostrando además la propensión a morder y a atacar:

Anamorphosis can take place in space [...] or it can take place in time,

²⁰⁸ Rosa Fernández Urtasun, “La poética de Lautréamont y la escritura vanguardista”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, núm. 14, 1999, p. 65. Las cursivas, las comillas son del texto.

as in the final Canto, where an archangel is turned into a giant edible crab, then into a fishtail with bird wings, and so forth. [...] In addition to anamorphosis, there is also *amorphosis*, exemplified by the numerous instances of formlessness in *Maldoror*. [...] In amorphosis form is pushed to its limit, becoming either the absence of all form (the evacuation of all form) or absolute form (the devouring of all possible form).²⁰⁹

A través de la expresión poética única de Lautréamont, los cantos no solo critican la pasividad y el estancamiento de los seres vivos y de la sociedad, sino que llega hasta a elogiar la ferocidad animal y el instinto visceral.²¹⁰ Para Gaston Bachelard, “the animality of *Maldoror* is the vehicle by which

²⁰⁹ Eugene Thacker, “Apophatic Animality: Lautréamont, Bachelard, and the Bliss of Metamorphosis”, art. cit., pp. 93-94. Las cursivas son del texto. “La anamorfosis puede tener lugar en el espacio [...] o puede ocurrir en el tiempo, como en el Canto final, donde un arcángel se convierte en un cangrejo gigante comestible, luego en una aleta de pez con alas de pájaro, y así sucesivamente. [...] También existe la *amorfosis*, ejemplificada por las numerosas instancias de falta de forma en *Maldoror*. [...] Mientras que la anamorfosis es predominantemente metamórfica, la amorfosis es morfológica, tratando los límites de la forma y la falta de forma. [...] En la amorfosis, la forma se lleva a su límite, convirtiéndose en la ausencia total de forma (la evacuación de toda forma) o en forma absoluta (la devoración de toda posible forma)”. (Traducción nuestra).

²¹⁰ Cf. Rosa Fernández Urtasun, “La poética de Lautréamont y la escritura vanguardista”, art. cit., p. 63. El estilo poético de Lautréamont se distingue por una descripción retórica e incesante de imágenes, sonidos y otros sentidos. Los surrealistas destacan la influencia de este estilo, la escritura automática en su movimiento. Bretón confirma que el surrealismo surgió en gran parte de explorar sistemáticamente la obra de Lautréamont.

humanity renews itself —less in terms of reason and more in terms of imagination. [...] *Maldoror* is, [...] a poetic *sacrifice* of animality for a new humanity”.²¹¹ Esta idea de aversión hacia el estado de inmovilidad coincide precisamente con la vanguardia de Emar. Más en concordancia con la ira de Emar contra Dios, el odio de Lautréamont “se centra fundamentalmente en un Dios al que no entiende, en un Creador que no ha sido capaz de hacer este mundo como un lugar de felicidad”.²¹²

A continuación, analizaremos cómo el insecto en “Mayo” se convierte en un activista (pre)vanguardista que enfrenta la frustración y que, por lo tanto, representaría al narrador-personaje en los meses de “Junio” y “Julio”. Un fragmento importante de los *Cantos de Maldoror*, tanto por su extensión como por su importancia, está dedicado al piojo.²¹³ En “El himno al piojo”, se describen las ansias del bicho de devorar no solo la sangre, sino al ser humano entero, aunque al mismo tiempo carezca de poder para lograr sus

²¹¹ Eugene Thacker, “Aphatic Animality: Lautréamont, Bachelard, and the Bliss of Metamorphosis”, art. cit., p. 91. Las cursivas son del texto. “[L]a animalidad de *Maldoror* es un vehículo mediante el cual la humanidad se renueva —menos en términos de razón y más en términos de imaginación. [...] *Maldoror* es [...] un *sacrificio* poético de la animalidad para una nueva humanidad”. (Traducción nuestra).

²¹² Rosa Fernández Urtasun, “La poética de Lautréamont y la escritura vanguardista”, art. cit., p. 57.

²¹³ Cf. Fjodors Fjodorovs, “Insects in the Space of Culture”, *Comparative Studies. Nature and Culture*, vol. 4, núm. 1, 2012, p. 13.

objetivos:

“No sabéis vosotros por qué no os devoran los huesos de la cabeza, contentándose con extraer con su bomba, la quintaesencia de vuestra sangre. Esperad un instante, os lo voy a decir: es porque la fuerza les falta. Estad ciertos que, si sus mandíbulas fuesen conformes a la medida de sus votos infinitos, el cerebro, la retina de los ojos, la columna vertebral, todo vuestro cuerpo entre ellas pasaría”. (p. 19, las comillas son del texto)

Como el imposible deseo del piojo, el narrador-personaje en “Junio” y “Julio” tenía aspiraciones inalcanzables de compartir su clarividencia dentro de la capital de Chile. Más concretamente, podríamos interpretar su anhelo como la intención de iluminar la ignorancia de los chilenos a través de compartir la perspectiva vanguardista. Mientras este sueño fracasa, el narrador-personaje experimenta una sensación de furia.

Toda la sociedad de Chile permaneció inamovible frente a la urgencia de reformas, aunque no debió ser tan apática en los años treinta. En 1929, la Gran Depresión de Estados Unidos afectó seriamente los sectores principales de exportación en Chile: “el impacto más significativo de la crisis en 1930 fue, sin duda, una caída de alrededor de un 40% en las exportaciones”.²¹⁴ A

²¹⁴ Ignacio Moreno, “La Gran Depresión en Chile: Lecciones

principios de la década de 1930, dicha crisis derivó en la inestabilidad política por la incapacidad de los gobernantes ante los graves problemas político-económicos:

El 4 de junio de 1932 se destituyó al Presidente de la República, Esteban Montero, y se constituyó una Junta de Gobierno integrada por Arturo Puga, Carlos Dávila y Eugenio Matte, quienes preocupados por pan, techo y abrigo para el pueblo, declararon fundada la República Socialista.²¹⁵

A principios del siglo XX, Chile padecía de pobreza, falta de educación e inestabilidad gubernamental. El Ministro de Salud, Javier Castro Oliveira, al dejar su cargo en 1936, dijo: “«como una cámara cinematográfica, nuestros conventillos pudieron transmitir una imagen del infierno más real que la de Dante»”.²¹⁶

Cabe destacar que el narrador-personaje vuelve a entrar en su biblioteca después de diecisiete años, en el apartado de “Mayo”. Si prestáramos atención a este número, nos daríamos cuenta de que no es el número simbólico,

macroeconómicas”, *Estudios Nueva Economía*, vol. 2, núm. 1, 2013, p. 8.

²¹⁵ Eric Eduardo Palma González, “El Estado socialista según la legislación irregular de Carlos Dávila (junio-septiembre de 1932)”, *Estudios Constitucionales*, vol. 15, núm. 1, 2017, p. 376.

²¹⁶ Felipe Portales, “Extrema miseria en Chile en los años 30”, art. cit. Las comillas son del texto.

“catorce” (p. 6) un número simbólico, como detalla el narrador-personaje en el mes de “Enero”, sino el diecisiete. Este número podría tener un significado relacionado con el contexto histórico de la época de Emar.

Diecisiete años antes de la publicación de *Un año* (1935) sería 1918, cuando ocurren las “Marchas del Hambre” como consecuencia de la crisis económica de Chile:

En el plano de la movilización, la AOAN logró mantener a gran parte de la sociedad chilena movilizada desde fines de 1918 hasta 1920. Multitudinarias marchas que congregaron a miles de personas por las principales arterias de las ciudades más importantes del país, generando el temor de la élite, la cual reprimió los mítines políticos, sabotó las reuniones y amenazó a los dirigentes del movimiento [...].²¹⁷

La economía chilena dependía de la exportación de salitre, la cual disminuyó a finales de la Primera Guerra Mundial debido a que el salitre utilizado para explosivos ya no se necesitaba.²¹⁸ El narrador-personaje entra nuevamente a su biblioteca en 1935, cuando Chile requiere una reforma de

²¹⁷ José Luis Tasso Valdés, “Las «Marchas del Hambre» y la Asamblea Obrera de Alimentación Nacional (AOAN) 1918-1920”, *Rufián Revista*, vol., núm. 16, 2013, p. 85.

²¹⁸ Cf. Simon Collier y William Frederick Sater, *A History of Chile, 1808-2002*, Cambridge University, New York, 2004 [1.^a ed. 1996], p. 202.

nuevo. Tras un lapso de diecisiete años, el narrador-personaje se encuentra con el insecto, un ser análogo a él mismo.

El bicho es objeto de elogios y degradación al mismo tiempo. Emar emplea la antífrasis subvirtiendo el significado del “piojo”. La palabra podría dar la impresión de un ser insignificante, pero en realidad se utiliza con connotaciones completamente opuestas. Interpretaríamos que esta dualidad viene de las tensiones y contradicciones en el marco del contexto histórico de la vanguardia en Chile. Por una parte, el piojo se configura como un ente significativo, un activista vanguardista que persigue sus ideales. Por otro lado, se percibe como insignificante, ya que nadie reconoce su valía y el constante menosprecio hacia sus aspiraciones genera un estado de frustración.

Para ilustrar, en “Junio”, la palabra “piojo” vuelve a aparecer, describiendo la limitación del narrador-personaje sobre su rol de Dios. Aunque puede ver más que la gente ignorante, describe su capacidad de “ver en globo” (visión global) usando el término “piojo” como sinónimo de pequeñez: “Pues yo, en el balcón del noveno amigo y frente a mis vecinos, hacía en pequeño, en miniatura, en piojo el rol de ver en globo [...] lo que los de ese mismo globo veían seccionado. Un aspecto de rol de Dios” (p. 28). La semántica de la palabra “piojo” experimenta una inversión al ser utilizada para describir la posibilidad de contemplar todo el globo de una vez.

La deconstrucción del sentido de la palabra “piojo” también se manifiesta

en los *Cantos de Maldoror*. En la obra de Lautréamont, el término “piojo” se aleja de la convencionalidad. No se refiere a un diminuto insecto, sino a un ser que merece respeto:

Hay un insecto que los hombres alimentan a su costa. [...] sería capaz, gracias a un poder oculto, de hacerse tan grande como un elefante y aplastar a los hombres como espigas. Hay que ver cómo se le respeta, cómo se le rodea de una veneración canina, cómo se le coloca en la más alta estima por encima de los demás animales de la creación. Se le otorga la cabeza como trono [...].²¹⁹

El texto de Emar agrega, después de la cita de los *Cantos de Maldoror*, que el insecto agradece al autor por comprender y exaltar a los piojos: “entonces la bestezuela, desde su prisión sombría, elevó hacia Lautréamont sus «votos infinitos» de infinito reconocimiento” (pp. 19-20, las comillas son del texto).

La tensión constante generada por la dualidad del piojo persiste hasta el final del mes de “Mayo”. Aunque el calificativo repetido para describir a la bestezuela es “noble” (pp. 19-20), se destaca también la insignificancia del bicho. Se describe al animalito y su trabajo con palabras como “levísimo

²¹⁹ Lautréamont. *Obra completa. Bilingüe*, trad. Manuel Álvarez Ortega, Eds. Akal, Madrid, 1988 [1.ª ed. francesa, 1964], p. 177.

rumor” (p. 17), “trituration [...] microscópica” (p. 17), “su simple sistema nervioso” (p. 19).

Al final, el piojo se convierte en un mártir, abarcando tanto su condición de entidad significativa como su degradación. De la misma manera en que el narrador-personaje asume el papel de Dios, la bestezuela se asemeja a Cristo:

Se había traspasado con toda la desolación “abrupta y salvaje” de esas 280 páginas de “pantanos envenenados” y había recibido en su cuerpito diminuto —como un nuevo Cristo de nuestros últimos hermanos— cuanto los hombres, cuanto un hombre puede clamar rebelándose y desgarrándose”. (p. 19, las comillas son del texto)

El recorrido del bicho se transforma en un “lúgubre peregrinaje” (p. 19) y el narrador-personaje deja a la bestezuela muerta bajo uno de los libros de la *Biblia*: “Hoy bajo *El Cantar de los Cantares*, le he dado piadosa sepultura” (p. 20).

Su muerte representa el fracaso por alcanzar sus anhelos. La absorción del sentido de los *Cantos de Maldoror* que convirtió al insecto en una “noble bestezuela” opera como la causa de su fallecimiento: “Mas todo aquello había sido para ella una experiencia demasiado cruel. Apenas fuera de su penoso trabajo, echó a correr. Cayó del libro a la mesa. [...] sus dolores estallaron y al estallar, se llevaron al gran Todo su alma microscópica” (p. 20). Canseco-Jerez añade: “Así entonces, aquello que mata el *bichito*, no es el desmesurado

y titánico esfuerzo de agujerear y devorar el papel, sino el dolor y el sufrimiento que experimenta al haberse alimentado de *aullidos e imprecaciones*".²²⁰ La persecución de ideales y la constante adaptación a nuevas formas, ya sea mediante la metamorfosis de Lautréamont o de manera vanguardista se tornaría en una tarea cruel y dolorosa, llegando simbólicamente hasta a la muerte.

En el análisis de "Mayo", hemos resaltado la semejanza entre el narrador-personaje y el "piojo", motivo tomado de los *Cantos de Maldoror*. La elección de la obra de Lautréamont por Emar se debería a las similitudes tanto en la recepción silenciosa de sus obras literarias como en la expresión de la furia hacia la inmovilidad.

Igual que el piojo que fracasa en su deseo de beber cuanto pueda la sangre y hasta los órganos humanos, el narrador-personaje no alcanza a cumplir su deseo de promover la reforma vanguardista en su país. A lo largo de "Mayo", "Junio" y "Julio", el narrador-personaje que recorre Santiago de Chile como *flâneur* no logra encontrar a otros personajes con clarividencia, ninguno posee la capacidad de observar el mundo desde una perspectiva vanguardista. Entonces, la bestezuela y el narrador-personaje serían entidades únicas sumidas en la soledad: "Había sido atacado por sólo un bichito, nada más que por uno" (p. 17).

²²⁰ Alejandro Canseco-Jerez, "Juan Emar arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción", art. cit., p. 34. Las cursivas son del texto.

Capítulo 3. La percepción bergsoniana en “Septiembre”, de *Un año*

En este capítulo, analizaremos el mes de “Septiembre” a la luz de la teoría metafísica de Henri-Louis Bergson sobre el tiempo. En “Septiembre”, el narrador-personaje sale de la ciudad y llega a la costa donde medita sobre la naturaleza. Antes de meditar, intenta medir varias veces el tamaño de las olas frente al mar, pero se da cuenta de que es imposible hacerlo. El narrador-personaje continúa su examinación del mundo externo y observa los patos volando. Después, encuentra al señor regordete que salió del libro *El Quijote*. Cuando trata de relatar a ese personaje su experiencia de la contemplación, no logra expresarla mediante el uso de palabras.

A simple vista, podría parecer que el contenido de “Septiembre” carece de conexiones con la filosofía de Bergson. En realidad, se evidencia a lo largo de todo el texto un referente subyacente a Bergson. El referente no se manifiesta de una manera explícita, sino que se entreteje en la trama. No obstante, tras un análisis minucioso, se podría llegar a la conclusión de que el apartado de “Septiembre” es la materialización literaria de la filosofía bergsoniana, como mostraremos enseguida.

El empleo del concepto de Bergson en los estudios previos sobre Emar se debe a que el filósofo fue una de las principales influencias en el movimiento vanguardista. La vanguardia a principios del siglo XX era una

realización artística de las nuevas teorías de su época, como el concepto de tiempo de Bergson.²²¹ Pioneras de la vanguardia en Chile, en los años veinte y treinta, también podríamos notar la influencia de Bergson en las obras de Emar.

El hecho de que otros críticos hayan analizado la influencia de Bergson en las obras emarianas fortalecería la justificación para interpretar “Septiembre” con la teoría del filósofo francés. Sin embargo, estos artículos no abordaron el estudio de *Un año*. Nuestro análisis ofrecería una nueva interpretación, puesto que hasta el momento, dicha asociación no ha sido examinada en esta obra.

Al integrar a uno de los pensadores más preeminentes y subversivos de su época, Emar intenta dar solución a los síntomas de un Santiago de Chile aferrado a la perspectiva tradicional o, en términos bergsonianos, a la perspectiva espacial. A la par de una manifestación vanguardista más directa de la indignación en Chile, caracterizada por la furia, la agenda de Emar adopta un enfoque más sutil al introducir en el país las filosofías subversivas.

Examinaremos la influencia de la teoría de tiempo en “Septiembre” para demostrar que Emar concuerda con la propuesta bergsoniana sobre la

²²¹ Cf. Sonia Rico Alonso, “Simultaneidad, punto y conciencia en *Ayer*, de Juan Emar”, art. cit., p. 247.

percepción del mundo. Para cumplir con el objetivo, seguiremos cuatro puntos: I) La vanguardia de Emar influida por Bergson; II) el narrador-personaje prefiere la percepción espacial, III) pero fracasa en sentir el mundo desde este punto de vista; IV) finalmente, el narrador-personaje supera el límite de su percepción con la fe en la retórica del lenguaje. De este modo, Emar realiza el proyecto vanguardista integrando la nueva perspectiva de la metafísica de su época.

3.1. La influencia de Bergson en la vanguardia de Emar

La configuración del apartado “Septiembre” de *Un año* no sería una excepción de la influencia de la vanguardia. La vanguardia fue un movimiento influido por el filósofo francés, Henri-Louis Bergson, quien estaba en la cima de su carrera recibiendo el Premio Nobel de Literatura en 1927, por su trayectoria en la que destaca su obra *La evolución creadora* (1907).²²² Posiblemente el pensador más importante de su época, se había convertido en una celebridad internacional tras la publicación en 1907 de ese texto; la vanguardia parisina usó las ideas de Bergson cuando su propuesta filosófica inició una discusión cultural alrededor de 1905 y que alcanzó su

²²² Cf. Christopher John Murray, *Encyclopedia of Modern French Thought*, Fitzroy Dearborn, New York-London, 2004, p. 85.

cumbre en los meses posteriores a la Primera Guerra Mundial.²²³ Entre 1911 y 1914, las teorías de Bergson acerca del tiempo experimentaron una notable popularidad entre los círculos vanguardistas.²²⁴ Durante ese período, el interés en el concepto del tiempo se intensificó, afectando también el campo artístico.

Albert Einstein publicó la teoría especial de la relatividad en 1905 y la teoría general de la relatividad en 1915, generando una resonancia significativa en todos sectores.²²⁵ Tradicionalmente, el paradigma científico mantenía al espacio y al tiempo como entidades disociadas. No obstante, tras la corroboración de la teoría general de la relatividad en 1919, se instauró un nuevo enfoque mediante el cual ambos fenómenos se conceptualizaban de manera integrada en un “continuum espacio-temporal”.²²⁶ La teoría de Einstein, al alterar la comprensión del espacio y del tiempo, impactó varias disciplinas, extendiéndose más allá de la ciencia. En el ámbito artístico, la noción de un *continuum* inspiró nuevas formas de expresión:

²²³ Cf. Mark Antcliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, University of Princeton, Princeton, 1993, p. 3.

²²⁴ Cf. Effie Rentzou, *Concepts of the World: The French Avant-Garde and the Idea of the International, 1910-1940*, Northwestern University, Evanston, 2022, p. 54.

²²⁵ Cf. Soledad Traverso-Rueda, *Juan Emar: La angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca. Un estudio de la narrativa vanguardista de Juan Emar*, *op. cit.*, p. 98.

²²⁶ *Idem.*

Esta teoría tuvo enorme importancia en todo nivel de creatividad, porque al modificar las nociones de tiempo y espacio, de energía, de masa, todo se relativiza: lo que se pensaba con límites precisos e inamovibles, se pudo luego concebir con gran libertad, puesto que se contaba con el apoyo de la ciencia para variar y borrar esos límites.²²⁷

A partir de los fundamentos de la teoría de la relatividad, se suscitó el descubrimiento de la cuarta dimensión, un avance que también revolucionó las percepciones tradicionales del espacio y el tiempo. Con la introducción de la teoría de Einstein, la cuarta dimensión experimentó un cambio fundamental, pasando de ser una noción del espacio a adquirir una connotación temporal:

[...] the publication of the General Theory of Relativity marked a crucial turning point in the history of the fourth dimension. The popularization of Einstein's theories in Europe and the Americas during the 1920's transformed this concept into a temporal principle by the end of the decade if not before.²²⁸

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ Willard Bohn, "Writing the Fourth Dimension", *Comparative Critical Studies*, vol. 4, núm. 1, 2007, p. 126. "La publicación de la Teoría General de la Relatividad marcó un hito crucial en la historia de la cuarta dimensión. La popularización de las teorías de Einstein en Europa y en las Américas durante la década de 1920 transformó este concepto en un principio temporal hacia finales de la década, si no es que antes". (Traducción nuestra).

La influencia del descubrimiento de otra dimensión se manifestó como cubismo en el arte: “The fact that, by 1913, Apollinaire could refer to the fourth dimension without delving into further qualifications suggests that he expected his audience to be relatively familiar with it”.²²⁹ Cabe destacar que los grupos de vanguardia fueron de los primeros en dirigir su atención y en explorar los nuevos avances en la ciencia:

Except for the occasional avant-garde groups, Alan Friedman and Carol Donley note, the general public remained unaware of

²²⁹ Chiara Ambrosio, “Cubism and the Fourth Dimension”, *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 41, núms. 2-3, 2016, p. 203. “El hecho de que, en 1913, Apollinaire pudiera referirse a la cuarta dimensión sin profundizar en más explicaciones sugiere que asumía que su público estaría relativamente familiarizado con ella”. (Traducción nuestra). El cubismo era uno de los intereses de Emar, según se revela en uno de sus artículos: “Cuando Paul Cézanne planteó el problema de la construcción, abrió una puerta sobre horizontes inquietantes. Y su muerte fue como un signo de interrogación sobre el porvenir de las artes”. Jean Emar, “Cubismo”, en *Escritos de Arte (1923-1925)*, *op. cit.*, p. 32. Diversos estudios comentan sobre el estilo cubista en las obras de Emar, como señala Patricio Varetto, al hablar de “la aspiración de Emar de dar forma en la prosa, de narrativizar quizá, la teoría cubista de la obra de arte”. Patricio Varetto, “Emar, la tradición literaria y los otros a través de *Un año*”, *Pluma y Pincel*, núm. 165, 1993, p. 37. Junto con los *collages* o montajes, se han señalado similitudes entre las obras de arte cubistas y la estructura literaria de la obra de Emar, sin olvidar que tuvo contacto directo con Picasso, el pintor más representativo del cubismo. Gustavo Arango, *Historias de solitarios: Absurdo y creación en la narrativa hispanoamericana*, tesis doctoral, Rutgers University, New Brunswick, 2004, p. 173.

Einstein's theories through World War I. Einstein only emerged as a celebrity in November 1919, when photographs of a solar eclipse confirmed that light waves were bent by gravity, as he had predicted. Before 1919, however, news of Einstein's astonishing ideas began to infiltrate artistic and literary circles.²³⁰

Cuando Einstein visitó París el 6 de abril de 1922 con fines académicos, se reunió con Bergson y discutieron la teoría especial de la relatividad.²³¹ Tras este debate, Bergson publicó *Duración y simultaneidad (a propósito de la teoría de Einstein)* (1922), donde reveló discrepancias con la visión de Einstein, no tanto como un desafío técnico a la física, sino desde un punto de vista filosófico, y poco después del éxito de la publicación, Einstein fue galardonado con el Premio Nobel, haciéndolo más afamado.²³² Los encuentros entre estas dos figuras reconocidas generaron debates y

²³⁰ Willard Bohn, "Writing the Fourth Dimension", art. cit., p. 126. "Con excepción de los grupos de vanguardia ocasionales, Alan Friedman y Carol Donley señalan que el público en general permaneció ajeno a las teorías de Einstein durante la Primera Guerra Mundial. Einstein solo emergió como una celebridad en noviembre de 1919, cuando fotografías de un eclipse solar confirmaron que las ondas de luz aparecían curvadas por la gravedad, tal como había predicho. No obstante, antes de 1919, las noticias sobre las asombrosas ideas de Einstein comenzaron a infiltrarse en círculos artísticos y literarios". (Traducción nuestra).

²³¹ Cf. Jimena Canales, "Einstein's Bergson Problem: Communication, Consensus and Good Science", en Yuval Dolev y Michael Roubach (eds.), *Cosmological and Psychological Time*, Springer, Cham-Heidelberg-New York-Dordrecht-London, 2016, p. 56.

²³² Cf. *Ibid.*, pp. 65 y 59.

reflexiones entre los académicos:

The meeting between the two men caused such a stir in intellectual circles, that both men came to represent opposing views about time in the work of intellectuals as diverse as Martin Heidegger, Alfred N. Whitehead, George Herbert Mead, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty and more recently Gilles Deleuze and Bruno Latour.²³³

En este momento inaugural de la modernidad, la unificación de tiempo global también era el foco principal de atención:

David Harvey famously outlines the “time and space compression” of modernity and the crucial importance of the rationalization of time, but also of international time synchronization, for the development of world capitalism and its spaces. A unified time was as important as the sense of a unified space for the smooth and swift operation of capitalism. It was in Paris in 1912 that President Raymond Poincaré hosted the International Conference on Time, which determined, after a long period of world confusion, a uniform method for keeping

²³³ *Ibid.*, p. 56. “La reunión entre los dos hombres causó un gran revuelo en los círculos intelectuales, ya que ambos llegaron a representar visiones opuestas sobre el tiempo en las teorías de diversos intelectuales como Martin Heidegger, Alfred N. Whitehead, George Herbert Mead, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty y, más recientemente, Gilles Deleuze y Bruno Latour”. (Traducción nuestra).

accurate time and transmitting it throughout the world.²³⁴

Dadas estas circunstancias, se desató una disputa entre los vanguardistas franceses e italianos en torno al concepto filosófico de “simultaneidad” propuesto por Bergson: “the term in dispute is not accidental. Denoting a specifically modern perception of time and synchronicity, simultaneity seems to transfer to representational conceptual level an ideological, political, and economic issue”.²³⁵

Según Mark Antcliff, no sería exagerado afirmar que el ‘bergsonismo’, que ejerció una fuerte influencia, dio forma al movimiento vanguardista.²³⁶

El movimiento renovador de la vanguardia y la teoría de Bergson compartían

²³⁴ Effie Rentzou, *Concepts of the World: The French Avant-Garde and the Idea of the International*, op. cit., p. 58. Las comillas son del texto. “David Harvey destaca de manera particular la «compresión del tiempo y el espacio» de la modernidad, y la importancia crucial de la racionalización del tiempo, así como de la sincronización internacional del tiempo para el desarrollo del capitalismo mundial y de sus espacios. Un tiempo unificado fue tan importante como la noción de un espacio unificado para el funcionamiento fluido y rápido del capitalismo. Fue en París en 1912 donde el presidente Raymond Poincaré organizó la Conferencia Internacional sobre el Tiempo, que determinó después de un largo período de confusión mundial, un método uniforme para mantener un tiempo preciso y transmitirlo en todo el mundo”. (Traducción nuestra).

²³⁵ *Ibid.*, p. 57. “[E]l término en disputa no es accidental. Denotando una percepción específicamente moderna del tiempo y la sincronidad, la simultaneidad parece transferir a un nivel conceptual representacional un problema ideológico, político y económico”. (Traducción nuestra).

²³⁶ Cf. Mark Antcliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, op. cit., p. 6.

el mismo rechazo hacia la filosofía tradicional:

Cuando apareció la filosofía bergsoniana en el cuadro intelectual de Europa, puede decirse que el pensamiento filosófico, tomado en conjunto y prescindiendo de algunos pensadores aislados de escasa difusión, o bien se mantenía la pura abstención sistemática del positivismo o bien, cuando trascendía a la metafísica, erigía en absolutos determinados principios o hipótesis de las ciencias físicas. [...] Contra esta concepción mecanista [*sic*] aplicada a la explicación de la vida y contra el intelectualismo ontológico y epistemológico que le es inherente, reacciona con admirable originalidad y eficacia la filosofía de Bergson. Mediante un análisis de incomparable penetración y finura, comienza el filósofo por destruir la ilusión intelectualista que introduciendo la cantidad y la medida en la realidad puramente cualitativa de la conciencia [...].²³⁷

En su época, persistía la influencia intelectual alemana: “notably of Kant and Hegel, at a time when Bergson sought to react against the preponderant influence on French intellectual life of German philosophical thought”.²³⁸

²³⁷ Mariano Ibérico Rodríguez, “La filosofía de Bergson”, *Letras (Lima)*, vol. 7, núm. 20, 1941, pp. 307-308.

²³⁸ Anthony Edward Pilkington, *Bergson and his Influence: A Reassessment*, Cambridge University, New York, 1976, p. 225. “[E]specialmente de Kant y Hegel, en un momento en el que Bergson buscaba contrarrestar la influencia predominante del pensamiento alemán en la vida intelectual francesa”. (Traducción nuestra).

Este distanciamiento de lo convencional fue la razón por la que la teoría de Bergson pudo incorporarse en el movimiento vanguardista del arte.

La filosofía de Bergson se centraba en una idea no tradicional del tiempo y, por lo tanto, abrió la posibilidad de un nuevo método de percepción del mundo. La vanguardia aceptó las propuestas de Bergson para oponerse al cartesianismo²³⁹ y al kantismo.²⁴⁰ Bergson reemplazó el ‘pensamiento racional’ de René Descartes con la ‘intuición’, que es una capacidad mental, emulando la actividad creativa del *élan vital*, otro concepto de Bergson que representa la fuerza vital que impulsa la evolución.²⁴¹ Desde un punto de vista holístico, la intuición nos permite percibir la unidad del mundo que constituye al *élan vital*: “willed sympathy, or intuition, allows us to enter into intuitive relation with others, and grasp the harmonic relation underlying the *élan vital*’s diverse tendencies”.²⁴²

Por la influencia de Bergson, la creatividad artística ya no se basaba en

²³⁹ Cf. Mark Antcliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, *op. cit.*, pp. 11-12.

²⁴⁰ Cf. Leonard Lawlor y Valentine Moulard-Leonard, “Henri Bergson”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 18 de mayo, 2018, revisado el 3 de julio, 2021, <https://plato.stanford.edu/entries/bergson/> [consulta: 25 enero 2024].

²⁴¹ Cf. Mark Antcliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, *op. cit.*, pp. 11-12.

²⁴² *Ibid.*, p. 153. “[L]a simpatía voluntaria, o intuición, nos permite entrar en relación intuitiva con otros y comprender la relación armónica que subyace a las diversas tendencias del *élan vital*”. (Traducción nuestra).

el pensamiento lógico, sino que se convirtió en un reflejo de ‘la luz esencial de la existencia’.²⁴³ Bergson sustentaba que la creatividad artística imitaba los procesos creativos de la naturaleza; por ejemplo, artistas vanguardistas del movimiento cubista como Albert Gleizes y Jean Dominique Antony Metzinger, influidos por las ideas de Bergson, afirmaban que sus pinturas expresaban la ‘luz orgánica’ cuando al mismo tiempo criticaban la ‘luz de la razón’; el foco artístico se desplazó de la racionalidad hacia una comprensión más intuitiva y orgánica de la creatividad, y a pesar del cambio de una metáfora (iluminación de la razón) por otra (luz orgánica), el arte influido por Bergson seguiría dentro del ámbito de la mimesis.²⁴⁴

El movimiento simbolista y cubista en el arte estaban íntimamente conectados con la idea de la intuición del filósofo francés. Las frecuentes menciones de cubistas como Apollinaire en las *Notas de Arte* sirven como otra prueba de que Emar, como vanguardista, se apropió de las teorías de Bergson:

[Maurrasian classicists] condemned the Symbolist movement as antirationalist, exemplified by the Symbolists’ allegiance to the intuitionist philosophy of Henri Bergson. Such criticism implicated

²⁴³ Cf. *Ibid.*, p. 12.

²⁴⁴ Cf. *Idem.*

the Cubists, for between 1910 and 1914 the Bergsonian Albert Gleizes and Jean Metzinger published in Symbolist-oriented journals [...]; additionally their literary supporters Roger Allard, André Salmon and Guillaume Apollinaire were all major figures in the neo-Symbolist milieu.²⁴⁵

El autor chileno y el filósofo francés son figuras que formaban parte de la corriente vanguardista en las primeras décadas del siglo XX, lo que condujo a varios intentos de identificar la influencia de la teoría de Bergson en las obras emarianas. Y, en efecto, podríamos hallar una correlación entre el contenido de *Un año* y la teoría bergsoniana.

Por consiguiente, proponemos en este análisis que el discurso del mes de “Septiembre” emula la filosofía de Bergson. En particular, la percepción del tiempo y del espacio de Emar concurre con las teorías físicas y filosóficas de Bergson, junto con las de Einstein, Heidegger y Nietzsche.²⁴⁶ Desde su título,

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 17-18. “[Los clasicistas maurrasianos] condenaron el movimiento simbolista como antirracionalista, ejemplificado por la adhesión de los simbolistas a la filosofía intuitiva de Henri Bergson. Esta crítica implicó a los cubistas, ya que entre 1910 y 1914 los seguidores de Bergson, Albert Gleizes y Jean Metzinger, publicaron en revistas orientadas hacia el simbolismo [...]; además, sus partidarios literarios Roger Allard, André Salmon y Guillaume Apollinaire fueron figuras prominentes en el círculo neosimbolista”. (Traducción nuestra).

²⁴⁶ Cf. Sonia Rico Alonso, *La prosa de vanguardia en Chile. La escritura de Juan Emar*, Universidade da Coruña, A Coruña, tesis de maestría, 2013, p. 64.

Un año, es posible inferir que la temporalidad es un tema importante en la obra, así como en las otras obras publicadas en 1935, *Miltín 1934* y *Ayer*, que incluyen este tema del tiempo.²⁴⁷ Además, en *Umbral*, Emar expone su profunda preocupación por el concepto del tiempo y las diversas perspectivas de experimentarlo: “Recuerdo también que mi principal objeto de meditación era, por aquel entonces, el *tiempo*, mejor dicho, la ilusión de tiempo”.²⁴⁸

“Septiembre” presenta dos diferentes percepciones del mundo que coinciden con las percepciones clasificadas por Bergson. En los subcapítulos que siguen, expondremos los puntos de la filosofía bergsoniana, la cual Emar emplea como tema central en el mes de “Septiembre”.

3.2. La percepción espacial del narrador-personaje

En “Septiembre”, el narrador-personaje muestra las dos temporalidades de la mente humana que explica Bergson, cuando medita en la costa mirando las olas. El episodio empieza con la frase, “Hoy he venido a la costa” (p. 41). Inmediatamente, se expone la cuestión del tiempo porque la obra es un diario. La oración que sigue expresa la temporalidad no cronológica cuando describe

²⁴⁷ Cf. Nadine Cantin, “*Miltín 1934*, una estética del espacio”, *Taller de Letras*, núm. 36, 2005, p. 99.

²⁴⁸ Juan Emar, *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal*, t. I, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1996, p. 19. Las cursivas son del texto.

acciones pasadas de los “poetas”: “Me he sentado entre rocas: a mis pies las olas y todo cuando cantan los poetas” (p. 41).

La percepción del tiempo del narrador-personaje podría distinguirse en dos categorías, siguiendo la teoría de Bergson que divide los estados conscientes en su aspecto objetivo y subjetivo. El aspecto objetivo es preciso e impersonal que puede describirse mediante el lenguaje, puesto que el lenguaje funciona como un límite encajando la experiencia del mundo aunque dicha experiencia cambie constantemente:

Tendemos instintivamente a solidificar nuestras impresiones para expresarlas con el lenguaje. [...] Igual que la duración fugaz de nuestro yo se fija por su proyección en el espacio homogéneo, así también nuestras impresiones, cambiantes sin cesar, enrollándose en torno del objeto exterior que es su causa, adoptan en él los contornos precisos y la inmovilidad. [...] No sólo el lenguaje nos hace creer en la invariabilidad de nuestras sensaciones, sino que habrá de engañarnos a veces sobre el carácter de la sensación experimentada.²⁴⁹

El aspecto subjetivo ocurre debido a que el estado del hombre está

²⁴⁹ Henri-Louis Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, trad. Juan Miguel Palacios, Eds. Sígueme, Salamanca, 1999 [1.ª ed. francesa, 1889], pp. 94-95.

siempre cambiando con el paso del tiempo:

En otros términos, nuestras percepciones, sensaciones, emociones e ideas se presentan bajo un doble aspecto: uno claro, preciso, pero impersonal; el otro confuso, infinitamente móvil e inexpresable, porque el lenguaje no podría captarlo sin fijar su movilidad, ni adaptarlo a su forma trivial sin hacerlo caer en el dominio común.²⁵⁰

La percepción del mundo externo está en perpetuo cambio ya que el tiempo pasa y cada momento es diferente, lo que significa que la percepción verdadera consistiría en intuir el estado subjetivo o ‘la duración pura’ como definió Bergson: “En resumen, la pura duración bien podría no ser sino una sucesión de cambios cualitativos [...]: sería la heterogeneidad pura”.²⁵¹ Pero predomina la tendencia de pensar objetivamente, combinando la percepción del tiempo con el espacio. Se considera que el mundo es un espacio homogéneo, que los objetos son inmóviles y que, por lo tanto, es posible hablar del mundo mediante el lenguaje. Necesitaríamos este aspecto objetivo para pensar prácticamente y comunicarnos públicamente.

Los dos estados de percepción se reflejan en la obra de Emar. El narrador-personaje insiste en tratar de sentir el mundo desde el punto de vista espacio-

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 95.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 79.

temporal. Se menciona directamente la fusión de espacio y tiempo: “He mirado una de ellas por espacio de una hora o más” (p. 41). El narrador-personaje nota la repetición de los movimientos de las olas, lo que le da la impresión de que podría medir el tamaño de una sola. Intenta delimitarla de una manera científica, midiendo el espacio visualmente:

Pero como volvía a repetirse en igual forma, era siempre la misma, durante toda esa hora y más, durante todo el pasado y seguramente el porvenir también. Hecha ya esta constatación y ya inquebrantable mi fe en ella, me dispuse a enfrentar otras meditaciones, pero antes quise medir, delimitar con toda exactitud, el tamaño de la ola única, como espontáneamente hacemos, para luego poder seguir nuestra marcha, ante un árbol, un animal, un semejante, ante cualquier cosa que topa con nuestros ojos y pide ser conocida. (p. 41)

Podríamos suponer que “nuestra marcha” (p. 41) refiere al pensamiento tradicional del espacio que Bergson trató de diferenciar de su nueva forma de pensar en duraciones. La percepción objetiva del narrador-personaje sigue cuando observa los patos volando. Compara el tamaño del océano, del hombre y del pato, incluso analiza la ubicación y la cantidad del dolor:

Es preferible tener que entenderse con patos —aunque sean cinco—, que con las olas embravecidas. El hombre, por su tamaño, ocupa, más

o menos, el punto medio entre el átomo y la estrella; por eso le es más o menos igual ocuparse de lo infinitamente pequeño o de lo infinitamente grande. Pero por tamaño, o por lo que sea, ocupa un punto mucho más cercano al pato que al océano. Por lo tanto es cosa sin sentido ocuparse de éste cuando ante su vista pasa aquél. Prueba de ello es que si un dolor llegara de los patos —como llega de las aguas—, mi tamaño podría, acto continuo, verificar exactamente el tamaño y la ubicación de quien lo siente. (p. 47)

A pesar de que el narrador-personaje descubre que es incapaz de calcular el tamaño de la ola, intenta cumplir la tarea cuatro veces. Trata de delimitar “el cuerpo sufriente” (p. 42) de la ola, busca medir la ola con forma de “pulpo” (p. 42) y se esfuerza por delimitar “el cuello” (p. 44) de la misma. En la última vez, se afana hasta invertir su método de la delimitación: “Mejor seguir a la inversa. Delimitar en grande, resbalando por sobre el lomo inmenso. Así lo he hecho” (p. 46). No abandona fácilmente la percepción espacial y anhela adquirir el conocimiento científico de la cantidad.

La teoría de Bergson sobre la proyección insuficiente del objeto a través del lenguaje forma parte del contexto científico de su época. La reflexión crítica del autor sobre el lenguaje y la percepción tradicional no se limita a un discurso de carácter metafísico, sino que está profundamente arraigada en la realidad concreta de Chile. Se podría apreciar en otro ensayo de Emar, “Frente a los objetos” (1935), una crítica reflexiva hacia la intelectualidad chilena,

junto con el esfuerzo constante por reconfigurarla a través de la filosofía de Bergson.

Como vanguardista, Emar debió de estar al tanto de su entorno. Durante el siglo XX, se produjo un cambio significativo en el paradigma de la Física, lo que, a su vez, generó una realidad en un estado de perpetuo cambio, haciendo imposible captarlo con el lenguaje. Entre otros avances, se encontraba el descubrimiento de fenómenos subatómicos que provocó un cambio radical en la comprensión del universo.²⁵² Thomas Kuhn, quien introdujo el concepto de ‘cambios de paradigma’ sostiene que este cambio se caracterizó por el desplazamiento hacia la teoría cuántica, en la cual el mundo comenzó a ser analizado en términos de partículas (sub)atómicas. El físico alemán Fritz Reiche, discípulo del premio Nobel de Física, Max Planck y destacado por su contribución a la ciencia cuántica, escribió *Die Quantentheorie*, en 1922.²⁵³ Además, es imprescindible considerar a Albert Einstein a principios del siglo XX:

This need to change the meaning of established and familiar concepts is central to the revolutionary impact of Einstein’s theory. Though subtler than the changes from geocentrism to heliocentrism, from

²⁵² Cf. Thomas Samuel Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago, Chicago, 1970 [1.ª ed. inglesa, 1962], p. 95.

²⁵³ Cf. *Ibid.*, pp. 89 y 154.

phlogiston to oxygen, or from corpuscles to waves, the resulting conceptual transformation is no less decisively destructive of a previously established paradigm. We may even come to see it as a prototype for revolutionary reorientations in the sciences. Just because it did not involve the introduction of additional objects or concepts, the transition from Newtonian to Einsteinian mechanics illustrates with particular clarity the scientific revolution as a displacement of the conceptual network through which scientists view the world.²⁵⁴

Aun antes de la transición a la era cuántica, la publicación de *El origen de las especies* (1859), por Charles Darwin, marcó un hito en la historia de la ciencia.²⁵⁵ La segunda mitad del siglo XIX y el comienzo del siglo XX fueron testigos de un período de agitación científica, caracterizado por una serie de nuevos descubrimientos.

La renovación del paradigma en la ciencia generaría un cambio

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 102. “Esta necesidad de cambiar el significado de conceptos establecidos y familiares es central para el impacto revolucionario de la teoría de Einstein. Aunque más sutil que los cambios del geocentrismo al heliocentrismo, del flogisto al oxígeno o de los corpúsculos a las ondas, la transformación conceptual resultante no es menos decisivamente destructiva que un paradigma previamente conocido. Incluso podríamos llegar a verla como un prototipo de reorientaciones revolucionarias en las ciencias. Es, simplemente, que no implicó la introducción de objetos ni de conceptos adicionales; la transición de la mecánica newtoniana a la einsteiniana ilustra de manera clara cómo la revolución científica desplaza la red conceptual a través de la cual los científicos ven el mundo”. (Traducción nuestra).

²⁵⁵ *Cf. Ibid.*, p. 180.

epistemológico que borraría la tradicional dicotomía entre sujeto y objeto, introduciendo en su lugar un nuevo concepto, “el observador observado, observándose a sí mismo que observa”.²⁵⁶ La razón de este cambio se revela en las palabras de Georg Friedrich Nicolai, un fisiólogo alemán colega de Einstein, quien mantuvo una estrecha relación con Emar y Huidobro cuando enseñaba en Chile en los años treinta:

La noción de la realidad objetiva de las partículas elementales se disuelve y los físicos concluyen que estas “no tienen ningún significado como entidades aisladas, sino como correlaciones o conexiones entre varios procesos de observación y medida”. Desde esta perspectiva, las partículas subatómicas “no son «cosas» sino correlaciones de «cosas» que, a su vez, son correlaciones de otras «cosas» y así sucesivamente”.²⁵⁷

Por lo tanto, en el nuevo paradigma, “[e]l físico asume que no le es lícito hablar sin más de la naturaleza «en sí»”, sino que “[l]a ciencia natural presupone siempre al hombre”.²⁵⁸ Según la afirmación del físico Werner

²⁵⁶ Patricio Lizama Améstica, “Textos híbridos y variaciones de la mirada. Literatura, arquitectura y pintura: relato, poema en prosa y fragmento”, en Selena Millares (ed.), *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2017, p. 239.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 240. Las comillas son del texto.

²⁵⁸ *Idem.* Las comillas son del texto.

Heisenberg, “el objeto de investigación en la ciencia no es «la naturaleza en sí misma, sino la naturaleza sometida a la interrogación de los hombres»”.²⁵⁹

El hecho de que el texto de Emar “Frente a los objetos” no sea ajeno a estas propuestas sirve como evidencia de que está consciente de los cambios de la ciencia y la epistemología contemporáneas. Lizama Améstica cita del breve texto de Emar, publicado en la revista *Todo el Mundo en Síntesis*, que en la modernidad “[e]l yo no aprehende el mundo en sí, sino «mediado por nuestro conocimiento, por nuestra mirada, por nuestro lenguaje», actividad donde el sujeto se constituye y es modificado en diálogo permanente con el otro, las formaciones discursivas y los mundos exteriores”.²⁶⁰ Josefina de la Maza afirma que este breve texto del escritor chileno “actúa como un puente entre su discurso crítico y su narrativa, abriendo un espacio de trabajo que articula los vínculos que Emar estrecha con el lenguaje a través de su escritura”.²⁶¹

El texto de “Frente a los objetos” destaca el acto de mirar y, al mismo tiempo, el proceso que posibilita un desdoblamiento: “Para ver si, cómo [*sic*] estoy ahora, soy o no soy así. [...] uno mismo que actúa: uno mismo que

²⁵⁹ *Idem.* Las comillas son del texto.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 239. Las comillas son la cita del texto de Juan Emar.

²⁶¹ Josefina de la Maza, “Frente a los objetos sobre Jean Emar”, *Revista de Teoría del Arte*, núm. 11, 2016, p. 92.

observa al que actúa”.²⁶² En especial, Emar representa exactamente la crítica de Bergson sobre la percepción espacial dentro del mundo de la temporalidad a través de las siguientes frases: “Es el mundo del tiempo fraccionado por los objetos. El mundo de la separatividad”.²⁶³

El escritor ancla su reflexión en el contexto urbano de Santiago en este ensayo, revelando un mundo marcado por la fragmentación del tiempo: “La ciudad de Santiago me es aún la ciudad de los objetos fragmentados”.²⁶⁴ Considerando que la escena de *Un año* ocurre en la capital de Chile, el mundo espacializado en “Septiembre” representaría este entorno fraccionado. En consonancia con estas reflexiones, el apartado de “Septiembre” ilustra dentro del registro social santiaguino la intervención moderna del observador y su percepción del mundo mediante la teoría de Bergson.

3.3. El fracaso de la percepción espacial

Después de tantos intentos, el narrador-personaje reconoce que no ha podido medir nada y presenta las razones: “En esta tarea empleé más de una hora, acaso dos, acaso tres. Y el resultado fue no medir, no delimitar nada”

²⁶² Jean Emar, “Frente a los objetos. (Del libro *Miltín 1935* por aparecer)”, art. cit., p. 139.

²⁶³ *Ibid.*, p. 140.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 141.

(p. 41). Cabe preguntarse por qué falló. La respuesta estaría estrechamente relacionada con el pensamiento bergsoniano de que la duración no se puede medir en unidades de espacio. Como afirma Bergson: “La verdadera duración, la que la conciencia percibe, [...] no es una cantidad y, en cuanto se intenta medirla, se la sustituye inconscientemente por espacio”.²⁶⁵

Bergson comenta sobre la extrema dificultad de pensar en términos de pureza original de la duración. Se debe a que el tiempo da la impresión de que es mensurable, aunque es una percepción equivocada.²⁶⁶ A pesar de que permanezcamos completamente inmóviles, sin respirar, algo a nuestro alrededor habrá experimentado cambios, por mínimos que sean. El paso del tiempo demuestra teóricamente que el mismo momento no se puede reproducir exactamente. De modo que la creencia que el narrador-personaje deposita en la repetición de las ‘mismas olas’ es errónea.

En cambio, todas las olas son entidades únicas que tal vez sean paralelas entre sí, pero nunca las repeticiones de otras, como señala el texto: “La ola. La ola es una, una sola entidad. Es ésa, absoluta en su existencia. Esa ola única es la que sufre” (p. 42). Se pone énfasis en esta calidad heterogénea: “Por lo tanto no es la ola. Es una entidad aparte, una unidad independiente”

²⁶⁵ Henri-Louis Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, *op. cit.*, p. 80.

²⁶⁶ *Cf. Ibid.*, p. 81.

(p. 44). Y también en esta cita:

Cada trozo de ellas, cada uno en la ola, vivía por su parte. Cada sección abarcada por mis ojos, en cada fijación de ellos, era un ser aislado, con su voluntad y sus pasiones, en medio de millones de otros corriendo un destino paralelo..., paralelo, nada más. (p. 45)

Por otra parte, el narrador-personaje destaca los sentimientos de la ola, que tampoco son calculables. Describe la ola como un ser vivo que siente dolor: “Y yo sólo veo el dolor de su lomo descubierto. Eso es. Tenía ante mi vista un vasto dolor. Pero mientras no ubicara claramente un cuerpo definido que lo experimentase, tal dolor iba a quedar en grises, en humos, desorientado sobre el mundo” (p. 42). Junto con el dolor, la ola siente gozo: “Debe sentir un placer dulce, aterciopelado, al pinchar con su último extremo la poza húmeda y perfumada” (p. 43) y “La ola única, sumergida ahora en el océano, siente un gozo salobre y sano, gozo mil veces repetido en todo este vasto campo de rocas y encrucijadas” (p. 43). Agrega que el agua siente añoranzas: “Entera esa agua añora la línea azul del horizonte profundo. Y yo, desde mi puesto, miro la vida reducida y agitada a la vez del agua de la segunda poza. Vive. Cumple un cometido. Llega y se marcha, llega. Ya he dicho: añora” (p. 44).

Bergson aclara que estos estados psicológicos cualitativos no se pueden

medir por medio de un concepto espacial de cantidad, pero que se suele cometer este error, como ocurre con el narrador-personaje. Es frecuente interpretar el progreso cualitativo como una cantidad por las siguientes razones: “Es este progreso cualitativo el que nosotros interpretamos en el sentido de un cambio de magnitud, porque a nosotros nos gustan las cosas simples y porque nuestro lenguaje está mal hecho para reproducir las sutilezas del análisis psicológico”.²⁶⁷ Específicamente, el filósofo da ejemplos de placer, dolor, furia, simpatía y sentimientos estéticos para probar sus ideas.²⁶⁸ Podríamos decir que el narrador-personaje fracasó porque traducía las experiencias cualitativas en términos de magnitud.

Tanto el dolor como el gozo se podrían identificar con componentes del proceso emariano al producir una obra del arte: “Ante cualquier producción, creo que todo hombre siente dos sensaciones que corresponden a dos etapas por las que pasa la producción: una sensación de «goce» que se produce al «concebir» y una sensación de «dolor» que se produce al «realizar»”.²⁶⁹ Si las obras están inmersas en un proceso de creación, se alinean con el tema fundamental de la filosofía bergsoniana: el impulso de la creación.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁶⁸ Cf. Brian Claude Macallan, “Freedom as a Centralizing Motif in the Work of Henri Bergson”, *Process Studies*, vol. 50, núm. 1, 2021, p. 73.

²⁶⁹ Juan Emar, *Cavilaciones*, La Pollera Ediciones, Santiago de Chile, 2014 [1.^a ed. 1922], p. 13. Las comillas son del texto.

Sería importante indicar este aspecto creador de la teoría de Bergson al que Emar se refiere en su obra. De las descripciones del mundo en “Septiembre”, se podría deducir que Emar incluía el concepto del *élan vital* (impulso vital) que Bergson desarrolló sobre su idea de duración pura para ofrecer una explicación de la evolución de vida. El proyecto que emprendió *La evolución creadora* fue explicar la continuidad y discontinuidad de la evolución de todos los seres vivos. Bergson proponía que, con el paso del tiempo, debería haber un impulso común original que explicara la creación de todas las especies vivientes; este es su famoso *élan vital*.²⁷⁰ Bergson sostenía que era imposible fragmentar la temporalidad y que, por consiguiente, la esencia de la vida, *élan vital*, resultaría intrínsecamente inmensurable. En 1907, Bergson llegaría a afirmar que el *élan vital* es el proceso creativo y la naturaleza de las obras:

[...] in *Creative Evolution* [...], artistic creativity was transformed from a form of individual expression into an agent for a vitalistic creative force. Time itself was now creative; biological procreation one of its manifestations, and artistic creativity, the exemplary case of how time *is* creative. [...] By identifying time with creativity or invention, Bergson is able to describe the time needed to create a

²⁷⁰ Cf. Leonard Lawlor y Valentine Moulard-Leonard, “Henri Bergson”, art. cit.

work of art as a “vital process”.²⁷¹

El problema de la libre voluntad también se podría entender en un contexto de la temporalidad. Cuando intuimos la duración pura con nuestra colección de recuerdos sobre el paso del tiempo, podemos empatizar con la fuerza del *élan vital* y realizar un acto de libre voluntad:

The Bergsonian conception of freedom is, first of all, an affirmation of the plenitude of the self; [...] freedom reaches down to the dimension of life itself, of duration and creativity: ‘to act freely’ as Bergson says, ‘is to recover possession of oneself, and to get back into pure duration’. [...] So understood, the history of life is thus linked with the movement of freedom, or with what Bergson calls the current of spirit, passing through matter and pulling it away from pure determinism.²⁷²

²⁷¹ Mark Antcliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, op. cit., p. 84. Las comillas son de texto. “[...] en *La evolución creadora* [...], la creatividad artística pasó de ser una forma de expresión individual a agente de una fuerza creativa vitalista. El tiempo mismo era ahora creativo; la procreación biológica, una de sus manifestaciones, y la creatividad artística, el caso ejemplar de cómo el tiempo es creativo. [...] Al identificar el tiempo con la creatividad o la invención, Bergson fue capaz de describir el tiempo necesario para crear una obra de arte como un «proceso vital»”. (Traducción nuestra).

²⁷² Simon Glendinning, *The Edinburgh Encyclopedia of Continental Philosophy*, Edinburgh University, Edinburgh, 1999, pp. 217, 219. Las comillas son del texto. “El concepto bergsoniano de la libertad es, ante todo, una afirmación de la plenitud del ser mismo; [...] la libertad alcanza la dimensión de la vida misma, de la duración y la creatividad: ‘actuar con

En “Septiembre”, se destaca la retórica de describir el mundo que concurre con la idea del impulso vital. El autor alude a la filosofía de Bergson con palabras como “evolución”, “vital” y “voluntad”:

Cada pato esfuma su vida propia dentro de la vida propia del triángulo que marcha. Y si me colocara alto, muy alto, hasta dominar cientos de grupos de patos volando y evolucionando, cada pequeño triángulo se esfumaría también con vida y todo, y aparecería únicamente vital el conjunto de todos ellos, bicho único, única voluntad y vida.²⁷³ (pp. 47-48)

libertad’, como Bergson expresa, ‘es recuperar la posesión de uno mismo y volver a la duración pura’. [...] Bajo este entendimiento, la historia de la vida se encuentra vinculada al movimiento de la libertad, o lo que Bergson llama la corriente del espíritu, que atraviesa la materia y la libera del determinismo total”. (Traducción nuestra).

²⁷³ La palabra “triángulo” emerge como un símbolo recurrente en otros cuentos de Emar, como en “Maldito gato”: “Nuestro triángulo tiene, como he dicho, su cierta flexibilidad. Nos movemos un poco, nos estiramos. La pulga duerme a veces; el gato abulta el lomo; yo echo una pierna arriba, junto y separo las manos a voluntad. Hay libertad”. Juan Emar, *Diez, op. cit.*, p. 82. Septiembre es la estación en la que las aves migratorias vuelan hacia regiones más cálidas en una formación de ‘V’, la cual identifica como un triángulo. Rubio Rubio explica que en las obras de Emar podemos hallar la influencia de la poética del simbolismo hermético, donde un triángulo simboliza el equilibrio cósmico: “se concibe la obra de arte como una euritmia de carácter pitagórico. Se trata de un complejo sistema, cuya base es una teoría del equilibrio que estructura la narrativa emariana de acuerdo a leyes numéricas y geométricas”. Cecilia Rubio Rubio, “La euritmia de Juan Emar: Teoría del equilibrio y sistema constructivo”, *Acta Literaria*, núm. 37, 2008, p. 10. El triángulo de Emar no es rígido sino flexible, como el *élan vital* que también

Aunque Rico Alonso sostiene que no hay registros directos de que Emar haya tenido acceso a Bergson, el empleo consciente de términos específicos del filósofo dentro de un contexto vanguardista consistente con su teoría indicaría la familiaridad del autor con las ideas bergsonianas.²⁷⁴ Podríamos deducir desde la frase “[e]l conjunto de todos ellos” (p. 48) que Emar comparte con Bergson una visión holística de la creación.

Además de utilizar la terminología bergsoniana, la descripción de la ola transcribe la teoría del impulso vital. Se enfatiza que las olas son físicamente vivas y tienen nervios: “Viviente en materia, en cuerpo, en nervios, era únicamente cada círculo dibujado sobre el total por los rayos de mi vista. Como el chorro aquel que irrumpe erecto, blanco, hasta el cielo, que arriba se quiebra en fuegos de artificio” (p. 45). Merece mencionarse que Bergson describe una imagen parecida cuando compara un espectáculo de cohetes estallando con el proceso de creación, centrándose en las acciones del hacerse y deshacerse.²⁷⁵ Por su parte, el narrador-personaje personifica la ola como si

mantiene un equilibrio dinámico del universo.

²⁷⁴ Cf. Sonia Rico Alonso, “Juan Emar y Henri Bergson: Vínculos en torno a la duración y la memoria”, art. cit., p. 97.

²⁷⁵ Cf. Henri-Louis Bergson, “La evolución creadora”, en *Obras Escogidas*, trad. José Antonio Miguez, Aguilar, Madrid, 1963 [1.ª ed. francesa, 1907], p. 652.

tuviera voluntad:

Dentro de la poza en 8 el agua ahora trata de regresar. La de la concavidad pequeña busca paso hacia la mayor. Vuelve a revolcarse. Cada pedazo de agua quiere ser el primero en traspasar el cuello. Ninguno quiere quedar estancado allí durante el intervalo entre dos movimientos. La poza chica entera lucha, se mueve, se agudiza, clama por su vasto mar de origen. (p. 44)

Observemos que al girar el número “8” perpendicularmente, se convierte en el símbolo de infinito (∞). Además de dibujar la ola como un organismo, utiliza un lenguaje dinámico y lleno de movimiento. La ola adquiere características antropomórficas, lo que sugiere que se transforma en un personaje activo dentro de la obra:

Se inflaba, resbalaba, estallaba, se deshacía... [...] Viene la ola recogida bajo su propio lomo. Viene sórdida y largamente temblante. Sin duda, esconde la cabeza, hunde la cabeza hacia el fondo, no queriendo profanarla con las brisas, con el Sol, con el azul y los pájaros. [...] Ese cuerpo que avanza, que se ondula, espeso, que muge. Ahora se retuerce, se ribetea de blanco, se curva, truena. Saltan cien chorros de espuma. Allá atrás las flores tiemblan. Allí al frente el Sol tiritita. Un hombre se detiene. Un perro ladra. Saltan los abanicos blancos por todo el firmamento. (pp. 41-42)

Asimismo, la ola está representada con símiles y prosopopeyas, como si fuera un ser vivo. La ola es “ágil como un lagarto, pasa veloz, trepa, lame” (p. 42) e incluso la poza que aparece en el número 8 está viva como un lagarto: “Mas el cuerpo del 8 vive otro tanto. Las mismas fases, la misma tragedia. Y a lo largo del filo de agua no sólo hay semejanza con el lagarto: hay tanta vida como en él” (p. 44). Luego, el narrador-personaje pasa a compararla con un pulpo:

La ola única, como un pulpo, ha extendido sus tentáculos. Uno de ellos ha venido hasta mí. Esta agua silbante es siempre ella, está en su medida, dentro de sus límites. Prueba de ello es que se recoge hacia el cuerpo. Nuevamente se estira. Mejor dicho, estira un tentáculo. Viene. Salpica. Llega a tres metros más allá de mi puesto. Alcanza una pequeña poza donde se hunde un instante, donde toca, palpa, escarba. Debe coger granitos de pátina violácea y salada. (pp. 42-43)

Finalmente, llama a la ola “monstruo”: “Al monstruo grande habría que marcarle fin en el cuello del 8. La cabeza de este último, la que mira hacia la cordillera, se ha independizado, se ha individualizado” (p. 44). Las comparaciones de la ola subrayan el impulso vital del mundo.

Hemos verificado las razones detrás de la dificultad para medir el tamaño

de la ola en “Septiembre”. La afirmación del narrador-personaje acerca de la repetición de las olas resultó infundada, pues no hay dos olas idénticas y sus tamaños varían continuamente como si fueran seres vivos. Además, el narrador-personaje interpreta los estados psicológicos en términos cuantitativos, reflejando una perspectiva distorsionada de la realidad. De hecho, su entorno se caracteriza por un impulso vital, que se opone a ser reducido a dimensiones espaciales. El narrador-personaje busca captar espacialmente el mundo cualitativo una y otra vez, sin la posibilidad de lograrlo.

3.4. La superación del fracaso de la percepción espacial

El narrador-personaje es consciente de los límites del punto de vista del espacio-tiempo, pero siente rechazo en percibir la duración del mundo. Alcanza a superar la percepción espacial mediante la interlocución con un personaje literario, “al mismo señor regordete del Quijote” (p. 49), quien puede inferirse como Sancho Panza.

Para superar el fracaso de la percepción espacial, Bergson sostiene que debemos intuir o simpatizar, ya que la intuición otorga al ser humano una experiencia integral al permitirle ser consciente de su entorno y de sus

impresiones sobre sí mismo.²⁷⁶ Cuando simpatizamos con el mundo a través de la intuición, estamos transportando al interior de un objeto que consecuentemente comprendemos como lo inexpresable, los cambios temporales en él; significa que la percepción de la duración pura se adquiere a través de la intuición en vez del análisis; en el polo opuesto, el análisis es la operación que reduce el objeto a elementos ya conocidos encajando su esencia dentro de los límites del lenguaje y, por lo tanto, todo análisis es una traducción siempre incompleta.²⁷⁷

Mediante la intuición, nos sumergimos en una experiencia integral y holística que facilita unificarnos con una infinidad de duraciones, aunque simpatizar no implica conocer todo acerca del objeto.²⁷⁸ Sentir la duración es darse cuenta de que todas las entidades deben estar relacionadas, como una parte, con las demás. La intuición es, como la llama Bergson, un “verdadero empirismo”.²⁷⁹

En “Frente a los objetos”, Emar propone una solución inspirada en la

²⁷⁶ Cf. Henri-Louis Bergson, *El pensamiento y lo movible. Ensayos y Conferencias*, trad. Gonzalo San Martín, Eds. Ercilla, Santiago de Chile, 1936 [1.^a ed. francesa, 1934], p. 132.

²⁷⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 132-133.

²⁷⁸ Cf. Leonard Lawlor y Valentine Moulard-Leonard, “Henri Bergson”, art. cit.

²⁷⁹ Henri-Louis Bergson, *El pensamiento y lo movible. Ensayos y Conferencias*, op. cit., p. 143.

filosofía de Bergson para superar la percepción espacializada en Santiago de Chile: “Es menester un esfuerzo mayor para pasar del borde más allá, para que se borren todas las identidades y comiencen a surgir las unidades englobándose”.²⁸⁰ Esta espacialización temporal, lejos de ser un problema meramente filosófico, se presenta como una realidad social. Al invitar a una conexión empática con los objetos, busca superar la atomización del mundo y restablecer una unidad pérdida:

Junto a él —mas precisando un fuerte esfuerzo mental—, el mundo de la unidad, perceptible para nosotros únicamente por las relaciones, las prolongaciones, los “compromisos” de los objetos; cuando cada objeto borrando un tanto su identidad propia y delimitada, pasa a ser sólo un punto de apoyo para nuestro pensar total, un signo simbólico antes que una realidad sola en el espacio.²⁸¹

“Septiembre” vuelve a proponer la misma solución bergsoniana. Aunque el narrador-personaje reconoce el límite de su contemplación tradicional, rechaza la percepción auténtica de la realidad. Por ejemplo, vio la individualidad de las gotas de agua e infirió que cada gota tenía una realidad

²⁸⁰ Jean Emar, “Frente a los objetos. (Del libro *Miltín 1935* por aparecer)”, art. cit., p. 141.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 140. Las comillas son del texto.

vital y personal. No obstante, no alcanza a percibir la duración pura de las gotas:

Aquí en mi vista no ha habido fijación; lo ha seguido de abajo a arriba, cantando también como un pájaro. Y justamente arriba, donde ambos, chorro y vista, se han detenido, cien puntas de agua en cien direcciones se han individualizado a su vez por una breve vida de un segundo y han hecho, de los largos metros del chorro, su destino global que las dobliga. No puedo más que detenerme ante cada gota. Cada una de ellas será la única realidad vital, personal, como yo, como todos los hombres y bestias que aisladamente caminan y penan, solos, con un destino y un mundo solo dentro del cuerpo. Nada más que las gotas, nada más, porque mis ojos están hechos para no dividir más allá. (pp. 45-46)

Parecería que el narrador-personaje nunca sería capaz de llegar al estado de la visión holística, pero en realidad es consciente de los dos modos de percepción: “Pues la primera parte de él es de observación directa del natural; la otra, meditación sosegada. Y entre ambas, una unión, un conducto que las une: el momento en que la observación pide ser meditada” (p. 49). La primera sería la respuesta directa e inmediata, que es pensar prácticamente, mientras que la segunda sería la intuición, la capacidad de sentir los elementos cualitativos a través del sentimiento de la duración.

A pesar de este conocimiento, el narrador-personaje se niega a comprender la duración pura: “Pero no he fijado los ojos en ninguna parte para no despertar y hacer bailar a los millones de pequeñitos individuos que saltarían al ser chocados por mi vista. Bien me he guardado de ello” (pp. 46-47). La razón de sentir tanta reticencia hacia la intuición es porque tiene miedo a esta experiencia integral:

He marchado tratando otra vez de no asentar los ojos sobre nada para que la vida no se multiplique o no se unifique amplificándose. He marchado temeroso de cuanto me rodeaba, sobre todo de los patos que sabía seguían pasando sobre mi cabeza. He marchado sintiendo la imperiosa necesidad de meditar en calma sobre océanos, olas, pozas, y patos y llegar con tal meditación, a fijar bien claro donde se radica cada vida independiente o si no se radica en parte alguna. (pp. 48-49)

No resulta sencillo lograr una percepción genuina, ya que esta debe ir más allá de la condición humana a través del esfuerzo intelectual.²⁸² Para cultivar una intuición en la que se experimente el impulso vital, es necesario ejercer cierta violencia sobre sí mismos, debido a que se requiere una gran

²⁸² Cf. Keith Ansell-Pearson, *Bergson. Thinking Beyond the Human Condition*, Bloomsbury Academic, New York, 2018, pp. 98-99.

perseverancia para separarse de la inclinación de pensar en el espacio. Solo una vez que se haya trascendido el instinto de evitar la violencia y el miedo, sería posible desarrollar la capacidad de simpatizar, como afirma Bergson: “La intensidad creciente de la piedad consiste, pues, en un progreso cualitativo, en un tránsito del disgusto al miedo, del miedo a la simpatía y de la simpatía misma a la humildad”.²⁸³

Bergson declara que el propósito de la filosofía es facilitar el proceso de intuición. Su interés por la evolución revela que su filosofía es el estudio de la raza humana: “Here we see the character of Bergson’s interest in evolution. It forms an essential part of his very conception of what philosophy is: an attempt at an enlarged perception where we think beyond the human condition”.²⁸⁴

En “Septiembre”, también podrían distinguirse alusiones a esta intención de ir más allá. Cuando el narrador-personaje se da cuenta de la vitalidad de los patos, exclama: “¡Más alto! ¡Elevémonos más, siempre más!” (p. 48). Una vista desde arriba, se ve el mundo lleno de vida:

²⁸³ Henri-Louis Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, *op. cit.*, p. 26.

²⁸⁴ Keith Ansell-Pearson, *Bergson. Thinking Beyond the Human Condition*, *op. cit.*, p. 98. “Aquí vemos el carácter del interés de Bergson en la evolución. Constituye una parte esencial de su concepto mismo de lo que es la filosofía: un intento de desarrollar una percepción ampliada para pensar más allá de la condición humana”. (Traducción nuestra).

Todas esas manchas escurridizas, allá abajo, formadas de diminutos puntos negros, no serían más el inmenso bicho único sino una savia, una médula de él que ahora sería, el pedazo entero de costa y mar, la región bajo mis ojos, viviendo, sintiendo, bullendo. (p. 48)

De repente, se halla al señor regordete de *El Quijote* que apareció en el primer mes, “Enero”. El encuentro con este personaje desempeña un papel importante para revelar la desconfianza en el lenguaje y la superación del pensamiento espacio-temporal. El narrador-personaje desea relatar su experiencia de meditar frente al mar, pero le resulta difícil hacerlo. Apenas logra transmitir parte de su experiencia, cuando encuentra otra vez dificultades que le impiden expresarla. Llama la atención que el autor no articula la experiencia propia del narrador-personaje, sino cómo se esfuerza por expresarla:

Se lo explicaré todo.

—Caballero... (En un instante circular le conté cuánto había contemplado).

Pasé por alto otro instante lleno de dudosos escollos.

—Caballero..., (Y aquí, como si la meditación ya se hubiese verificado, le relaté con lujo de detalles y elocuencia sin par, los resultados que hubiese obtenido. El regordete me felicita

calurosamente).

Sí, mas hay el instante de los escollos. Instante inevitable en mi relato. Este momento —que en la realidad fue acompañado de saltos por las rocas—, hay que mencionarlo ante mi auditor. Hay que mencionarlo de algún modo. (pp. 49-50)

Estas dificultades se refieren a los límites del lenguaje que lo hacen incapaz de captar la totalidad de una experiencia, lo que Bergson indica a lo largo del desarrollo de su metafísica. El lenguaje se deriva de la percepción de espacio-tiempo atrapando los objetos en un espacio homogéneo. El mayor problema del lenguaje que menciona explícitamente el narrador-personaje radica en la incapacidad de este de abarcar lo inexpresable:

—Caballero, entonces... (Tiene que haber un “entonces”. ¿De qué modo evitarlo?). Entonces... púseme a meditar...; entonces..., pensé... No. Más vale no meditar ni pensar si para ello hay que pasar por ahí. Cambiemos el “entonces”; puede ser causante de todo.

—Ante tal espectáculo, caballero..., no pude impedirme de decir... reflexioné de este modo..., cavilé de esta suerte...

[...] Si algo he de sacar en claro de lo observado, tengo que pasar por una frase —guardián al tenor de aquellas. (p. 50)

Conectores espaciales como “entonces” y “ante tal” exponen que no se pueden considerar las experiencias cualitativas de una manera objetiva: “Peor,

peor. Parece que la cosa no yace ni en el «entonces» ni en el «ante tal». ¿Estará en el meditar, pensar, decir, reflexionar, cavilar?” (p. 50, las comillas son del texto).

En lugar de analizar, Emar se apoya en la idea de la intuición y descubre el mundo oscilante en el camino del tiempo. Se ve que el señor regordete evita los escollos porque no se comunica verbalmente: “Apenas recorrido un metro de meditación he visto, de pie frente a mí, al mismo señor regordete del Quijote que con un ojo me interrogaba” (p. 49).

El narrador-personaje impone la pregunta fundamental de cómo evadir los escollos del lenguaje. Llega a resolver el problema creyendo en la solución que propone Bergson, que es emplear la ambigüedad en el lenguaje para expresar la duración.²⁸⁵ Algunos dicen que Bergson condenaba el lenguaje como inadecuado para ‘pensar en duración’. Sin embargo, lo cierto es que insistía en la búsqueda de una nueva retórica para el pensamiento, por medio de la constante invención de la metáfora, del símil y del uso del adjetivo, para que ofrecieran descripciones profundas que rescataran lo real, la novedad y la especificidad concreta que eliminaba la percepción espacial.

La búsqueda de Bergson por un nuevo medio de expresión se alinea con

²⁸⁵ Cf. John Mullarkey, “Henri Bergson”, en Keith Ansell-Pearson y Alan D. Schrift (eds.), *The New Century. Bergsonism, Phenomenology and Responses to Modern Science*, Routledge, New York, 2014 [1.ª ed. 2010], p. 24.

la actitud de los artistas vanguardistas hacia formas innovadoras y lenguajes artísticos. Por fin, gracias a la interacción con el personaje literario de *El Quijote*, el narrador-personaje reexamina su concepto de espacio y reconoce la posibilidad de representar el mundo a través de la intuición. Por ende, a la pregunta que se hace el protagonista: “¿No habrá otro medio, un sendero extraviado, un rodeo que evite los escollos? ¿Obligación de pagar a nuestra vieja amiga ‘literatura’ con una frasecilla a su entero gusto?” (p. 50), la respuesta sería positiva, sí hay otro medio:

Lo estoy creyendo, mejor dicho, lo sigo creyendo. Porque tal creí, firmemente, en la gruta tranquila. Tal creí y, ante tal creencia, no medité nada, ni un centésimo de nada, ni sobre océanos ni olas ni pozas ni patos, ni sobre vidas grandes como constelaciones ni chiquitas como microbios. (pp. 50-51)

Hemos demostrado que la teoría del tiempo de Bergson es aplicable a nuestra interpretación del mes de “Septiembre” y, en consecuencia, se podría entrelazar la teoría bergsoniana de la memoria con la estructura composicional y de sentido de *Un año*. La memoria se convierte en un pilar central en *Materia y memoria* (1896), publicado siete años después de *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889), obra en la que se establece una diferenciación fundamental entre la percepción espacial y

temporal.

Dado que *Un año* adopta la forma de un diario, se presenta una compilación de memorias. En contraste con la narrativa tradicional que sigue una estructura temporal lineal, cada apartado representa un fragmento de memoria distintivo. Al analizar la función de la memoria, podríamos esclarecer la selección de la estructura del tipo de diario que adopta *Un año*.

Bergson contrapone la visión tradicional de la percepción y de la memoria pura al establecer una distinción ontológica entre ambas. Desde su perspectiva, los recuerdos ya no son meras copias de la percepción sensorial, sino interpretaciones personales del pasado que se recuperan y se reviven en la experiencia humana.²⁸⁶ La memoria es el pasado propio en la medida en que permite a los individuos vivificar momentos previos. Se puede captar la duración o la continuidad del tiempo, al experimentar ese tiempo pasado a través de la memoria: “Duration is only possible, now, because of memory, in that by memory the past is accumulated in its entirety. [...] by memory, Bergson means the past in itself”.²⁸⁷ Al intuir este flujo del tiempo, toda creación experimenta el *élan vital*, el cual encuentra su sustento también en

²⁸⁶ Cf. Stephen Linstead y John Mullarkey, “Time, Creativity and Culture: Introducing Bergson”, *Culture and Organization*, vol. 9, núm. 1, 2003, p. 7.

²⁸⁷ *Idem*. “La duración ya es posible únicamente gracias a la memoria, debido a que mediante ella el pasado se acumula en su totalidad. [...] con el concepto de memoria, Bergson se refiere al pasado en sí mismo”. (Traducción nuestra).

la memoria:

[...] the *élan vital* appears as the human impulse to organize. But this is no simple impulse to locate, divide, and control. It is rather an impulse to improvise, experiment, make mistakes, reverse the previous moment, be lucky, have accidents and then to reincorporate them as events through memory.²⁸⁸

Otros estudios ya habían examinado la relación entre la memoria bergsoniana y las obras de Emar. Rico Alonso plantea la pregunta sobre *Ayer*: “Al fin y al cabo, ¿qué es *Ayer* sino el relato del yo de lo que le ha acontecido el día anterior y en el cual el mismo yo había entrado en un bucle recordando en la noche lo ocurrido ese día?”²⁸⁹ En cuanto a *Un año*, la narración también recuerda rememoraciones de episodios en un diario.

Aunque la memoria juega un papel crucial en la experiencia de la duración, no siempre se puede intuir la totalidad en cada momento, dado que

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 9; “[...] el *élan vital* se presenta como el impulso humano hacia la organización. Sin embargo, esto no es simplemente un impulso para localizar, dividir y controlar. Más bien, es un impulso para improvisar, experimentar, cometer errores, revertir momentos anteriores, ser afortunado, encontrarse con accidentes, para luego reintegrarlos como sucesos a través de la memoria”. (Traducción nuestra).

²⁸⁹ Sonia Rico Alonso, *La obra literaria de Juan Emar. Propuesta estética y arquitectura del texto*, op. cit., p. 313.

es natural que los seres humanos olviden y que la memoria sea discontinua.²⁹⁰

Bergson resuelve esta contradicción al distinguir entre competencia y actuación. Se posee la competencia para intuir la duración, pero normalmente no se ejerce esta capacidad en la vida cotidiana:

So, while consciousness might *in principle* encompass the totality of memory, and while the entire past might *in principle* inhere within the present, *in fact* one's consciousness and the totality of one's memory is ordinarily 'narrowed down by action', and *in fact* the entirety of the preserved past only becomes present insofar as it can 'make itself useful'. This is to say that while it may be the case that in principle 'our whole personality, with the totality of our memories, is included, undivided in our present perception', this whole is never in fact completely given as such.²⁹¹

Encontramos representada esta propuesta teórica de la memoria en *Un*

²⁹⁰ Cf. Trevor Perri, "Bergson's Philosophy of Memory", *Philosophy Compass*, vol. 9, núm. 12, 2014, p. 840.

²⁹¹ *Ibid.*, pp. 840-841. Las cursivas y las comillas son del texto. "Así, *en principio*, la conciencia podría abarcar toda la memoria y, *en principio*, todo el pasado podría ser inherente al presente; pero, *en realidad*, la propia conciencia y la totalidad de nuestra memoria están ordinariamente 'limitadas por la acción', y *en realidad* todo el pasado que se conserva solo se hace presente en la medida en que puede 'resultar útil'. Esto significa que, si bien puede darse el caso de que, en principio, 'toda nuestra personalidad con la totalidad de nuestros recuerdos esté incluida e indivisa en nuestra percepción actual', este todo nunca se da completamente como tal". (Traducción nuestra).

año, en los momentos en que el narrador-personaje en su cotidianidad experimenta repentinos vislumbres de la totalidad, como ocurre en el mes de “Julio”, cuando obtiene la clarividencia que alimenta su ira: “En los momentos de clarividencia que experimentan tanto Emar como los protagonistas de sus textos consiguen captar el verdadero funcionamiento del tiempo, [...provocando] que el pasado irrumpa en el presente y pueda ser vislumbrado como un *flash* instantáneo”.²⁹² Este mecanismo no solo muestra las visiones holísticas de Emar del universo que concuerdan con las de Bergson, sino que encarna la función de la memoria que permite experimentar la duración:

However, the duration and memory that are forgotten in this way are never completely lost. Rather, the totality of one’s past is preserved in and by itself in an unconscious state that Bergson refers to as ‘integral memory’ or ‘pure memory’. [...] Bergson also suggests that ‘the totality of our memories pushes from the depth of the unconscious’ to become conscious and conditions and has an at least implicit effect on one’s present experience.²⁹³

²⁹² Sonia Rico Alonso, *La obra literaria de Juan Emar. Propuesta estética y arquitectura del texto*, op. cit., p. 315. Las cursivas son del texto.

²⁹³ Trevor Perri, “Bergson’s Philosophy of Memory”, art. cit., p. 841. Las comillas son del texto. “Sin embargo, la duración y la memoria que se olvidan de esta manera nunca se pierden por completo. Más bien, la totalidad del pasado de uno se conserva en y por sí misma en un estado inconsciente al que Bergson se refiere como ‘memoria integral’ o ‘memoria pura’. [...] Bergson

Siguiendo la definición del filósofo, podríamos interpretar *Un año* como una recopilación de memorias que capturan las interpretaciones subjetivas de Emar acerca su experiencia del tiempo. Cada recuerdo refleja su perspectiva personal del mundo y, por lo tanto, proyecta características vanguardistas. De este modo, la narrativa no se conforma con una sucesión cronológica de acontecimientos, sino que presenta eventos que desafían todas las normas tradicionales.

La teoría de Bergson resonaba en las tendencias de la vanguardia, ya que el filósofo transgredió la tradición del racionalismo y reformuló la idea del tiempo. Considerando que Emar defendió el movimiento más progresista de su tiempo —la vanguardia— y que se mantuvo informado de las tendencias más recientes del arte de su época, sería improbable que no conociera a este filósofo tan eminente y apreciado en aquel momento. Su interés en el tiempo podría haberse visto reforzado por el interés vanguardista en la filosofía bergsoniana, lo cual se manifestó en la elección del tiempo como un tema prominente en *Un año*, al punto de dedicar todo el apartado de “Septiembre” para reconfigurar la teoría de Bergson.

también sugiere que ‘la totalidad de nuestros recuerdos emerge desde lo más profundo del inconsciente’ para hacerse consciente y que condiciona, al menos implícitamente, la experiencia presente de uno”. (Traducción nuestra).

Su conocimiento de la teoría de Bergson habría permitido a Emar identificar en su contexto social un problema bergsoniano: la espacialización del tiempo. En “Frente a los objetos”, el autor muestra cómo este problema, tradicionalmente abordado desde una perspectiva metafísica, tiene raíces sociales, como lo demuestra el caso de la capital de Santiago. Así, la visión bergsoniana evoluciona hacia una propuesta vanguardista que busca transformar radicalmente la percepción del tiempo en su entorno.

Capítulo 4. La ‘prisa’ de “Enero” desde el existencialismo de Kierkegaard

El sentimiento que domina el mes de “Enero” es la angustia. En este apartado, el narrador-personaje inicia el día con una prisa inusual, atribuida a la lectura de *El Quijote* (1605-1615) de Cervantes y a la víspera de Año Nuevo. La angustia que siente el narrador-personaje se atribuye a su inminente deseo de finalizar *El Quijote* antes de la llegada del Año Nuevo y comenzar la lectura de *La Divina Comedia* (1472) de Dante. Sin embargo, mientras intenta cumplir con su objetivo, un encuentro con un caballero regordete que evoca la figura de Sancho Panza interrumpe el ritmo de su lectura. A partir de este momento, una serie de eventos extraños vinculados al número catorce, lo distraen de su lectura.

Cuando el narrador-personaje se apresura a leer *La Divina Comedia*, siente una angustia vertiginosa que lo lleva a salir a la calle y a subir a una torre para clamar su inquietud. Mientras escala la torre, el libro se le cae de los brazos, abriéndose en una página desde la que cae un hombre crucificado. Dado que este personaje del libro queda clavado al suelo, el narrador-personaje decide abandonar el lugar sin él. Al regresar a su casa, descubre que toda su prisa y su angustia habían desaparecido.

Si no se presta atención a la influencia de las corrientes filosóficas contemporáneas en la obra de Emar, se corre el riesgo de subestimar la

complejidad del sentimiento de angustia. Como vanguardista, Emar introdujo en la literatura chilena las teorías más actuales de su época, destacándose especialmente la de Kierkegaard en “Enero”. La angustia vertiginosa del narrador-personaje no es meramente una emoción, sino que puede interpretarse a la luz de las ideas del filósofo existencialista del siglo XIX, Søren Kierkegaard.

Al igual que en el caso de Bergson, Kierkegaard presentaba una teoría desafiante frente a las circunstancias contemporáneas. Resulta comprensible, entonces, por qué Emar optó por incorporar a estos filósofos de su tiempo, en la medida en que sus propuestas se alinean con la vanguardia del autor chileno.

La huella de Kierkegaard en el mes de “Enero” se evidencia tanto en el análisis textual como en el contexto histórico. La popularidad del filósofo danés experimentó un auge antes y tras las dos guerras mundiales, coincidiendo con la época en que Emar redactó *Un año*. Asimismo, las obras clásicas mencionadas en este apartado, *El Quijote* y *La Divina Comedia*, se entrelazan intertextualmente con la teoría kierkegaardiana, poniendo en relieve los temas recurrentes de la angustia, el tiempo y la renovación.

A pesar de la ausencia de estudios previos que vinculen la teoría de Kierkegaard con las obras de Emar, nos proponemos realizar esta tarea con el objetivo de establecer una relación entre ambos autores. Con este fin, este capítulo se expone la intertextualidad entre Emar y Kierkegaard, a través de

varios niveles composicionales: I) el contexto histórico y cultural de la época de Emar, durante el cual hubo un resurgimiento del interés por Kierkegaard entre los intelectuales, II) la presencia de temas kierkegaardianos, como la prisa, el vértigo y la angustia, III) y IV) la referencia a otros textos literarios en “Enero” que también dialogan con las teorías de Kierkegaard.

4.1. El interés por Kierkegaard entre intelectuales de la época de Emar

La importancia de Søren Kierkegaard en campos como la filosofía, la teología, la psicología e incluso la cultura es innegable. Sin embargo, cabe notar que su reconocimiento y apreciación crítica surgieron después de morir; durante su vida fue tan poco apreciado como Juan Emar: “No existe escritor más danés que escriba con mayor seriedad, pero tampoco hay alguno en cuyo camino se encuentren tantos obstáculos impidiendo que llegue a ser popular”.²⁹⁴ Este retraso en la valoración subraya aún más su capacidad de provocar un impacto en el pensamiento contemporáneo.

El reconocimiento tardío nos recuerda al autor de la presente investigación. Kierkegaard nació a principios del siglo XIX, pero su popularidad llegó un siglo después, en la época en que Emar abogaba por la

²⁹⁴ Andrew Hamilton *apud* Manfred Svensson, “Introducción”, en Søren Kierkegaard, *La época presente*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2001 [1.ª ed. danesa, 1846], p. 20.

vanguardia. Existe un intervalo de aproximadamente un siglo entre el período en el cual Kierkegaard desarrolló su filosofía durante las décadas de 1830 y 1840 en Copenhague, y el momento en que Emar se encontraba activo en la literatura, particularmente en la década de 1930 en Francia y en Santiago de Chile. La coincidencia de que la filosofía kierkegaardiana tuviera una resonancia significativa en el siglo siguiente respalda la idea de que Emar incorporó de manera consciente los conceptos de este filósofo en su obra *Un año*. Sería crucial ubicar esta intertextualidad dentro del marco histórico y cultural de la época de Emar.

Nos centraremos en la recepción de Kierkegaard en la primera mitad del siglo XX en los contextos respectivos de Francia, Alemania, España y América Latina. Francia y América Latina fueron los principales escenarios de actividad de Emar, mientras que España, dado que Emar era de habla española, y Alemania, uno de los principales centros de la filosofía europea en la época de Emar, ofrecen otras perspectivas para comprender mejor la recepción de Kierkegaard.

Kierkegaard mismo desarrolló sus ideas durante épocas de turbulencia. Dinamarca en su tiempo enfrentaba complicaciones diplomáticas y privaciones económicas, en contraste con la riqueza que había disfrutado en

el siglo XVIII.²⁹⁵ En 1807, Copenhague fue bombardeada durante cuatro días por los británicos dejando experiencias traumáticas en las vidas de los civiles; pocos años después en 1813, nació Kierkegaard, cuando Dinamarca declaraba el Estado en bancarrota.²⁹⁶ La época de turbulencia llevó al teórico a realizar observaciones de índole histórica sobre el aumento de la angustia en su tiempo.²⁹⁷

Søren Kierkegaard se destaca como el filósofo más prominente en el estudio del concepto de angustia. El término que emplea en sus obras es ‘*Angest*’, relacionado con la palabra danesa ‘*angst*’, la cual deriva del latín ‘*angustus*’ que significa estrecho o contraído.²⁹⁸ En español, sería adecuado traducir ‘*Angest*’ como ‘angustia’, ya que comparten la misma raíz latina.

El tema de la angustia fue importante no solo para Kierkegaard, sino también para sus contemporáneos daneses.²⁹⁹ En tiempos de crisis, florece el

²⁹⁵ Cf. Lasse Horne Kjældgaard, *The Original Age of Anxiety: Essays on Kierkegaard and His Contemporaries*, Brill, Leiden-Boston, 2021, p. 10.

²⁹⁶ Cf. *Ibid.*, p. 11.

²⁹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 4.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 1.

²⁹⁹ “«*Angst*» is, in fact, the title of one of the most canonized Danish poems of the period, written by the medical doctor Emil Aarestrup, one of the few authors, whose company Kierkegaard enjoyed, if only briefly. It was published in *Poems, Digte*, from 1838, the only book Aarestrup ever issued. Both the collection and its author received little immediate attention, but gained recognition later”. *Ibid.*, p. 14. “«*Angst*» es, de hecho, el título de uno de los poemas daneses más canónicos de la época, escrito por el médico Emil Aarestrup, uno de los pocos autores de los que disfrutó Kierkegaard, aunque

estudio de condiciones humanas como la angustia y el miedo. Esta podría ser la razón por la cual su filosofía adquirió relevancia en momentos de crisis:

There is a clear pattern in the attention generated by Kierkegaard's philosophy, which has boomed twice in the twentieth century: right after the First and Second World War. Usually, this is explained with reference to the disillusion, lack of orientation and fear of the future in the wake of war. In these situations, Kierkegaard's thoughts have been embraced for their ability to capture the *Zeitgeist*, the spirit of the times, at moments of crisis.³⁰⁰

En toda Europa, hubo una explosión de la recepción y la producción de estudios sobre la filosofía del danés en los tiempos de la guerra y la posguerra. Durante los tiempos de las dos guerras mundiales, Francia fue receptiva al mensaje de Kierkegaard, con el temor de la guerra y el surgimiento de

fuera brevemente. Se publicó en *Poems, Digte*, en 1838, el único libro publicado de Aarestrup. Tanto la colección como su autor recibieron poca atención inmediata, pero ganaron reconocimiento más tarde". (Traducción nuestra).

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 5. "Existe un patrón claro en la atención que ha generado la filosofía de Kierkegaard, la cual experimentó un auge notable dos veces en el siglo XX: justo después de la Primera y Segunda Guerra Mundial. Normalmente, esto se explica haciendo referencia a la desilusión, a la falta de orientación y el miedo al futuro tras la guerra. En estas situaciones, se adoptaron los pensamientos de Kierkegaard por su capacidad para capturar el *Zeitgeist*, el espíritu de los tiempos, en momentos de crisis". (Traducción nuestra).

regímenes fascistas:

In an age of totalitarian regimes, his emphasis on the individual and human freedom found a natural resonance. Similarly, his criticism of the masses and the public in works such as *A Literary Review of Two Ages* struck a chord in the quickly developing anonymous and spiritless modern society of the twentieth century. Finally, in the context of the Second World War and the German occupation of France, his profound analyses of anxiety, despair, and authenticity seemed to take on an immediate relevance and significance for many French intellectuals.³⁰¹

En Francia, la filosofía de Kierkegaard inspiró a muchos filósofos prominentes hasta la segunda mitad del siglo XX, a diferencia de Alemania, donde el interés por Kierkegaard disminuyó después de la Gran Guerra, y en las Américas, donde nunca alcanzó una popularidad equivalente.³⁰²

³⁰¹ Jon Stewart (ed.), *Kierkegaard's International Reception. Tome I: Northern and Western Europe*, Routledge, New York, 2016 [1.ª ed. 2009], pp. 431-432. “En una época de regímenes totalitarios, su énfasis en el individuo y la libertad humana encontró una resonancia natural. De manera similar, su crítica hacia las masas y al público en obras como *Una resección literaria* resonó en la sociedad moderna del siglo XX que se desarrollaba rápidamente volviéndose anónima y carente de espíritu. Finalmente, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y la ocupación alemana de Francia, sus profundos análisis sobre la angustia, la desesperación y la autenticidad parecieron adquirir una relevancia e importancia inmediatas para muchos intelectuales franceses”. (Traducción nuestra).

³⁰² Cf. *Ibid.*, p. 459.

Dado que Francia era la patria intelectual de Juan Emar, el hecho de que Kierkegaard fuera una figura más relevante en el país que en otros serviría como evidencia para demostrar que Emar estaba familiarizado con el pensamiento del filósofo danés. Nuestra tarea sería precisar lo más posible el momento de la difusión de Kierkegaard en cada uno de los países, empezando con Francia.

Juan Emar vivió en Francia entre 1919 hasta 1923, y otra vez entre 1925 hasta 1931,³⁰³ volviendo definitivamente a Chile en 1956.³⁰⁴ Los principios del siglo XX es un período de notable efervescencia intelectual sobre Søren Kierkegaard. En Francia, aunque la primera traducción de su obra data de 1886, fue en los años treinta cuando se llevó a cabo una serie de traducciones que facilitó un mayor acceso a sus escritos.

El interés por Kierkegaard en Francia no fue un fenómeno aislado, sino parte de un movimiento más amplio que buscaba respuestas existenciales en un mundo que parecía cada vez más incierto y caótico. Kierkegaard, reconocido como el ‘padre del existencialismo’, fue una fuente de inspiración

³⁰³ Cf. Museo Nacional de Bellas Artes, “Juan Emar”, *Artistas visuales chilenos*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, s. f., <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-39999.html> [consulta: 15 julio 2024].

³⁰⁴ Cf. Fundación Juan Emar, “Álvaro Yáñez Bianchi (1893-1964)”, *Biografía*, 2001, <https://fundacionjuanemar.com/biografia/> [consulta: 10 diciembre 2024].

para muchos de los filósofos que definirían esta corriente de pensamiento en el siglo XX.³⁰⁵ Francia destaca en esta tradición del existencialismo: “There can be no doubt the many of the leading figures associated with the French existentialist movement were in some ways influenced by Kierkegaard, and some of them indeed explicitly attempted to appropriate him to their cause”.³⁰⁶

La angustia, siendo un rasgo universal en todos los seres humanos, despertó un especial interés entre los filósofos existencialistas, estimulando a pensadores y a escritores como Albert Camus, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Gilles Deleuze y Emmanuel Lévinas para explorar sus implicaciones filosóficas. En la presente investigación, nos centraremos en las contribuciones de Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty y Henri-Louis Bergson en relación con Juan Emar.

Los principales temas filosóficos de Sartre se superponen con los de Kierkegaard en cuanto a la libertad, la angustia y el vértigo, ya que el danés tuvo un impacto fundamental en el filósofo francés.³⁰⁷ En *El ser y la nada*

³⁰⁵ Cf. Jon Stewart, *Kierkegaard's International Reception. Tome I: Northern and Western Europe*, op. cit., p. 431.

³⁰⁶ *Idem.* “No cabe duda de que muchas de las figuras más destacadas del movimiento existencialista francés fueron, de alguna manera, influidas por Kierkegaard, y algunos de ellos incluso intentaron apropiarse de su pensamiento para sus propias causas”. (Traducción nuestra).

³⁰⁷ Cf. *Ibid.*, p. 434.

(1943), su obra magna, Sartre basa su teoría en la de Kierkegaard: “En primer lugar, ha de darse la razón a Kierkegaard: la angustia se distingue del miedo en que el miedo es miedo de los seres del mundo mientras que la angustia es angustia ante mí mismo”.³⁰⁸

Para Sartre, la libertad es una condición ineludible del ser humano, la angustia lo acompaña como consecuencia de esta libertad, y el vértigo lo confronta con la vastedad de sus posibilidades y la responsabilidad de la vida que conlleva; la sensación del vértigo es estar ante “el abismo de la subjetividad”.³⁰⁹ A pesar de la semejanza de sus teorías, Sartre niega la existencia de la divinidad, lo cual es una diferencia fundamental con Kierkegaard.³¹⁰ El filósofo francés escribe desde una perspectiva puramente secular.

Merleau-Ponty emerge como otro destacado filósofo en la genealogía de existencialistas moldeado por Kierkegaard. Para ilustrar, se menciona el teórico danés en el prefacio de la obra magna de Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (1945).³¹¹ Se indaga en detalle la

³⁰⁸ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*, trad. Juan Valmar, Eds. Altaya, Barcelona, 1993 [1.ª ed. francesa, 1943], p. 65.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 403.

³¹⁰ Cf. Jon Stewart, *Kierkegaard's International Reception. Tome I: Northern and Western Europe*, *op. cit.*, p. 440.

³¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 443.

preocupación por la percepción humana y su relación con el mundo en esta obra, examinando las experiencias corporales como la angustia y el vértigo: “La labilidad de los niveles [de la percepción] no solamente da la experiencia intelectual del desorden, sino la experiencia vital del vértigo y de la náusea”.³¹²

Acaso por la coincidencia en el tema de la existencia humana, Nelson Rodríguez Arratia hace referencia a Merleau-Ponty al enfocarse en el problema del cuerpo en *Un año*.³¹³ Canseco-Jerez también utiliza los términos de Merleau-Ponty para describir la prosa de Emar.³¹⁴ Aunque es imposible que Juan Emar estuviera familiarizado con ese filósofo posterior, el hecho de que existan estudios que intenten interpretar *Un año* desde la perspectiva de Merleau-Ponty subraya cómo Emar había incorporado las ideas kierkegaardianas.

Finalmente, aunque Bergson no es un ideólogo directamente inspirado por Kierkegaard, es necesario mencionarlo debido a las coincidencias

³¹² Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes, Ed. Planeta-De Agostini, Barcelona, 1993 [1.ª ed. francesa, 1945], p. 269.

³¹³ Cf. Nelson Rodríguez Arratia, “Aproximación estética al tema del cuerpo y la ciudad en la obra *Un año* de Juan Emar”, *Literatura y Lingüística*, núm. 11, 1998, p. 169.

³¹⁴ Cf. Alejandro Canseco-Jerez, “Juan Emar arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción”, art. cit., p. 29.

temáticas en torno al tiempo y a la libre voluntad. Al igual que Bergson, Kierkegaard buscó rescatar el tiempo de la espacialización, perspectiva dominante en la cultura occidental.³¹⁵ El tiempo espacializado es problemático porque es homogéneo y cuantitativo, pasando por alto todos los aspectos cualitativos de la experiencia del tiempo.³¹⁶ Esto recuerda las críticas de Bergson a la espacialización temporal, junto con su teoría de duración, *élan vital* y memoria.

Además, Mark C. Taylor destaca que el tiempo espacializado solo se preocupa por el presente, ya que no puede percibir el pasado ni el futuro al visualizar un objeto en el ‘ahora’, por lo cual Kierkegaard extrajo el tiempo del espacio al establecer un tiempo subjetivo relacionado con nuestra propia identidad. Taylor agrega que a diferencia del mundo no humano, que no distingue pasado, presente ni futuro, los seres humanos sí lo hacen, de ahí que el significado de la temporalidad solo emerge con la actividad intencional del hombre, en el ejercicio de su libre voluntad; de esta forma, los recuerdos y la duración de la actividad serían factores importantes para establecer el tiempo vital.³¹⁷ Aunque Kierkegaard no ofrece una teoría clara sobre el tiempo, su

³¹⁵ Cf. Mark C. Taylor, “Time’s Struggle with Space: Kierkegaard’s Understanding of Temporality”, *The Harvard Theological Review*, vol. 66, núm. 3, 1973, p. 329.

³¹⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 315-316.

³¹⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 316 y 325-329.

obra permite entrever una intención similar a la que más tarde desarrollaría Bergson.

Es evidente que, en *Un año*, Emar reconfigura artísticamente las ideas de ambos filósofos. A partir de las similitudes, podríamos deducir que tales conceptos fueron el foco de atención de Juan Emar. La exploración continua de los problemas del tiempo y de la libertad sugiere que Emar estaba al tanto de los debates filosóficos de su época y que los incorporó en su narrativa.

En Alemania, un fenómeno similar al ascenso de la popularidad de Kierkegaard estaba ocurriendo mientras Emar se encontraba en Europa. Es posible dividir la recepción de Kierkegaard en Alemania en dos períodos distintos. El primero abarca de 1840 a 1899, cuando Kierkegaard apenas se mencionaba en los textos alemanes; el segundo corresponde a los años productivos entre 1900 y 1945, durante los cuales se consolidó su influencia sobre los existencialistas alemanes.³¹⁸

A partir de 1890, comenzaron a publicarse las primeras traducciones de las obras de Kierkegaard al alemán. Para 1922, todo su corpus ya estaba disponible en este idioma.³¹⁹ La admiración por Kierkegaard surgió a principios del siglo XX, siendo Rainer Maria Rilke, Georg Lukács y Franz

³¹⁸ Cf. Jon Stewart, *Kierkegaard's International Reception. Tome I: Northern and Western Europe*, op. cit., pp. 321 y 310.

³¹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 316.

Kafka entre sus primeros admiradores. Jon Stewart señala que las obras de Kierkegaard se difundieron a través de la revista *Der Brenner*, que comenzó a editarse en 1910 y se convirtió en un importante medio para la transmisión de la filosofía kierkegaardiana, y que *Der Brenner* contaba entre sus lectores a Martin Heidegger, a Karl Jaspers y a Ludwig Wittgenstein.³²⁰

Las dos figuras alemanas que destacan en relación con Juan Emar son Martin Heidegger y Franz Kafka. En el caso de Heidegger, se considera un existencialista cuyas ideas fueron modeladas por Kierkegaard, aunque no lo reconociera enteramente en sus escritos: “Kierkegaard’s actual influence on Heidegger’s book goes far beyond what these few references would have us expect, so that his [...] presence is a lot stronger than the uninitiated reader would have thought possible in the first place”.³²¹ Por ejemplo, al igual que Kierkegaard, Heidegger investiga sobre la finitud de la condición humana: “Here Heidegger sets out to unveil time, or more exactly: temporality, as the root of (the sense of) being, as it is supposed to reveal itself through an ontology of existence”.³²²

³²⁰ Cf. *Ibid.*, p. 328.

³²¹ *Ibid.*, p. 357. “La influencia efectiva de Kierkegaard en el libro de Heidegger va mucho más allá de lo que estas pocas referencias podrían sugerir, de modo que su [...] presencia es mucho más fuerte de lo que el lector no informado habría imaginado en un principio”. (Traducción nuestra).

³²² *Idem.* “Aquí, Heidegger se propone desvelar el tiempo, o más exactamente, la temporalidad como la raíz del (sentido del) ser, tal como se supone que

Según su filosofía óntica, la angustia constituye la disposición existencial fundamental del *Dasein*, la forma particular en que los humanos existen en el mundo; la confrontación con la posibilidad de la muerte o la finitud hace surgir la angustia y precipita al *Dasein* desde la inmersión en la banalidad del mundo, que Heidegger refiere como ‘caída en el mundo’, hacia la conciencia de su ‘ser-arrojado’; al darse cuenta de que su existencia no es una elección sino un hecho dado, el *Dasein* se ve impulsado a asumir la responsabilidad de proyectar su ser hacia el futuro, otorgándole así un sentido auténtico a su existencia.³²³ En este proceso de proyección, el *Dasein* se constituye a sí mismo, ejerciendo su libertad para definir su propio camino y destino: “Pero sólo en la angustia se da la posibilidad de una apertura privilegiada, porque ella aísla. Este aislamiento recobra al *Dasein* sacándolo de su caída, y le revela la propiedad e impropiiedad como posibilidades de su ser”.³²⁴

Si en las obras de Heidegger se mencionan el tiempo, la angustia y la libertad, ¿por qué no examinar el pensamiento de Heidegger como fuente de

debe revelarse a través de una ontología de la existencia”. (Traducción nuestra).

³²³ Cf. Michael Wheeler, “Martin Heidegger”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 12 de octubre, 2011, <https://plato.stanford.edu/entries/heidegger/> [consulta: 20 julio 2024].

³²⁴ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997 [1.^a ed. alemana, 1927], p. 212.

la configuración de la parte de “Enero”? Considerando que *Ser y tiempo* (1927) de Heidegger fue publicado antes que *Un año*, existe esa posibilidad. No obstante, se observa una relación intertextual más estrecha entre Kierkegaard y “Enero” debido a la conexión entre los escritos de Kierkegaard y las obras de Dante y de Cervantes. Estos textos que se mencionan en “Enero” refuerzan la idea de una influencia de Kierkegaard en la obra, estableciendo un diálogo intertextual más amplio que el que se podría atribuir a Heidegger. Además, si la originalidad del trabajo de Heidegger se remonta a Kierkegaard, recordar a Heidegger al leer “Enero” sería esencialmente recordar a Kierkegaard.

Con respecto a Kafka, las numerosas similitudes en sus vidas, tales como los compromisos matrimoniales rotos y las luchas internas con la angustia y la desesperación, llevan a que Kafka considere a Kierkegaard como su *alter ego*.³²⁵ El universo kafkiano se representa como una pesadilla en la que prevalecen la crueldad y la desesperanza, reflejando la angustia de la condición humana: “This is but one example of what has come to be known as *kafkaesque*, a topsy-turvy world pervaded by anxiety and frustration: individual, social, and cosmic”.³²⁶

³²⁵ Cf. Jon Stewart, *Kierkegaard's International Reception. Tome I: Northern and Western Europe*, *op. cit.*, p. 332.

³²⁶ Harry Steinbauer, “Franz Kafka: A World Built on a Lie”, *The Antioch Review*, vol. 41, núm. 4, 1983, p. 391. Las cursivas son del texto. “Este es solo un ejemplo de lo que se ha llegado a conocer como *kafkiano*, un mundo

Ambos autores, Kafka y Emar, tienen una visión angustiada del mundo y vivieron en la exclusión: Kafka, dividido entre judíos y gentiles; Emar, distanciado de los críticos y del público.³²⁷ Kafka de Alemania y Emar, nombrado el Kafka de Chile, comparten un terreno común con Kierkegaard.

Siete años después del fallecimiento de Kafka, se publicó póstumamente su breve texto titulado *La verdad sobre Sancho Panza* (1917). La presencia de Sancho Panza en “Enero” fortalece el análisis de cómo Kierkegaard y el contexto de “Enero” se entrelazan de manera indirecta a través de Kafka.³²⁸ En dicho texto, Sancho es denominado un “hombre libre”.³²⁹ Esta noción de libertad es precisamente lo que Kierkegaard y Bergson, los filósofos relacionados con Emar, ponen de relieve.

En España, Miguel de Unamuno desempeñó un papel crucial en la circulación del pensamiento de Kierkegaard. Esta conexión es especialmente significativa, puesto que Emar menciona a Unamuno en su obra *Umbral*:

al revés permeado por la angustia y la frustración: individual, social y cósmica”. (Traducción nuestra).

³²⁷ Cf. Thomas Harris Espinosa, “Fragmentos para *Umbral*”, *Mapocho: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 60, 2006, pp. 385.

³²⁸ En “Octubre”, el hombre regordete se revela como Desiderio Longotomo, pero en el contexto del narrador-personaje leyendo *El Quijote* en “Enero”, este personaje parece ser Sancho Panza salido directamente del libro.

³²⁹ Franz Kafka, “La verdad sobre Sancho Panza”, en *Obras completas*, trad. Joan Bosch Estrada, A. Laurent, Roberto R. Mahler *et al.*, Editorial Teorema, Barcelona, 1983, p. 744.

Leíste mucho. Recuerdo tu estado casi de éxtasis al pasearte por los parques llevando en la mano un libro de Eurípides, o uno de Shelley, o uno de Unamuno. Después vinieron los tiempos de Guaita, de Steiner, Roso de Luna y Ouspensky [...] no cambia el proceso que en un hombre se realiza. Para algunos es Tiberio Yelcho; para otros es Eurípides; para éstos es Januario Rare; para aquéllos es Shelley; para estos otros es Remolino Pilcura; para los de más allá es Unamuno.³³⁰

Unamuno estableció una analogía entre el caballero de la fe de Kierkegaard y Don Quijote, lo cual se refleja de manera intertextual en “Enero”. La popularidad de Kierkegaard en España, promovida por Unamuno, se extendió desde 1901 hasta la década de 1930, coincidiendo con el período de actividad literaria de Emar:

It is a well-known fact that to date the beginning of Kierkegaard’s reception in Spain is to date the encounter of the Basque writer Miguel de Unamuno (1864-1936) with his admired Danish thinker. Traditionally, this has been ascribed to 1901, since this was the year in which Unamuno received the first three volumes of the first Danish edition of Kierkegaard’s collected works and started to study the author who attracted him so much that he called him a “brother”.³³¹

³³⁰ Juan Emar, *Umbral. Tercer pilar. San Agustín de Tango, op. cit.*, p. 1575.

³³¹ Jon Stewart (ed.), *Kierkegaard’s International Reception. Tome II:*

A partir de la mención de Unamuno en *Umbral*, podríamos deducir que Emar conocía al escritor y filósofo español, lo cual a su vez implicaría que también conocía a Kierkegaard, gracias a la promoción que Unamuno hizo de este filósofo. La admiración que Unamuno sentía por Kierkegaard habría hecho difícil que Emar ignorara al filósofo danés: “Throughout his work, Unamuno mentioned or, better said, praised Kierkegaard in different places”.³³² En otro capítulo, exploraremos el pensamiento de Unamuno y su interpretación de Don Quijote, el cual se convirtió en la encarnación de héroe kierkegaardiano.

Aunque Miguel de Unamuno jugó un papel determinante en introducir a Kierkegaard al mundo de habla hispana, la recepción en América Latina fue notablemente inferior en comparación con Europa. A pesar de ello, en las primeras décadas del siglo XX, se despertó un creciente interés por el filósofo

Southern, Central and Eastern Europe. Routledge, New York, 2016 [1.^a ed. 2009], p. 18. Las comillas son del texto. “Es un hecho bien conocido que, hasta el momento, el inicio de la recepción de Kierkegaard en España se remonta al encuentro del escritor vasco Miguel de Unamuno (1864-1936) con su admirado pensador danés. Tradicionalmente, se atribuye a 1901, año en el que Unamuno recibió los primeros tres volúmenes de la primera edición danesa de las obras completas de Kierkegaard y comenzó a estudiar a este autor que lo cautivó tanto hasta llamarlo «hermano»”. (Traducción nuestra).³³² *Ibid.*, p. 19. “A lo largo de sus obras, Unamuno mencionó, o más bien, alabó a Kierkegaard en diversas ocasiones”. (Traducción nuestra).

danés.³³³

El interés por Kierkegaard entre los contemporáneos de Emar hace aún más probable que conociera a este filósofo y que fuera la angustia y el vértigo de Kierkegaard los conceptos que reconfiguraría en “Enero”. Lo más fascinante reside en el entramado intertextual que se establece entre los filósofos mencionados. Su vinculación trasciende la mera relación con Kierkegaard. Tomemos como ejemplo a Bergson, a Heidegger y a Merleau-Ponty, cuyas teorías convergen en torno a la problemática del tiempo. Como Kierkegaard, la influencia de Bergson se extiende a filósofos posteriores como Heidegger, Sartre y Merleau-Ponty.³³⁴ No es de extrañar entonces que todas estas filosofías puedan aplicarse a la interpretación de “Enero”.

La incorporación de las ideas de Kierkegaard en la obra de Emar supondría una contribución a la renovación del panorama literario chileno, que hasta ese momento se encontraba aislado de las corrientes filosóficas europeas. Seguiremos investigando cómo Kierkegaard había sembrado un espíritu vanguardista que habría resultado atractivo para Emar.

³³³ Cf. Jon Stewart (ed.), *Kierkegaard's International Reception. Tome III: The Near East, Asia, Australia and the Americas*. Routledge, New York, 2016 [1.^a ed. 2009], p. 287.

³³⁴ Cf. Leonard Lawlor y Valentine Moulard-Leonard, “Henri Bergson”, art. cit.

4.2. Presencia de temas kierkegaardianos en *Un año: la prisa, el vértigo y la angustia*

El texto de *Un año* sustenta la conexión entre Juan Emar y el pensamiento de Søren Kierkegaard. A lo largo del mes de “Enero”, el narrador-personaje experimenta sensaciones de prisa, vértigo y angustia, que son temas centrales en *El concepto de la angustia* (1844) del filósofo danés. Si consideramos la meticulosidad con la que Emar selecciona sus palabras en su obra, no sería una simple coincidencia que términos como “vértigo” y “angustia” significaran una conexión con las ideas de Kierkegaard.

La interpretación de Emar desde una perspectiva kierkegaardiana no necesariamente implica una asimilación literal de su teoría en *Un año* sino, más bien, la identificación de resonancias temáticas y conceptuales en la obra corpus de la presente investigación. En realidad, no podemos afirmar si Emar compartía con Kierkegaard las cuestiones fundamentales de la existencia humana marcadas por la angustia. Lo único que podríamos defender es la presencia de la intertextualidad entre *Un año* y la filosofía kierkegaardiana.

La sensación de prisa en “Enero” se encuentra vinculada a la finitud del tiempo, una característica esencial de la realidad humana. El narrador-personaje experimenta la prisa en el transcurso de sus actividades diarias, las cuales son comunes a todos los seres humanos: “Hoy he amanecido apresurado. Todo lo he hecho con apresuramiento vertiginoso: bañarme vestirme, desayunarme, todo.” (p. 5). La conciencia de la temporalidad finita

se intensifica por las mediciones objetivas del tiempo mediante inventos humanos, como los calendarios y los relojes: “Tal prisa la atribuyo al Quijote y a la fecha. Ayer 31 de diciembre, último día de un año” (p. 5) y “Cerré el libro aunque sentí una cruel angustia al ver los punteros del reloj seguir su marcha hacia el año vecino” (p. 6). A través de las herramientas para medir el tiempo, los seres humanos pueden percibir la fugacidad del presente y el incesante paso del tiempo.

El tiempo constituye un pilar fundamental en la teoría de Kierkegaard, incluso más significativo que el concepto de la angustia, en contraposición a lo que sugiere el título de su obra. La limitación del tiempo modela al ser humano y todos sus sentimientos, como la angustia. Entonces, la sensación de la angustia se desenvuelve en el marco de la temporalidad.³³⁵

Al comprender la idea de temporalidad de Kierkegaard, podríamos interpretar la experiencia emariana de la prisa, el vértigo y la angustia, debido a que estas sensaciones se evocan por la temporalidad: “Kierkegaard wanted, above all, to establish the link between dread and time. Before writing *The Concept of Anxiety*, he wrote in his diary: «it is quite possible to show that a very precise and correct usage of language links anxiety and the future

³³⁵ Cf. Frank Schalow, “Temporality Revisited: Kierkegaard and the Transitive Character of Time”, *Auslegung: A Journal of Philosophy*, vol. 17, núm. 1, 1991, pp. 21 y 15.

together»”.³³⁶

Según Kierkegaard, la duración del tiempo es transitoria pero, a través del viaje del ser hacia el devenir espiritual, podemos convertir el presente momentáneo en la eternidad; este proceso implica una transformación en la naturaleza y profundidad de las experiencias del momento efímero; cuando el presente se percibe como una eternidad, se enriquece el sentido y la calidad de la experiencia que trae una mayor realización del yo.³³⁷

Sin embargo, para descubrir la eternidad, el ser humano debe asumir la responsabilidad de sus elecciones en la vida; se encuentra situado ante posibilidades infinitas que lo hacen sentir la angustia: “Indeed, eternity acquires its meaning precisely because it can embody (given the underlying effect of dread) that which grants to the individual the very capacity for choice, namely, *freedom* itself”.³³⁸ Por eso, el futuro que contiene decisiones todavía

³³⁶ Louis Dupré, “Of Time and Eternity in Kierkegaard’s Concept of Anxiety”, *Faith and Philosophy*, vol. 1, núm. 2, 1984, p. 167. Las comillas son del texto. “Kierkegaard quería, ante todo, establecer el vínculo entre la angustia y el tiempo. Antes de escribir *El concepto de la angustia*, escribió en su diario: «es bastante posible demostrar que un uso muy preciso y correcto del lenguaje relaciona la angustia y el futuro juntos»”. (Traducción nuestra).

³³⁷ Cf. Frank Schalow, “Temporality Revisited: Kierkegaard and the Transitive Character of Time”, art. cit., p. 22.

³³⁸ *Ibid.*, p. 23. Las cursivas son del texto. “En efecto, la eternidad adquiere su significado precisamente porque puede encarnar (dada la influencia subyacente de la angustia) aquello que otorga al individuo la capacidad misma de elección, es decir, la *libertad* en sí”. (Traducción nuestra).

no se llevan a cabo sería la eternidad que provoca el temor en el hombre:

Only the orientation toward the future fully awakens the sense of time. Faced with an empty possibility to which it must give content, the individual experiences dread, the fear of nothingness. Precisely in this anxious confrontation with the future does he become clearly aware of his temporality. Anxiety becomes the very face of the future.³³⁹

Precisamente, Kierkegaard identifica que la raíz de la angustia es la libre voluntad de un individuo: “esa angustia [...] es la reflexión de la libertad sobre sí misma en su posibilidad”.³⁴⁰ Establece una analogía entre la angustia y la sensación de vértigo, lo que adquiere relevancia con el apartado de “Enero”. En palabras de Kierkegaard:

Puede compararse la angustia con el vértigo. Aquel cuyos ojos son

³³⁹ Louis Dupré, “Of Time and Eternity in Kierkegaard’s Concept of Anxiety”, art. cit., pp. 166-167. “Solo la orientación hacia el futuro despierta completamente el sentido del tiempo. Frente a una posibilidad vacía a la cual debe dar contenido, el individuo experimenta angustia, el miedo a la nada. Precisamente en este enfrentamiento angustiado con el futuro, se vuelve claramente consciente de su temporalidad. La angustia se convierte en el rostro mismo del futuro”. (Traducción nuestra).

³⁴⁰ Søren Kierkegaard, *El concepto de la angustia: Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original*, trad. José Luis López Aranguren, Espasa-Calpe, Madrid, 1959 [1.^a ed. danesa, 1844], p. 57.

inducidos a mirar con una profundidad que abre sus fauces, siente vértigo. Pero ¿en dónde reside la causa de este? Tanto en sus ojos como en el abismo, pues bastaría no fijar la vista en el abismo. Así es la angustia, el vértigo de la libertad. Surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad fija la vista en el abismo de su propia posibilidad y echa mano a la finitud para sostenerse. En este vértigo cae la libertad al suelo.³⁴¹

El narrador-personaje enfrentado con la limitación del tiempo está viviendo la comparación hecha por Kierkegaard, sintiendo la angustia y el vértigo. Entonces, la angustia del mes de “Enero” debe distinguirse de la de los meses de “Junio” y “Julio”. La primera es una angustia de índole existencialista, provocada por el tiempo, mientras que la segunda es una angustia más literal y social, generada por el entorno estático del autor vanguardista. Prueba de ello es que en los apartados de “Junio” y “Julio” el narrador-personaje no experimenta el vértigo, aunque mira hacia abajo desde el balcón de la novena planta.

Resulta notable el juego del vértigo que atraviesa la obra. La sensación abstracta de vértigo se materializa cuando el narrador-personaje escala una torre en “Enero”. De manera similar, en el mes de “Junio”, la profundidad de las relaciones amistosas se representa por la altura del apartamento. En el

³⁴¹ *Ibid.*, p. 61.

apartado de “Octubre”, el descenso y ascenso del narrador-personaje a través de las distintas capas del mundo añade la dimensión vertical. La habilidad de Emar para convertir conceptos metafísicos en realidades tangibles emerge como una de las técnicas literarias en su obra en la configuración de espacios y situaciones del protagonista.

La confrontación con la condición humana impulsa al narrador-personaje a correr precipitadamente con angustia. Según Kierkegaard, la prisa es un obstáculo para que las personas profundicen en las dimensiones eternas de la vida humana. La rapidez y falta de pausa dificulta la oportunidad de contemplación sobre las cuestiones fundamentales de nuestra existencia. Kierkegaard plantea la pregunta: “Pero entonces, ¿por qué correr tan espantados? ¿Si no existe la eternidad, es el momento justamente tan largo como si hay una eternidad! Pero la angustia de la eternidad hace del momento una abstracción”.³⁴²

³⁴² *Ibid.*, pp. 148-149. En la traducción español no se expresa el sentido de la prisa presente en el texto original del Kierkegaard: “Men hvorfor iler man saa forskrækkelig?” Søren Kierkegaard, *Begrebet Angest: med Originalens Tekst*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1994 [1.ª ed. danesa, 1844], p. 174. La traducción al inglés logra capturar el matiz de urgencia: “But why do people rush around in such a terrible haste? If there is no eternity, the moment is just as long as if there were. But anxiety about the eternal turns the moment into an abstraction”. Søren Kierkegaard, *The Concept of Anxiety. A simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin*, trad. Reidar Thomte, Princeton University, Princeton, 1980 [1.ª ed. danesa, 1844], p. 152.

El narrador-personaje en “Enero” encarna todos los síntomas kierkegaardianos de la prisa: “Esta negación de la eternidad puede, por lo demás, exteriorizarse directa e indirectamente de diversos modos: como burla, como prosaico embelesarse en la sensatez, como exagerada actividad, como entusiasmo por lo temporal, etc.”.³⁴³

En primer lugar, el narrador-personaje está sumergido en el sentido común y la banalidad de la vida diaria. Kierkegaard critica a los que optan por vivir el instante momentáneo con prisa. A simple vista, parecería menos doloroso dejar de lado la angustia y adoptar un estilo de vida efímero:

Pero en lugar de aprender por esto a apresar lo eterno, sólo se aprende a hacer soltar a uno mismo y al prójimo, y al momento, la presa de la vida, por perseguir la presa del momento. Sólo con poder tomar parte, sólo con poder bailar una vuelta en el torbellino del momento, ya se ha vivido, ya se es envidiado por los demás infelices, que andan de cabeza en una vida, para la que no han nacido, si no se precipitan de cabeza en la vida, sin alcanzar nunca, empero, el fin ansiado. [...] Para considerar cómo una existencia religiosa traspasa y transforma una existencia exterior, para esto no se tiene tiempo. Si no se pasa de largo y se termina todo en la carrera de la desesperación, se echa mano a lo que está precisamente más cerca.³⁴⁴

³⁴³ *Ibid.*, p. 149.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 104.

Con esta observación sobre la prisa, la interrogación que formula Kierkegaard revela un reproche hacia su época contemporánea: “Mas ¿quién se toma en nuestro tiempo al trabajo de meditar nada sobre cosas semejantes? Y, sin embargo, preséntase la vida actualmente más que nunca como un momento fugaz y pasajero”.³⁴⁵ Emar podría haber propuesto la misma pregunta al observar la indiferencia social en los meses de “Junio” y “Julio”. Kierkegaard fue un vanguardista de su tiempo, criticando abiertamente la secularización de la Iglesia Estatal Danesa, la hipocresía del cristianismo, la pequeña burguesía y el filisteísmo.³⁴⁶

Siguiendo el ritmo de su entorno, el narrador-personaje vive inmerso en la mediocridad realizando con apresuramiento las trivialidades de la vida rutinaria, como bañarse, vestirse y desayunar. Las acciones del narrador-personaje coinciden con el ‘embelesarse en la sensatez’ de Kierkegaard, como el resultado de ignorar la angustia. Es un estado en el cual los individuos se enfocan en las preocupaciones mundanas y pierden de vista el significado de la existencia.

En segundo lugar, la ocupación constante es otra consecuencia derivada

³⁴⁵ *Idem.*

³⁴⁶ Cf. Jon Stewart, *Kierkegaard's International Reception. Tome I: Northern and Western Europe, op. cit.*, pp. 423-424.

de negar la angustia. La actividad frenética que carece de una consideración sobre el propósito subyacente domina al narrador-personaje. Tiene todo meticulosamente planificado, ya que debe terminar *El Quijote* y leer *La Divina Comedia* según su horario: “Tal prisa la atribuyo al Quijote y a la fecha. Ayer 31 de diciembre, último día de un año, justo es que hubiese leído la última página de un libro” (p. 5). El narrador-personaje corre agitadamente por la ciudad: “Con mi libro y mis zapatos, iba corriendo por las calles” (p. 6).

Finalmente, la obsesión con el tiempo se manifiesta cuando un individuo está regido por los calendarios y relojes, como en el caso del narrador-personaje que debe cumplir a tiempo el acto de leer un libro. La presión por seguir un horario estricto puede llevar al logro de objetivos inmediatos, pero la prisa deja poco tiempo para la introspección. La prisa obliga al narrador-personaje a llevar a cabo acciones:

Mas la prisa, ya anidada en mí, siguió empujándome. Cogí *La Divina Comedia*. Como en una especie de vértigo llegué hasta:

Entrai per lo cammino alto e silvestro.

Aquí la prisa me obligó a salir de casa. (p. 6, las cursivas son del texto)

Los temas de la prisa, la angustia y el vértigo de Kierkegaard se configuran a través del narrador-personaje en “Enero”. El narrador-personaje

exhibe signos de alguien que atraviesa la vida de manera superficial, sin dedicar tiempo ni esfuerzo a explorar los propósitos de la existencia humana. Nuestra siguiente tarea será desentrañar el significado de los textos literarios incluidos en “Enero” que dialogan con Kierkegaard.

4.3. El diálogo entre *El Quijote* y “Enero”

En “Enero”, se establece una intertextualidad con los clásicos, como la segunda parte de *El Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra y *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. Estas obras presentan una clara intertextualidad con la filosofía de Kierkegaard, cuyo concepto de la angustia tomamos como modelo para analizar el elemento de la angustia en “Enero”. El carácter clásico de estas obras permite establecer conexiones entre ellas. Por ejemplo, Borges, además de reconocer a Kierkegaard como precursor de Kafka, califica las obras de Kafka, Dante y Cervantes como textos del canon literario en “Otras Inquisiciones”: “un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente. [...] Dante, los nueve círculos infernales [...]; Cervantes, el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote; [...] Franz Kafka, sus crecientes y sórdidos laberintos”.³⁴⁷

³⁴⁷ Jorge Luis Borges, *Obras completas 1923-1972*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, p. 660.

El primer libro que el narrador-personaje de *Un año* lee a contrarreloj es *El Quijote*: “Y rápidamente también terminé la lectura de *Don Quijote* y empecé la de *La Divina Comedia*” (p. 5). Al leer a Cervantes, se fija especialmente en la siguiente frase:

Iba leyendo:

Yace aquí el hidalgo fuerte

Que a tanto extremo llegó

De valiente, que se advierte

Que la muerte no triunfó

De su vida con su muerte. (p. 5, las cursivas son del texto)

Hacia el final de *El Quijote*, el narrador-personaje desea concluir rápidamente la obra para poder avanzar a la lectura de *La Divina Comedia*. Se podría inferir que la elección de citar la muerte de Don Quijote responde a una intención deliberada, dado que el fragmento de *El Quijote* citado no constituye el final de la obra, a pesar de encontrarse en el apartado “Muerte de Don Quijote” cercana al desenlace. La última oración se cita de manera independiente para subrayar que el narrador-personaje ha concluido la lectura de la obra:

Cerré el libro aunque sentí una cruel angustia al ver los punteros del

reloj y seguir su marcha hacia el año vecino.

Hoy lo terminé:

... *que por las de mi verdadero Don Quijote van ya tropezando, y han de caer del todo sin duda alguna.* —Vale. (p. 6, las cursivas son del texto)

Abruptamente, un caballero regordete interrumpe al narrador-personaje. Emar exige que su lector sea culto, de manera que reconozca la obra de *El Quijote* y al caballero como Sancho Panza. Más importante aún, la obra hace alusión a un fragmento de *El Quijote* que no se cita. Por alguna razón, Sancho no permite que el narrador-personaje continúe leyendo el siguiente fragmento de la obra:

Así iba leyendo cuando un caballero regordete vino a sentarse frente a mi mesa. Bajé la vista para enterarme de la primera palabra del verso siguiente. El caballero con su diestra golpeó la mesa y me obligó a levantarla. Esto se repitió catorce veces consecutivas. Tengo cierta afinidad o cierta superstición con el número catorce. Ahí me detuve. No intenté la décimaquinta experiencia. Cerré el libro [...]. (pp. 5-6)

Al destacar el hecho de que el narrador-personaje no pudo leer el fragmento, Emar incorpora de manera indirecta la parte no leída de *El Quijote* sin citarlo explícitamente. Este recurso narrativo permite al autor evocar la

presencia del fragmento sin revelar su contenido, dejando al lector con una sensación de intriga. La frase omitida es la siguiente:

Tuvo a todo el mundo en poco,
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acreditó su ventura
morir cuerdo y vivir loco.³⁴⁸

Hasta el momento, han surgido diversas interrogantes relacionadas con la obra de Cervantes. En primer lugar, ¿qué motivó a Emar a seleccionar *El Quijote* como obra de referencia, en lugar de otras posibles opciones? ¿Qué conexión existe entre la obra cervantina y el contexto del apartado de “Enero” que pueda interpretarse a través de la teoría kierkegaardiana? ¿Por qué aparece Sancho como personaje central en lugar de Don Quijote, a pesar de ser este último el protagonista? ¿Por qué se cita subrepticamente este fragmento específico de *El Quijote*? Finalmente, ¿cuál es el significado simbólico de la superstición del número catorce?

Pese a la imposibilidad de ofrecer respuestas definitivas a estas preguntas, esta investigación se propone identificar algunos puntos claves a considerar

³⁴⁸ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*, RAE-ASALE, San Pablo (Brasil), 2004, p. 1105.

en relación con ellas. A través de un análisis de la recepción de *El Quijote* y de la teoría kierkegaardiana en Chile, trataremos de comprender las razones de la elección de esta gran obra española. Además, se explorarán las implicaciones de la aparición de Sancho en lugar de Don Quijote, y se analizará el significado subyacente de la superstición numerológica. Al abordar estos aspectos, esta investigación intenta explorar un terreno poco transitado en la crítica literaria, revelando nuevas facetas de la relación entre *El Quijote* y el apartado de “Enero” de *Un año*.

Entre los numerosos cánones de la literatura, Emar escogió *El Quijote* para incluirlo en su obra. Dada la detallada atención que dedica a cada palabra, resulta crucial reflexionar sobre las razones detrás de esta elección. El innegable valor de esta obra ha trascendido el paso del tiempo, inspirando a numerosos autores a lo largo de los siglos. Muchos escritores se han apropiado de contenidos cervantinos reconociendo su significado perdurable:

Sabemos que en América Latina *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* fue un libro fundamental para escritores que, a su vez, continuaron dando vida a la reflexión y al análisis de la obra cervantina, como Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y otros. En Chile y en el resto de los países del continente, diversas lecturas y nuevos textos en torno a la creación de Cervantes sirvieron para fijar aún más su atención en dicha obra, como la que aportó Miguel de Unamuno

con *Vida de Don Quijote y Sancho* [...].³⁴⁹

Resulta extraño que la recepción de *El Quijote* se haya retrasado considerablemente en Chile, no siendo hasta 1858 cuando se publicaron las primeras ediciones. Durante la época de Emar, la obra comenzó a ganar popularidad en el país: “No será sino a partir de 1906 y 1916, en que la obra se difunde más masivamente. Comenzará a ser comentada por los intelectuales y elogiada por la crítica”.³⁵⁰

Entre las numerosas publicaciones en relación con *El Quijote* durante esta época, Desiderio Lizana Droguette publicó el poema *Sancho en el cielo* (1916) bajo el pseudónimo de Pedro Recio, obteniendo el primer premio de Juegos Florales Cervantinos, evento celebrado en Valparaíso en abril del mismo año.³⁵¹ Esta información resulta llamativa al descubrir que el personaje con apariencia de Sancho, presentado en “Enero”, no es otro que

³⁴⁹ Sergio Macías, “De cómo el Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha llegó a Chile. Introducción”, en Luis Correa-Díaz (ed.), *Cervantes y América / Cervantes en las Américas. Mapa de campo y ensayo de bibliografía razonada*. Centro Virtual Cervantes, 2006, https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/chile/macias.htm#np3 [consulta: 10 agosto 2024].

³⁵⁰ *Idem*.

³⁵¹ Cf. José Toribio Medina, “Cervantes en las letras chilenas”, en Luis Correa-Díaz (ed.), *Cervantes y América / Cervantes en las Américas. Mapa de campo y ensayo de bibliografía razonada*. Centro Virtual Cervantes, 2006, [1.ª ed. del artículo, 1923], https://cvc.cervantes.es/Literatura/quijote_america/chile/medina02.htm [consulta: 10 agosto 2024].

Desiderio Longotoma, según se revela en “Octubre”. Este personaje guía al narrador-protagonista en un viaje a través de los estratos del planeta, emulando la mítica travesía de Dante y Virgilio:

Mas algo me distrajo: bajo él, de pie, sonriente, con ancho gabán, sombrero hongo y paraguas abierto, estaba mi viejo conocido, el caballero regordete. Me saludó con suma cortesía y luego, con voz pausada y guiñando un ojo, me dijo:

—Buenas tardes.

Tosió, sonrió, escupió y agregó:

—Me llamo Desiderio Longotoma.

Cerró el paraguas y prosiguió:

—Muy señor mío: tengo el agrado de comunicar a usted que con un ojo seguí hasta las profundidades su rayo visual y que, con el otro, le observé a usted durante todo el tiempo que duró su descenso y su ascensión. (pp. 55-56)

La circulación de *El Quijote* en Chile durante la época de Emar podría haber desempeñado un papel significativo en su decisión de integrar elementos de la obra en su propio libro. El hecho de que el autor que escribió poemas sobre Sancho tenga el mismo nombre, Desiderio, que el personaje confundido con Sancho en *Un año* ofrece una posible explicación sobre la motivación de Emar al seleccionar este personaje.

Adicionalmente, Kafka podría ser relevante al analizar a Sancho Panza.

Hemos constatado que Kafka, conocido por su exploración de temas existenciales kierkegaardianos, se compara con frecuencia con Emar. En su breve texto *La verdad sobre Sancho Panza*, Kafka invierte los papeles tradicionales de Sancho y Don Quijote, presentando a Sancho como el amo de su señor:

Con el correr del tiempo, Sancho Panza, que por otra parte, jamás se vanaglorió de ello, consiguió mediante la composición de una gran cantidad de cuentos de caballeros andantes y de bandoleros, escritos durante los atardeceres y las noches, separar a tal punto de sí a su demonio, a quien luego llamó don Quijote, que éste se lanzó inconteniblemente a las más locas aventuras; sin embargo, y por falta de un objeto preestablecido, que justamente hubiera debido ser Sancho Panza, hombre libre, siguió de manera imperturbable, tal vez en razón de un cierto sentido del compromiso, a don Quijote en sus andanzas, y obtuvo con ello un grande y útil solaz hasta su muerte.³⁵²

En la obra de Cervantes, Sancho ocupa el papel de escudero, un personaje secundario que acompaña al protagonista en sus aventuras. Sin embargo, Emar desafía esta convención al elevar a Sancho a la categoría de ‘caballero’. Esta decisión que encuentra ecos en las obras de Recio y de Kafka, subvierte

³⁵² Franz Kafka, “La verdad sobre Sancho Panza”, art. cit., pp. 743-744.

el orden establecido, convirtiendo a Sancho en el eje de la historia.

Si investigamos otra razón por la cual *El Quijote* se menciona en el mes de “Enero”, podríamos descubrir una conexión intertextual entre la obra y la filosofía de Kierkegaard, mediada por Unamuno. Unamuno presenta a Don Quijote como el caballero de la fe, un concepto de Kierkegaard. El escritor español actuó como el puente para llevar no solo la filosofía de Kierkegaard sino el libro de Cervantes a América Latina:

El también chileno y Premio Cervantes Jorge Edwards entregó su punto de vista en el III Congreso Internacional de la Lengua Española, en Rosario, Argentina, con una ponencia que asume la vitalidad y vigencia de la palabra cervantina en Unamuno, Nabokov y Borges. Afirmó: “Mi primer Quijote fue el que retrata Unamuno en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, un Quijote con aires de Nietzsche, de Kierkegaard, con algo de cristianismo agónico y con una vertiente vasca”. Agrega que, debido a esa gran fantasía que se cultiva en Europa en el siglo XVI, el auténtico realismo mágico tiene su origen en la obra de Cervantes.³⁵³

Unamuno fue parte de la Generación del 98 de España, que desafió la interpretación dominante del símbolo nacional de Don Quijote y criticó el

³⁵³ Sergio Macías, “De cómo el Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha llegó a Chile. Introducción”, art. cit. [consulta: 10 agosto 2024].

nacionalismo del Estado: “It is, perhaps, most accurate to call the Generation of '98 the «Quixote Generation»”.³⁵⁴ Don Quijote se convirtió en un ícono nacional indiscutible en la España de principios del siglo XX, representado en diversas formas de arte y cultura, especialmente debido a la celebración del tercer centenario de Cervantes.³⁵⁵

La Generación del 98 estableció una relación compleja con la imagen de Don Quijote. Aunque mayormente recurrieron a la figura como vehículo para criticar la realidad nacional y las guerras coloniales del siglo XIX y XX, sus interpretaciones fueron variadas; sus relaciones con esta figura reflejan la angustia de su tiempo, por ejemplo, la vanguardia en España, particularmente a través de las obras de Ramón del Valle-Inclán, utilizó a Don Quijote para criticar la guerra hispano-americana de 1898.³⁵⁶

Según la interpretación unamunesca, el símbolo que representa al caballero de la fe de Kierkegaard es Don Quijote. En *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), Unamuno busca rescatar el quijotismo y, a través de él, llevar

³⁵⁴ Germán Labrador Méndez, “Dynamiting *Don Quijote*: Literature, Colonial Memory and the Crisis of the National Subject in the Monumental Poetics of the Cervantine Tercentenary (Spain 1915-1921)”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 19, núm. 3, 2013, p. 194. Las comillas son del texto. “Quizás sea más exacto llamar a la Generación del 98 la «Generación del Quijote»”. (Traducción nuestra).

³⁵⁵ Cf. *Ibid.*, pp. 188-189.

³⁵⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 192 y 194.

a cabo una renovación espiritual de España, estableciendo una comparación entre los dos caballeros, el de Cervantes y el de Kierkegaard.³⁵⁷ Los arquetipos del caballero de la fe en la teoría de Kierkegaard son Job y Abraham, figuras que encarnan el acto supremo de la fe. Este individuo suspende lo ético, realiza un salto de fe hacia lo absurdo y es absolutamente sincero en su creencia:

What we cannot do, according to Kierkegaard, is believe by virtue of reason. If we choose faith we must suspend our reason in order to believe in something higher than reason. In fact we must believe *by virtue of the absurd*. Much of Kierkegaard's authorship explores the notion of the absurd: Job gets everything back again by virtue of the absurd (*Repetition*); Abraham gets a reprieve from having to sacrifice Isaac, by virtue of the absurd (*Fear and Trembling*); Kierkegaard hoped to get Regine back again after breaking off their engagement, by virtue of the absurd (*Journals*); Climacus hopes to deceive readers into the truth of Christianity by virtue of an absurd representation of Christianity's ineffability [...].³⁵⁸

³⁵⁷ Cf. Gemma Roberts, "«El Quijote», clavo ardiente de la fe de Unamuno", *Revista Hispánica Moderna*, vol. 32, núms. 1-2, 1966, p. 18.

³⁵⁸ William McDonald, "Søren Kierkegaard", *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 3 de diciembre, 1996, revisado el 10 de noviembre, 2017, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/kierkegaard/> [consulta: 10 agosto 2024]. Las cursivas son del texto. "Lo que no podemos hacer, según Kierkegaard, es creer en virtud de la razón. Si elegimos la fe, debemos suspender nuestra razón para creer en algo que está por encima de ella. De hecho, debemos creer *en virtud de lo absurdo*. Gran parte de la obra de

El dilema de tomar la decisión existencial viene acompañado de incertidumbre y angustia. Unamuno encuentra un paralelismo entre el caballero de la fe de Kierkegaard y Don Quijote, situándolo junto a las figuras bíblicas de Kierkegaard: “Para Unamuno, don Quijote, el caballero de la locura, es también, sobre todo, el caballero de la fe, de la fe loca”.³⁵⁹

En este contexto, se vislumbra una conexión más estrecha entre el apartado de “Enero”, la filosofía de Kierkegaard y la figura de Don Quijote. La angustia existencial que caracteriza a “Enero” encuentra un eco en el héroe quijotesco, reinterpretado por Unamuno como símbolo de la fe inquebrantable. Así, la sensación de la angustia y *El Quijote* se entrelazan intertextualmente.

Los acontecimientos absurdos que prevalecen a lo largo de toda la obra de *Un año* se aceptan sin cuestiones lógicas. Es como si Job, Abraham o Don Quijote aceptaran sus propias locuras. En este sentido, *Un año* se asemeja al

Kierkegaard explora la noción de lo absurdo: Job lo recupera todo nuevamente en virtud de lo absurdo (*Repetición*); Abraham es eximido de sacrificar a Isaac, en virtud de lo absurdo (*Temor y temblor*); Kierkegaard esperaba recuperar a Regine tras romper su compromiso, en virtud de lo absurdo (*Diario*); Climacus espera engañar a los lectores hacia la verdad del cristianismo mediante una representación absurda de la infabilidad del cristianismo [...]”. (Traducción nuestra).

³⁵⁹ Gemma Roberts, “«El Quijote», clavo ardiente de la fe de Unamuno”, art. cit., p. 20.

absurdo kierkegaardiano o al quijotismo de Unamuno:

El quijotismo representó para él la apología definitiva de lo absurdo, la exigencia hecha a la voluntad del hombre para que admita como posible lo que es absolutamente imposible dentro de los límites puramente racionales. [...] El quijotismo representó, pues, para Unamuno, la única posibilidad de encontrar la esencia o sustancia humana en algo que está por encima de la realidad racional de la existencia. [...] Y esta metafísica del corazón es solo posible cuando lo que discurre no es la razón sino la voluntad. Unamuno quiere perdurar, desea la eternidad, quiere romper los límites espacio-temporales a que lo condena la realidad racional [...].³⁶⁰

La recurrencia de los temas de voluntad y tiempo en el pensamiento de Unamuno es un claro indicio de una selección cuidadosa de obras intertextuales por parte de Emar. La incorporación de Unamuno en *Un año* demuestra una consideración deliberada para unir elementos que se alinean con los aspectos que deseaba resaltar en su obra. Unamuno, con su filosofía existencialista, exploró también la voluntad individual y la temporalidad finita del ser humano, temas que resuenan con las preocupaciones de Emar.

El caballero de la fe de Unamuno sufre del aislamiento y la soledad. Su

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 19-20.

elección de dar el salto de fe es un acto radical, una afirmación de la fe voluntaria frente a lo absurdo del mundo:

Pero hay una desolación aún mayor en el qui jotismo: es la soledad, la soledad eludible del héroe, del loco. [...] “Es loco el que está solo”, se dice en el *Brand* de Ibsen, obra influida directamente por el pensamiento kierkegaardiano y a la que Unamuno dedicó uno de sus mejores ensayos.³⁶¹

El mes de “Enero” subraya la figura trágica del héroe a través de fragmentos citados y no citados de *El Quijote* que funcionan como indicios que el lector debe descubrir. La muerte de Don Quijote citada en “Enero” destaca la excentricidad y enajenación de Don Quijote.

Esta situación puede compararse con la posición del narrador-personaje como vanguardista solitario en Chile, quien “*a tanto extremo llegó*” (p. 5, las cursivas son del texto). En los capítulos anteriores hemos identificado al narrador-personaje J. E. con el *alter ego* del propio autor, que experimentó una profunda angustia ante la inmovilidad de los chilenos frente al programa reformista de la vanguardia. Este narrador-personaje podría ser comparado con Don Quijote. Ambos personajes se enfrentan a la realidad de la

³⁶¹ *Ibid.*, p. 23.

incomprensión. También encarnan la lucha solitaria del individuo contra las fuerzas sociales que los marginan. La alienación de Don Quijote y del narrador-personaje nos recuerda al bichito del mes de “Abril”, que se convierte en un mártir-héroe singular, similar a los héroes de Kierkegaard y de Unamuno. A pesar de su aislamiento, se caracterizan por su idealismo, lo que los hace agonizar por la angustia y convertirlos en caballeros de la fe:

[...] don Quijote fuese dichoso en tanto triunfaba y reinaba sobre el mundo de lo finito, con la ayuda de lo absurdo, de su fe loca. Pero cuando el choque con la incommovible objetividad le produce un impacto definitivo a la hora de su muerte, se convierte en la figura más triste que pudiéramos imaginar.³⁶²

Además, al igual que Juan Emar que fue precursor de la vanguardia en su país, Cervantes con *El Quijote* se reconoce como un escritor que publica una obra precursora de la modernidad. Michel Foucault, en su intento de establecer una genealogía de la epistemología occidental en *Las palabras y las cosas* (1966), lo evalúa de la siguiente manera:

Don *Quijote* es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias jugar al

³⁶² *Idem.*

infinito con los signos y las similitudes; porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura; porque la semejanza entra allí en una época que es para ella la de la sinrazón y de la imaginación.³⁶³

Finalmente, la carga simbólica del número 14, amplificada por la subjetividad del narrador, es susceptible de múltiples interpretaciones, entre las cuales se destaca su posible conexión con la temática de la fe. Wallace Cordero plantea una lectura de la superstición del número vinculada al título de la obra, *Un año*: “cada año tiene 365 días y de la suma de estos números (3+6+5) resulta el número 14, que corresponde a la resurrección; así como también a la duplicación del principio de organización y fusión”.³⁶⁴

A pesar de que Kierkegaard presenta un concepto de superstición que resulta ambiguo, la superstición comienza como un intento por superar la angustia y la falta de fe; sin embargo, se trata de una elección cobarde que enmascara las inseguridades existenciales, en lugar de aceptar el desafío de

³⁶³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1968, [1.^a ed. francesa, 1966], p. 55.

³⁶⁴ David Wallace Cordero, “Una carta: Un relato inédito de Juan Emar (Estudio preliminar, edición y notas)”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 52, 1998, p. 130.

encontrarse a sí mismo y de convertirse en un caballero de la fe.³⁶⁵ Así, la superstición del narrador-personaje de Emar podría entenderse como una manifestación del sentimiento de la angustia que atraviesa por todo el apartado de “Enero”.

4.4. El diálogo entre *La Divina Comedia* y “Enero”

Al igual que Cervantes, Emar establece un diálogo constante con Dante. En las *Notas de Arte*, Emar presenta a Cervantes y a Dante como ejemplos de artistas que priorizan la autenticidad, la originalidad y la libertad de expresión por encima de la imitación y la academicidad.³⁶⁶ La crítica al academicismo implica que los verdaderos maestros son aquellos que encuentran nuevas formas de expresión, en lugar de simplemente seguir las reglas establecidas. Cervantes y Dante, con sus obras *El Quijote* y *La Divina Comedia*, introdujeron elementos novedosos en la literatura de su tiempo. En las páginas de *Umbral* de Juan Emar, los nombres de Cervantes y de Dante surgen con frecuencia, entrelazados en diálogos y reflexiones:

³⁶⁵ Cf. Søren Kierkegaard, *El concepto de la angustia: Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original*, op. cit., pp. 141-142.

³⁶⁶ Cf. Jean Emar, “Críticos y crítica”, en *Escritos de Arte (1923-1925)*, op. cit., p. 72.

Habrá quienes las reconozcan junto con verlas. Habrá otros que quedarán anhelantes ante ellas porque algo como un recuerdo se moverá en ellos. Habrá otros, la mayoría, que mirarán y nada verán. Así fue la historia de “La Ronda de noche”, de Rembrandt [...]. Existían junto a Hamlet que Shakespeare fue a buscar; junto al Quijote que nos ha traído Cervantes; junto a la Divina Comedia que nos ha traído Dante.³⁶⁷

¿Cómo se vincula Dante con la temática de Kierkegaard en el mes de “Enero”? Para un análisis más exhaustivo, sería menester indagar en las ilustraciones de Gustave Doré en la obra de Dante. Otras interrogantes serían: ¿Qué impulsa al narrador-personaje a ascender en la torre al leer *La Divina Comedia*? ¿Quién es el personaje que salta desde el libro de Dante y que toma forma en la realidad del narrador-personaje? ¿Por qué el sentimiento de angustia se desvanece tras estos episodios? Al igual que en otras ocasiones, las preguntas no tienen una respuesta definitiva, pero buscaremos explorar las posibles respuestas.

Poco después de la explicación sobre la prisa en *El concepto de la angustia*, Kierkegaard hace referencia a Dante Alighieri. Sugiere que Dante, en contraste con otros artistas, nunca suspendió su juicio ético. La opinión de Kierkegaard sobre el arte es que aunque pueda ofrecer una visión de la

³⁶⁷ Juan Emar, *Umbral. Tercer pilar. San Agustín de Tango, op. cit.*, p. 2441.

eternidad mediante la imaginación y la reflexión, carece de la seriedad de un verdadero compromiso espiritual. Sin embargo, la exploración de Dante de la eternidad se basó en consideraciones morales y éticas:

O bien se toma la eternidad sin esta coqueta dualidad, pura y simplemente como objeto de la fantasía. Esta interpretación ha obtenido una expresión determinada en la tesis de que el arte es una anticipación de la vida eterna; pues la poesía y el arte son tan sólo una reconciliación de la fantasía y pueden tener la profundidad de la intuición, pero no la intimidad de la gravedad. Se reviste la eternidad con los oropeles de la fantasía —y se siente anhelo de ella—. Se contempla apocalípticamente la eternidad, se juega al Dante, mientras que Dante, por grandes concesiones que hiciese a la fantasía, no suspendió la acción del juicio ético.³⁶⁸

Si Emar estuviera familiarizado con *El concepto de la angustia* de Kierkegaard, como se ha argumentado en capítulos previos, sería lógico que también leyera el elogio que Kierkegaard hace de Dante. Emar admiraba a una multitud de grandes escritores, a quienes mencionaba frecuentemente en sus otros libros, como Poe o Baudelaire. No obstante, los dos libros

³⁶⁸ Søren Kierkegaard, *El concepto de la angustia: Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original*, op. cit., p. 149.

específicos que se citan en el apartado de “Enero” son aquellos autores de las obras que dialogan con Kierkegaard, *El Quijote* y *La Divina Comedia*. Por consiguiente, no sería una coincidencia que estas dos obras aparecieran en este mes.

Dante disfrutó de una popularidad considerable durante el siglo XIX: “Dante was also the most inspiring model for the nineteenth-century poets, irrespective of their literary programs: Romantics, Pre-Raphaelites, Victorians and Decadents”.³⁶⁹ Una parte significativa de esta popularidad puede atribuirse a las ilustraciones de Gustave Doré que contribuyó para alcanzar un récord de ventas del libro en Inglaterra.³⁷⁰ Los dibujos de Doré, que marcarían un hito en la ilustración literaria, aparecieron por primera vez en la edición francesa de *La Divina Comedia* del siglo XIX. Asimismo, ilustró las ediciones francesas de *El Quijote*:

The list of books that Doré illustrated for them began in 1861 with Dante’s *Inferno*, for which Doré must have given his permission to use the electrotype of the drawings he had made for the French

³⁶⁹ Ileana Marine, “Dante’s Hell Envisioned by Gustav Doré: An overlooked Opening to Modernity”, *Dante International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication*, vol. 4, núm. 1, 2015, p. 17. “Dante fue también el modelo más inspirador para los poetas del siglo XIX, independientemente de sus programas literarios: románticos, prerrafaelitas, victorianos y decadentes”. (Traducción nuestra).

³⁷⁰ Cf. *Ibid.*, p. 18.

edition of 1857. The list of the resulting series of publications, all of which use Doré's art, includes Cervantes's *Don Quixote*, Dante's *Purgatorio* and *Paradiso*, [and] *The Bible* [...]. It was not until 1861 —after Doré had started his work for the English publishers— that the French government made Doré “chevalier de la *Légion d'Honneur*” as a result of the international praise of his designs for the Dante editions published in Germany, Italy, Denmark, and England.³⁷¹

La obra de Doré entabla un diálogo con Dante, introduciendo una nueva forma de interacción entre el texto y la ilustración: “Doré contributed not only iconographical motifs such as floating figures, contorted postures, and swirls of drapery to art nouveau and secessionism, but also a modern attitude towards book illustration and art”.³⁷² La gran popularidad de la obra de Doré

³⁷¹ *Ibid.*, p. 19. “La lista de libros que Doré ilustró comenzó en 1861 con el *Infierno* de Dante, para el cual Doré debió haber dado su permiso para usar los electrotipos de los dibujos que había hecho para la edición francesa de 1857. La lista de la serie resultante de publicaciones, todas las cuales usan el arte de Doré, incluye *El Quijote* de Cervantes, el *Purgatorio* y el *Paraíso* de Dante, [y] la *Biblia* [...]. No fue hasta 1861 —después de que Doré hubiera comenzado su trabajo para los editores ingleses— que el gobierno francés hizo a Doré «caballero de la *Legión de Honor*» como resultado de los elogios internacionales a sus diseños para las ediciones de Dante publicadas en Alemania, Italia, Dinamarca e Inglaterra”. (Traducción nuestra).

³⁷² *Ibid.*, p. 29. “Doré contribuyó no solo con motivos iconográficos, como figuras flotantes, posturas contorsionadas y remolinos de cortinas al *art nouveau* y al secesionismo, sino también con una actitud moderna hacia la ilustración de libros y al arte”. (Traducción nuestra).

en Inglaterra marcó un cambio hacia una estética más moderna y experimental. Este cambio nos permite vislumbrar la actitud de Emar al seleccionar obras innovadoras para que aparezcan en su literatura vanguardista.

Al leer *La Divina Comedia*, la prisa existencial sigue persiguiendo al narrador-personaje: “Aquí la prisa me obligó a salir de casa. Llevé el libro conmigo. [...] Una plaza. A un costado un macizo edificio de piedra gris dominado por una torre” (p. 6). Este escenario evoca las ilustraciones de Doré, que más tarde se materializan en la experiencia del narrador-personaje. En el dibujo de Doré, *Un fariseo crucificado entre los hipócritas* que acompaña el canto vigesimotercero del “Infierno” de *La Divina Comedia*, Dante y Virgilio se encuentran rodeados de despeñaderos de piedras grises con caminos arqueados tallados en ellas.

La decisión del narrador-personaje de subir a la torre, especialmente para calmar su prisa, genera interrogantes sobre sus motivaciones: “Una idea: trepar por dicha escalera hasta la cumbre de la torre, contemplar la ciudad y los campos lejanos y así calmar mi prisa” (p. 7). El seudónimo de Kierkegaard podría ser una pista para encontrar la respuesta.

Kierkegaard publicó bajo múltiples seudónimos con el objetivo de subvertir su propia autoridad como autor y generar una polifonía de voces

narrativas.³⁷³ En *El concepto de la angustia*, Kierkegaard se esconde detrás de la identidad de Vigilius Haufniensis, que en danés significa ‘vigilante de Copenhague’. Sería fácil imaginar a una persona situada en un lugar elevado, observando la ciudad desde las alturas. Esta imagen se refleja en el narrador-personaje, quien sube a una torre para vigilar o contemplar la ciudad.

Cabe mencionar que ‘Vigilius’ suena similar a ‘Virgilio’, el guía de Dante en su viaje por el Infierno y el Purgatorio. Se debe considerar también que el empleo del pseudónimo Juan Emar, cuyo significado literal es ‘estoy harto’, constituye en sí mismo una afirmación existencial que resuena con las preocupaciones de Kierkegaard.³⁷⁴

Como vigilante de Santiago de Chile, el narrador-personaje inició su ascenso por la torre, pero resbaló, dejando caer el libro que llevaba consigo. Las páginas del libro se abrieron de par en par al impactar con el suelo: “Empecé a trepar. Pero a la altura de vigésimonono peldaño, dí un trastabillón (¡qué linda palabra!) y *La Divina Comedia* se me soltó de bajo el brazo y rodó” (p. 7). La página se despliega, revelando el canto de Caifás crucificado, ilustrado por Doré:

³⁷³ Manfred Svensson, “Introducción”, en Søren Kierkegaard, *La época presente*, op. cit., p. 20.

³⁷⁴ Cf. Eduardo Guerrero del Río, “Juan Emar, el Kafka chileno”, *Mensaje*, vol. 63, núm. 630, 2014, p. 56.

[...] página 152, canto vigésimotercero. A un lado, el texto; al otro, una ilustración: entre altos despeñaderos aislados y sobre un suelo liso, un hombre por tierra, desnudo, de espaldas, los brazos abiertos, grandemente abiertos, los pies juntos, crucificado, así por tierra, sobre el suelo liso, entre los despeñaderos siempre aislados. Dante y Virgilio miraban a aquel hombre. Bajo la ilustración se leía:

Attraversato e nudo é per la via,

Come tu vedi, ed é mestier ch'e'senta

Qualunque pasa com'ei pesa pria. (p. 7, las cursivas son del texto)³⁷⁵

La página cobra vida en el universo del narrador-personaje, mediada por la lluvia. Se manifiestan tres figuras: Dante, Virgilio y un hombre crucificado. Gracias a la lluvia, que permite la separación del libro y la figura, el hombre crucificado emerge en la realidad del narrador-personaje:

Empezó a llover. Cayó el agua despiadadamente. *La Divina Comedia* se mojaba, se filtraba. Sus palabras se iban a derretir sobre las piedras del pavimento. [...] Entonces tiré hacia mí. Y aquí, ¡atención! Tiré hacia mí lentamente, dulcemente. [...] Y con el libro venían los

³⁷⁵ “«Desnudo, atravesado en el camino, / como le ves, el duro paso siente, / y el peso de los que andan de continuo [*sic*]»”. Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, trad. Bartolomé Mitre, Eds. Anaconda, Buenos Aires, 1922 [1.ª ed. toscana, 1472], p. 135. Las comillas son del texto traducido.

despeñaderos, el suelo liso y dos figuras: Dante y Virgilio. ¡Atención! Dos figuras. No tres. Porque el hombre crucificado, crucificado siempre, no venía. [...] Al cabo de un momento sus pies salían fuera por la base. Sus piernas. Su espalda, sus brazos en cruz, su nuca que al dar contra el pavimento sonó con golpe seco. Los tres calvos se hundieron en las piedras. [...] Miré: el buen hombre crecía ahora, se modelaba. (pp. 8-9)

Contrariamente a una primera impresión de que sería Jesús, el hombre resulta ser Caifás, el líder religioso que instigó a los fariseos para crucificar a Jesús. Incluso la lluvia cae con despiadada intensidad, reflejando la falta de piedad de este hombre. Al materializarse el hombre sobre las grises piedras del escenario del narrador-personaje, el texto de *Un año* parece replicar la ilustración de Doré. Ubicada bajo el texto de Emar, la figura de Caifás dibujado por Doré, se integra a la representación del escenario dantesco en la realidad del narrador-personaje.

La conversión de lo metafísico en un ser tangible es una estrategia recurrente del autor. Esta técnica se manifiesta en diversos apartados, como en “Febrero”, donde al incrustar un agujero de fonógrafo en su cuello, el narrador-personaje experimenta una fusión con el fonógrafo. De igual manera, en “Mayo”, el sonido de un insecto hace que el narrador-personaje se sumerja en el viaje de un bicho devorando un libro.

La última pregunta que queda es por qué desaparece la prisa existencial

que impulsaba al narrador-personaje: “Regresé a casa. Toda mi prisa se había desvanecido. Ahora que escribe estoy tranquilo. Me rodea una paz sin igual” (p. 9). La prisa y la angustia kierkegaardiana se evaporan cuando se da un salto de fe desde el precipicio vertiginoso, con la certeza de lo que se cree: “El verdadero «ego» sólo es puesto por medio del salto cualitativo”.³⁷⁶

En “Enero”, es notable cómo este salto se materializa físicamente. El libro de *La Divina Comedia* se precipita desde una torre; Caifás cae de las páginas del libro de manera literal. Otro aspecto que merece consideración sería el hecho de que el narrador-personaje atraviesa un umbral, un tema repetido en la obra de Emar. Su obra más extensa se titula *Umbral*, subrayando la importancia en sus obras literarias. El umbral es una frontera entre la realidad ordinaria o mundana y el reino extraordinario o surrealista: “No se debe contentar con la reproducción de la pura realidad objetiva, sino abrirse al «otro lado» de la realidad, constituirse en un «umbral» o «puerta» que permita transitar hacia las zonas de misterio que no son perceptibles en el mundo con las facultades intelectuales”.³⁷⁷

Aunque nunca podríamos adivinar la razón exacta de por qué desaparece

³⁷⁶ Søren Kierkegaard, *El concepto de la angustia: Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original*, op. cit., p. 79. Las comillas son del texto.

³⁷⁷ Eduardo Thomas Dublé, “El tema del viaje en tres novelas chilenas contemporáneas”, *Revista Signos*, vol. 31, núms. 43-44, 1998, p. 39. Las comillas son del texto.

la prisa, lo cierto es que el narrador-personaje experimenta un cambio de estado tras cruzar el umbral. Él mismo es consciente de que este cruce provocará un cambio de estado: “Abajo, una pequeña puerta de cuyo umbral arrancaba una escalera igualmente de piedra. Una idea: trepar por dicha escalera hasta la cumbre de la torre, contemplar la ciudad y los campos lejanos y así calmar mi prisa” (p. 7). El umbral se vuelve a franquear cuando desciende de la torre para recuperar el libro que se le cayó: “Rodó escalera abajo. Llegó a la puerta, traspuso el umbral, dio de tumbos por la plaza” (p. 7). Los dos tránsitos del narrador-personaje por el umbral actúan como catalizadores, propiciando una metamorfosis existencial que lo conduce de la angustia a la serenidad.

Hasta aquí, el mes de “Enero” se ha interpretado a partir de un análisis intertextual con *El Quijote* y *La Divina Comedia*, revelando una intrincada conexión con la filosofía de Kierkegaard. La inclusión de Kierkegaard en la obra de Emar es una evidencia de que era un vanguardista inmerso en las corrientes intelectuales y filosóficas de su época. Hemos verificado que este apartado presenta una compleja red de referencias literarias que permiten comprender la angustia existencial del narrador-personaje y los sucesos absurdos que lo rodean.

Conclusiones

Este estudio ha revisado la obra de *Un año* de Juan Emar con el propósito de analizar los contextos en que apareció, identificando cómo sus ideas vanguardistas influyeron en los artistas de las generaciones futuras, inclusive del *Boom* latinoamericano, a fin de discernir cómo dichas ideas se reflejan en la obra de *Un año*. El análisis tendría significado en dos dimensiones. En primer lugar, al analizar a un autor recientemente rescatado, contribuiría a la escasa investigación sobre su obra, especialmente en Corea. La insuficiente atención previa hacia este escritor resalta la importancia de explorar nuevas perspectivas y desentrañar las complejidades de su trabajo literario. En segundo lugar, hemos ofrecido una mirada diferente de las interpretaciones que suelen centrarse en obras como *Miltín 1934* o *Umbral* donde las ideas vanguardistas de Emar destacan de manera más evidente. Al explorar la obra dentro del contexto sociohistórico, nos ha permitido una apreciación más contextualizada sobre los significados y matices presentes en el texto vanguardista que no se desarraiga de su espacio chileno.

Marcelo González afirma que la esencia central en la obra de Juan Emar no reside únicamente en la lectura superficial, sino en la necesidad de ir más allá, de explorar y descubrir el significado oculto por el autor. Este descubrimiento es precisamente lo que intentamos hacer en esta investigación:

[...] como siempre, se pueden encontrar en las obras de este autor los símbolos ocultos que ya articulaban la dimensión alegórica de *Diez* o *Un año*, siempre siendo un factor fundamental a la hora de comprender el texto o la alegoría presente en él. [...] Juan Emar era para su tiempo, un adelantado, un visionario que se oponía a los inexpertos ojos de la mayoría [...].³⁷⁸

Considerando la amplia gama de posibles interpretaciones, en el capítulo inicial de este estudio, presentamos la formación de la ideología vanguardista de Emar. En la segunda década del siglo XX, Juan Emar era pionero del movimiento vanguardista en Chile. Su influencia y participación en el Grupo de Montparnasse y la difusión de las expresiones vanguardistas en Chile marcaron una contribución significativa a la transformación del panorama artístico. Su desafío a las tendencias predominantes, como el nacionalismo, el realismo y academicismo, reflejaron una voluntad de romper con el *status quo* y de renovar el arte chileno.

Si bien, mientras Emar vivió, sus obras fueron recibidas en completo silencio por los críticos y los lectores, el impacto de este artista rescatado

³⁷⁸ Marcelo González, “Juan Emar es la imbecilidad”, *Cyber Humanitatis*, núm. 6, 1998, <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/06/textos/mgonzalez.htm> [consulta: 25 enero 2024].

póstumamente continúa perdurando en Chile. En particular, Emar se incorpora en el panorama del *Boom* latinoamericano y su presencia repercute en sus miembros. Sus obras, más allá de ser cosmopolitas y apreciadas a nivel universal, también reconfiguran la esencia local de Chile. Hemos observado que explorar el contexto sociohistórico es imprescindible en este estudio, ya que conocerlo nos permite revelar los niveles de sentido y las sutilezas de *Un año*. Por lo tanto, el análisis cuidadoso de la vanguardia de Emar y su conexión con el escenario chileno ofrece otra dirección para lecturas posteriores.

En el segundo capítulo, analizamos el sentimiento de la furia teniendo en cuenta el contexto sociohistórico de Chile y la vanguardia de Emar. En una primera lectura, *Un año* parecería ser una novela fantástica o metafísica donde los personajes no dudan en desenvolverse ante elementos surrealistas. Sin embargo, nuestro análisis muestra que la furia del narrador-personaje se basa en el contexto sociohistórico de Chile, en su época. Efectivamente, este autor chileno era uno de los pioneros de vanguardia dentro del contexto de Chile: “Emar perturba por entero el canon literario de Chile y América con una producción que constituye un enigma visionario, para el tiempo en que se gestó (el primer cuarto del 1900)”.³⁷⁹ Por lo tanto, en este estudio se revela el

³⁷⁹ Daniel Rojas Pachas, “Juan Emar, un visionario que anticipa el

impacto sociohistórico del texto.

La furia se deriva de la falta de receptividad y de la apatía de la sociedad cultural de Chile ante las reformas vanguardistas. El tema común que atraviesa “Junio” y “Julio” es la búsqueda incesante de la clarividencia o de alguien que comparta las perspectivas de Emar. Camina por la ciudad observando a la gente, pero solo resulta en sentir una creciente furia. Las furias se distinguen por tener diferentes causas y existe un orden consecutivo. Los tres focos de furia, las estructuras sociales, la sociedad en sí y la élite, serían los elementos anquilosados de Chile contra los que luchó Emar.

En cuanto a las estructuras sociales, el autor cuestiona la falta de oportunidades para los sectores más vulnerables, especialmente en la educación. También se critica la apatía de la sociedad chilena frente a eventos que no generan un cambio significativo en la sociedad. La segunda furia está dirigida a la mediocridad y a la falta de conciencia de la gente común. En concreto, expresa su desdén hacia los transeúntes y hacia un personaje imbécil. Encima, se menciona la furia contra la élite chilena, incluyéndose a sí mismo. A través de los personajes de la casa de enfrente y del cínico Valdepinos, se critica la ignorancia de la élite y la falta de conciencia social, destacando la incapacidad de mirar más allá de su posición privilegiada.

modernismo tardío”, art. cit.

Solo en “Mayo” se encuentra un ser paralelo al narrador-personaje, un bicho que había devorado las palabras de los *Cantos de Maldoror*. La elección específica de este texto por parte de escritor sería para articular su indignación hacia la divinidad que le exige más por su toma de conciencia y para manifestar las ideas vanguardistas. El insecto, al consumir el libro internaliza la postura vanguardista y la frustración del narrador-personaje se trasmite a través de la metáfora del bicho. El hecho de que el bicho no pueda cambiar nada aumenta su frustración. El animalito simboliza a un solitario condenado al fracaso. Su muerte, comparada con la de Cristo, podría interpretarse como la implacable búsqueda de reformas en una sociedad apática, un esfuerzo doloroso que culmina en un fracaso.

Un hallazgo sorprendente sería la relación entre el concepto del *flâneur* de Baudelaire y el narrador-personaje de Juan Emar. Ambas figuras deambulan por un mundo en rápida transformación hacia la modernidad. El narrador-personaje no es solo un protagonista en la obra, sino también un testigo de un mundo que se configura en la modernidad, lo que lo lleva inevitablemente a ser crítico con el antiguo orden.

En el tercer capítulo, hemos revisado la relación entre la filosofía del tiempo de Bergson que influyó en la vanguardia y en el proyecto de Emar. La vanguardia francesa que incidió en Emar había aceptado la metafísica renovadora de Bergson que se correspondía con el objetivo del movimiento

artístico. Entonces, en *Un año*, Emar incorpora estas nuevas tendencias de pensamiento sobre la temporalidad.

El escritor chileno propone esta nueva actitud hacia el tiempo en “Septiembre”. En ese mes, el narrador-personaje insiste en la percepción espacial del tiempo pero, como en la teoría de Bergson, la realidad es imposible de comprender totalmente a través del concepto de espacio. Por eso, el narrador-personaje fracasa en su proyecto de entender el mundo.

Sin embargo, un personaje que corresponde a la descripción de Sancho Panza de *El Quijote*, lo ayuda a reconocer el límite de su percepción. Las olas de “Septiembre” tal vez son las mismas olas que Bergson compara con la vida en *La evolución creadora*. Confirma, desde el punto de vista humano, la vida que aparece en su totalidad como una inmensa ola que oscila:

Desde nuestro punto de vista, la vida se nos aparece globalmente como una onda inmensa que se propaga a partir de un centro y que, en casi totalidad de su circunferencia, se detiene y se convierte en oscilación sobre el mismo sitio [...]. La vida entera, desde el impulso inicial que la lanzó al mundo, se aparecerá como una ola que asciende y que es contraria al movimiento descendente de la materia.³⁸⁰

³⁸⁰ Henri-Louis Bergson, “La evolución creadora”, en *Obras escogidas, op. cit.*, pp. 667-670.

El fracaso y la superación del pensamiento espacial funcionan como validación de la metafísica de Bergson. La percepción que Emar tiene del mundo que se muestra cuando describe las olas y los patos, apoya efectivamente la idea de un impulso vital incalculable. Además, el narrador-personaje mantiene la fe en que la ambigüedad del lenguaje permitirá transmitir experiencias cualitativas, que es justamente la postura de Bergson. De esta manera, como escritor vanguardista, Emar resiste las espacializaciones y cuestiona los fundamentos del pensamiento humano. La perspectiva de Emar sobre la vanguardia no se limita únicamente al ámbito social, sino que también revoluciona la mente de los lectores de su época a través de la nueva y revolucionaria filosofía de Bergson.

En el cuarto capítulo, la prisa, el vértigo y la angustia continua que experimenta el narrador-personaje se configura con base en la teoría kierkegaardiana. El filósofo danés, cuya influencia se extendió a través de los siglos XIX y XX, especialmente en el contexto de las guerras mundiales, ofrece una perspectiva teórica relevante para analizar la obra literaria de Emar. En particular, su concepto de la angustia se entrelaza de manera significativa con el apartado de “Enero” y los dos libros mencionados en este mes, *El Quijote* y *La Divina Comedia*. Estos no eran simplemente libros de los que Juan Emar era admirador; la selección de estas obras específicas tiene un significado. La manera en que *El Quijote* se conecta con Kierkegaard a través

de Unamuno, y el hecho de que el autor de *La Divina Comedia* sea mencionado directamente por el filósofo danés, refuerza la intratextualidad, creando una red entrelazada en torno a la idea de la vanguardia como medio para reformar la filosofía de los individuos. Incorporando a su obra las filosofías más modernas de su tiempo, contribuyó a introducir al filósofo danés en un contexto chileno donde su pensamiento era aún desconocido.

La dificultad de la comprensión de *Un año* radica en su naturaleza vanguardista y polifónica. Esta obra, dirigida a un lector erudito, demanda un conocimiento de clásicos como *El Quijote* y *La Divina Comedia*, así como de las ideas filosóficas de Bergson y Kierkegaard que se incorporan como sutiles referencias. Resultaría más sencillo interpretar a Juan Emar solo como un vanguardista cosmopolita o europeo, distanciado del contexto sociohistórico de Chile. No obstante, la obra de *Un año* evidencia su implicación en la realidad de su época. Los apartados analizados permiten fundamentar esta afirmación.

La presente investigación ha mostrado que *Un año* de Juan Emar puede analizarse desde una perspectiva sociohistórica en dos dimensiones. En primer lugar, en los meses de “Mayo”, “Junio” y “Julio”, emerge la identidad del autor como un vanguardista rebelándose contra las costumbres anticuadas de la sociedad chilena. En segundo lugar, a partir del análisis textual, se demuestra cómo en los meses de “Septiembre” y “Enero” se aplican

respectivamente las ideas subversivas de Bergson y Kierkegaard revelando la búsqueda no solo de una reforma social, sino también de una renovación del pensamiento.

Como pionero de las intelectuales de su época, el escritor chileno aspiraba instaurar en Chile un clima estético proclive a lo moderno y a la innovación. Por lo tanto, la ‘etiqueta’ de vanguardia transformadora aplicada a la obra de Juan Emar subraya su carácter de renovación tanto de la sociedad conservadora de Chile, como la condición humana a través de las más nuevas tendencias filosóficas de su tiempo.

Bibliografía

- Aguirre, Mariano, "Orbitando a Juan Emar", *La Nación*, 27 de septiembre, 1992, pp. 14-15.
- Alighieri, Dante, *La Divina Comedia*, trad. Bartolomé Mitre. Eds. Anaconda, Buenos Aires, 1922 [1.^a ed. toscana, 1472].
- Álvarez, Ignacio, "La cuestión de la identidad nacional en las *Notas de Arte y Miltín 1934*, de Juan Emar", *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, núm. 28, 2009, pp. 9-27.
- Anderson, Don Max, *Edgar Allan Poe's Influence Upon Baudelaire's Style*. Tesis doctoral. State University of Iowa, Iowa, 1955.
- Ángel Gallardo, Roberto, "Juan Emar y la crítica", *Hispanamérica*, vol. 47, núm. 139, 2018, pp. 97-103.
- Ángel Gallardo, Roberto, "Un análisis narratológico sobre la obra de Juan Emar", *Revista de Letras*, vol. 56, núm. 2, 2016, pp. 149-162.
- Ansell-Pearson, Keith, *Bergson. Thinking Beyond the Human Condition*. Bloomsbury Academic, New York, 2018.
- Antcliff, Mark, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. University of Princeton, Princeton, 1993.
- Ambrosio, Chiara, "Cubism and the Fourth Dimension", *Interdisciplinary Science Reviews*, vol. 41, núms. 2-3, 2016, pp. 202-221.
- Arango, Gustavo, *Historias de solitarios: Absurdo y creación en la narrativa hispanoamericana*. Tesis doctoral, Rutgers University, New Brunswick, 2004.
- Baker, Phil, *The Book of Absinthe: A Cultural History*. Grove, New York, 2003.
- Baudelaire, Charles, *El pintor de la vida moderna*, trad. Julio Azcoaga. Alción Editora, Córdoba (Argentina), 2005 [1.^a ed. francesa, 1863].

- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, trad. Luis Martínez de Merlo. Eds. Cátedra, Madrid, 2006 [1.ª ed. francesa, 1857].
- Baudelaire, Charles, “Las multitudes”, *Obra poética completa*, trad. Enrique López Castellón. Eds. Akal, Madrid, 2003 [1.ª ed. francesa, 1869], pp. 386-389.
- Bergson, Henri-Louis, *El pensamiento y lo movible. Ensayos y Conferencias*, trad. Gonzalo San Martín. Eds. Ercilla, Santiago de Chile, 1936 [1.ª ed. francesa, 1934].
- Bergson, Henri-Louis, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, trad. Juan Miguel Palacios. Eds. Sígueme, Salamanca, 1999 [1.ª ed. francesa, 1889].
- Bergson, Henri-Louis, “La evolución creadora”, en *Obras escogidas*, trad. José Antonio Miguez. Aguilar, Madrid, 1963 [1.ª ed. francesa, 1907], pp. 433-755.
- Biblioteca Nacional de Chile, “Eliodoro Yáñez Ponce de León (1869-1932)”, *Memoria Chilena*. Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, 2021, <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-622830.html> [consulta: 25 enero 2024].
- Biblioteca Nacional de Chile, “Grupo Montparnasse (1923-1930)”, *Memoria Chilena*. Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, s. f., <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3445.html> [consulta: 25 enero 2024].
- Biblioteca Nacional de Chile, “Jorge Délano (Coke)”, *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, s. f., <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98004.html> [consulta: 8 diciembre 2024].
- Biblioteca Nacional de Chile, “Juan Emar (1893-1964)”, *Memoria Chilena*.

- Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, circa 2004, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-664.html> [consulta: 17 febrero 2024].
- Biblioteca Nacional de Chile, “*La Nación (1917-1927)*”, *Memoria Chilena*. Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, 2021, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-624435.html> [consulta: 25 enero 2024].
- Biblioteca Nacional de Chile, “Las fiestas del centenario en 1910”, *Memoria Chilena*. Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, s. f., <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-710.html> [consulta: 25 enero 2024].
- Biblioteca Nacional de Chile, “Nathanael Yáñez Silva (1884-1965)”, *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, s. f., <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3626.html> [consulta: 8 diciembre 2024].
- Biblioteca Nacional de Chile, “Transformación de *La Nación* a diario oficial de gobierno”, *Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, s. f., <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-622837.html> [consulta: 8 diciembre 2024].
- Biblioteca Nacional de Chile, “*Umbral*”, en *Memoria Chilena*. Biblioteca Nacional Digital, Santiago de Chile, art. 7663, 1996, <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7663.html> [consulta: 22 febrero 2024].
- Binns, Niall, “En torno a Juan Emar”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 26, núm. 2, 1997, pp. 473-484.
- Bohn, Willard, “Writing the Fourth Dimension”, *Comparative Critical Studies*, vol. 4, núm. 1, 2007, pp. 121-138.

- Bongers, Wolfgang, “Umbrales. La escritura cinemática de Juan Emar”, *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 55, 2014, pp. 11-28.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas 1923-1972*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
- Brito Villalobos, Cristián, “*Cuentos completos*: La historia de Chile, según Carlos Droguett”, *Cine y Literatura*, 19 de octubre, 2022, <https://www.cineyliteratura.cl/critica-cuentos-completos-la-historia-de-chile-segun-carlos-droguett/> [consulta: 1.º noviembre 2024].
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García. Eds. Península, Barcelona, 2000 [1.ª ed. alemana, 1974].
- Burgos, Fernando, “La situación de Juan Emar en la vanguardia”, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. IV. Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs-AIH-Fundación Duques de Soria-City University of New York, 2004, pp. 83-89.
- Canales, Jimena, “Einstein’s Bergson Problem: Communication, Consensus and Good Science”, en Yuval Dolev y Michael Roubach (eds.), *Cosmological and Psychological Time*. Springer, Cham-Heidelberg-New York-Dordrecht-London, 2016, pp. 53-72.
- Canseco-Jerez, Alejandro, “Juan Emar arquitecto de la prosa. Elementos de poética y recepción”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 39, 1992, pp. 23-36.
- Canseco-Jerez, Alejandro, “La recepción de la obra de Juan Emar a través de la crítica literaria periodística”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 34, 1989, pp. 129-147.
- Cantin, Nadine, “*Milín 1934*, una estética del espacio”, *Taller de Letras*, núm. 36, 2005, pp. 99-111.

- Carrasco Muñoz, Iván, “La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 14, 1979, pp. 85-101.
- Catalán, Pablo, “Dos estudios sobre Juan Emar”, *Mapocho: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 48, 2000, pp. 81-138.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, RAE-ASALE, San Pablo (Brasil), 2004.
- Collier, Simon y William Frederick Sater, *A History of Chile, 1808-2002*. Cambridge University, New York, 2004 [1.ª ed. 1996].
- De la Maza, Josefina, “Frente a los objetos sobre Jean Emar”, *Revista de Teoría del Arte*, núm. 11, 2016, pp. 91-104.
- Donoso, Claudia, “Juan hasta la tusa”, *Hoy*, núm. 346, 1984, pp. 51-52.
- Donoso, José, *Historia personal del «boom»*. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1987 [1.ª ed. 1972].
- Donoso, José, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Alfaguara, Santiago de Chile, 1996.
- Dublé, Eduardo Thomas, “El tema del viaje en tres novelas chilenas contemporáneas”, *Revista Signos*, vol. 31, núms. 43-44, 1998, pp. 37-58.
- Dupré, Louis, “Of Time and Eternity in Kierkegaard’s Concept of Anxiety”, *Faith and Philosophy*, vol. 1, núm. 2, 1984, pp. 160-176.
- Edwards, Jorge, “La relectura creativa”, en Eva Valcárcel (ed.), *Hispanoamérica en sus textos*. Universidade da Coruña, A Coruña, 1993, pp. 23-28.
- Edwards, Jorge, “Las prosas libres y sueltas de Julio Cortázar”, en Eduardo Ramos-Izquierdo y Jérôme Dulou (eds.), *Antes y después de Rayuela*. Colloquia, París, 2017, pp. 11-22.
- Emar, Jean, “Frente a los objetos. (Del libro *Miltín 1935* por aparecer)”, en

- Patricio Lizama Améstica, “«Frente a los objetos»: Fragmento de Juan Emar”, *Taller de Letras* (Santiago), núm. 26, 1998, pp. 139-141.
- Emar, Jean, “Con M. Henri Hoppenot, Encargado de Negocios de Francia en Chile. Una síntesis del movimiento intelectual de la Francia de hoy”, en Patricio Lizama Améstica (ed.), *Jean Emar. Escritos de Arte (1923-1925)*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1992, pp. 88-92.
- Emar, Jean, *Escritos de Arte (1923-1925)*, (ed.) Patricio Lizama Améstica. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1992.
- Emar, Juan, *Cavilaciones*. La Pollera Ediciones, Santiago de Chile, 2014 [1.^a ed. 1922].
- Emar, Juan, *Ayer*. Ed. Zigzag, Santiago de Chile, 1935.
- Emar, Juan, *Diez*. Eds. Ercilla, Santiago de Chile, 1937.
- Emar, Juan, *Miltín 1934*. Ed. Zigzag, Santiago de Chile, 1935.
- Emar, Juan, *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal*, t. I. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1996.
- Emar, Juan, *Umbral. Primer pilar. El globo de cristal*, t. II. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1996.
- Emar, Juan, *Umbral. Tercer pilar. San Agustín de Tango*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1996.
- Emar, Juan, *Un año*. Ed. Zigzag, Santiago de Chile, 1935.
- Espinosa Hernández, Patricia, “Un año de Juan Emar: Intertextualidades, metatextualidades y ontología del fragmento”, *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 36, 2003, pp. 108-115.
- Fernández Pérez, José Luis, “Juan Emar y Francisco Coloane: Anomalías histográficas, (re)visiones y aprontes para nuevas lecturas”, *Literatura y Lingüística*, núm. 13, 2001, pp. 63-73.

- Fernández Urtasun, Rosa, “La poética de Lautréamont y la escritura vanguardista”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, núm. 14, 1999, pp. 57-68.
- Ferreiro González, Carlos, “Umbral de Juan Emar: proyecto de escritura perpetua”, *Arrabal*, núm. 5, 2007, pp. 115-120.
- Fjodorovs, Fjodorovs, “Insects in the Space of Culture”, *Comparative Studies. Nature and Culture*, vol. 4, núm. 1, 2012, pp. 9-17.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Elsa Cecilia Frost. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1968 [1.ª ed. francesa, 1966].
- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, México, 1980 [1.ª ed. 1969].
- Fundación Juan Emar, “Álvaro Yáñez Bianchi (1893-1964)”, *Biografía*, 2001, <https://fundacionjuanemar.com/biografia/> [consulta: 10 diciembre 2024].
- Fundación Juan Emar, “Grupo Montparnasse”, *Artículos-Estudios*, 2001, <https://fundacionjuanemar.com/articulos-estudios/> [consulta: 10 diciembre 2024].
- Glendinning, Simon, *The Edinburgh Encyclopedia of Continental Philosophy*. Edinburgh University, Edinburgh, 1999.
- González, Marcelo, “Juan Emar es la imbecilidad”, *Cyber Humanitatis*, núm. 6, 1998, <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/06/textos/mgonzalez.htm> [consulta: 25 enero 2024].
- Grön, Arne, “El concepto de la angustia en la obra de Kierkegaard”, *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 15, 1995, pp. 15-30.
- Guerrero del Río, Eduardo, “Juan Emar, el Kafka chileno”, *Mensaje*, vol. 63, núm. 630, 2014, pp. 56-58.

- Harris Espinosa, Thomas, “Fragmentos para *Umbral*”, *Mapocho: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 60, 2006, pp. 385-390.
- Harvey, David, *Paris, Capital of Modernity*. Routledge, New York-London, 2003.
- Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera Cruchaga. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997 [1.ª ed. alemana, 1927].
- Humanes Bespín, Iván, “Alrededor del chileno Juan Emar”, *Sibila. Revista de Poesía e Cultura*, núm. 24, 2010, <https://sibila.com.br/novos-e-criticos/alrededor-del-chileno-juan-emar/3423> [consulta: 19 febrero 2024].
- Ibérico Rodríguez, Mariano, “La filosofía de Bergson”, *Letras (Lima)*, vol. 7, núm. 20, 1941, pp. 307-316.
- Jennings, Michael, “Walter Benjamin and the European Avant-garde”, en David S. Ferris (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge University, Cambridge, 2004, pp. 18-34.
- Kacprzak, Alicja, “Entre *eau de savon* et *fée verte*: quelques remarques sur les mots et le discours de l’absinthe”, *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica*, núm. 14, 2019, pp. 169-179.
- Kafka, Franz, “La verdad sobre Sancho Panza” [1.ª ed. alemana, 1917], en *Obras completas*, trad. Joan Bosch Estrada, A. Laurent, Roberto R. Mahler *et al.* Editorial Teorema, Barcelona, 1983, pp. 743-744.
- Kierkegaard, Søren, *Begrebet Angest. Med Originalens Tekst*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1994 [1.ª ed. danesa, 1844].
- Kierkegaard, Søren, *El concepto de la angustia: Una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original*, trad. José Luis López Aranguren. Espasa-Calpe, Madrid, 1959 [1.ª ed. danesa, 1844].

- Kierkegaard, Søren, *The Concept of Anxiety. A simple Psychologically Orienting Deliberation on the Dogmatic Issue of Hereditary Sin*, trad. Reidar Thomte. Princeton University, Princeton, 1980 [1.^a ed. danesa, 1844].
- Kjældgaard, Lasse Horne, *The Original Age of Anxiety: Essays on Kierkegaard and His Contemporaries*. Brill, Leiden-Boston, 2021.
- Klein, Richard J., “Baudelaire and Revolution: Some Notes”, *Yale French Studies*, núm. 39, 1967, pp. 85-97.
- Kuhn, Thomas Samuel, *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago, Chicago, 1970 [1.^a ed. inglesa, 1962].
- Labrador Méndez, Germán, “Dynamiting *Don Quijote*: Literature, Colonial Memory and the Crisis of the National Subject in the Monumental Poetics of the Cervantine Tercentenary (Spain 1915-1921)”, *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol. 19, núm. 3, 2013, pp. 185-209.
- Lastra, Pedro, “Rescate de Juan Emar”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 3, núm. 5, 1977, pp. 67-73.
- Lautréamont, *Obra completa. Bilingüe*, trad. Manuel Álvarez Ortega. Eds. Akal, Madrid, 1988 [1.^a ed. francesa, 1964].
- Lawlor, Leonard y Valentine Moulard-Leonard, “Henri Bergson”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 18 de mayo, 2018, revisado el 3 de julio, 2021, <https://plato.stanford.edu/entries/bergson/> [consulta: 25 enero 2024].
- Lee, Kakyung, “La crítica hacia la inmovilidad cultural de Chile en *Un año de Juan Emar*”, *Revista de Literatura, História e Memória*, vol. 17, núm. 30, 2022, pp. 309-324.
- Linstead, Stephen y John Mullarkey, “Time, Creativity and Culture:

- Introducing Bergson”, *Culture and Organization*, vol. 9, núm. 1, 2003, pp. 3-13.
- Lizama Améstica, Patricio, “Cartas a Carmen (Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez. 1957-1963)”, *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, núm. 51, 2000, pp. 153-158.
- Lizama Améstica, Patricio, “El cierre de la escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena”, *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 34, 2001, pp. 134-152.
- Lizama Améstica, Patricio, “Emar y el deseo de otra esencia para la vida”, *Paréntesis*, vol. 1, núm. 8, 2001, pp. 25-30.
- Lizama Améstica, Patricio, “Introducción”, en Patricio Lizama Améstica (ed.), *Jean Emar. Escritos de Arte (1923-1925)*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago de Chile, 1992, pp. 9-21.
- Lizama Améstica, Patricio, “Jean Emar/Juan Emar: la vanguardia en Chile”, *Revista Iberoamericana*, vol. 60, núms. 168-169, 1994, pp. 945-959.
- Lizama Améstica, Patricio, “Jean Emar y *La Nación* de Santiago de Chile en París (1926-1927)”, *Anales de Literatura Chilena*, vol. 2, núm. 2, 2001, pp. 191-206.
- Lizama Améstica, Patricio, “Textos híbridos y variaciones de la mirada. Literatura, arquitectura y pintura: relato, poema en prosa y fragmento”, en Selena Millares (ed.), *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2017, pp. 223-243.
- Lizama Améstica, Patricio, “*Un año* de Juan Emar: El artista de vanguardia en una modernidad periférica”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 77, 2010, pp. 95-108.

- Lizama Améstica, Patricio y María Inés Zaldívar (eds.), *Las vanguardias literarias en Chile. Biografía y antología crítica*. Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2009.
- Macallan, Brian Claude, “Freedom as a Centralizing Motif in the Work of Henri Bergson”, *Process Studies*, vol. 50, núm. 1, 2021, pp. 67-87.
- Macías, Sergio, “De cómo el Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha llegó a Chile. Introducción”, en Luis Correa-Díaz (ed.), *Cervantes y América / Cervantes en las Américas. Mapa de campo y ensayo de bibliografía razonada*. Centro Virtual Cervantes, 2006, https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/chile/macias.htm#np3 [consulta: 10 agosto 2024].
- Íñigo Madrigal, Luis, “Diez de Juan Emar”, *La Nación*, 24 de octubre, 1971, p. 3.
- Marine, Ileana, “Dante’s Hell Envisioned by Gustav Doré: An overlooked Opening to Modernity”, *Dante International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication*, vol. 4, núm. 1, 2015, pp. 17-30.
- McDonald, William, “Søren Kierkegaard”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 3 de diciembre, 1996, revisado el 10 de noviembre, 2017, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/kierkegaard/> [consulta: 10 agosto 2024].
- Medina, José Toribio, “Cervantes en las letras chilenas”, en Luis Correa-Díaz (ed.), *Cervantes y América / Cervantes en las Américas. Mapa de campo y ensayo de bibliografía razonada*. Centro Virtual Cervantes, 2006 [1.ª ed. del artículo, 1923], https://cvc.cervantes.es/Literatura/quijote_america/chile/medina02.htm [consulta: 10 agosto 2024].
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem

- Cabanes. Ed. Planeta-De Agostini, Barcelona, 1993 [1.^a ed. francesa, 1945].
- Millares, Selena, “Juan Emar: La escritura como patria. Entresijos de una poética dialógica”, *Taller de Letras*, núm. 46, 2010, pp. 11-20.
- Millares, Selena, “Una poética del absurdo visionario: Juan Emar”, *Anales de Literatura Chilena*, vol. 10, núm. 12, 2009, pp. 53-64.
- Ministerio de Instrucción Pública de la República de Chile, *Disposiciones relativas al Servicio de Instrucción Primaria*, Soc. Imprenta y Litografía Universo, Santiago de Chile, 1911.
- Moreno, Ignacio, “La Gran Depresión en Chile: Lecciones macroeconómicas”, *Estudios Nueva Economía*, vol. 2, núm. 1, 2013, pp. 5-17.
- Mullarkey, John, “Henri Bergson”, en Keith Ansell-Pearson y Alan D. Schrift (eds.), *The New Century. Bergsonism, Phenomenology and Responses to Modern Science*. Routledge, New York, 2014 [1.^a ed. 2010], pp. 19-46.
- Murray, Christopher John, *Encyclopedia of Modern French Thought*. Fitzroy Dearborn, New York-London, 2004.
- Museo Nacional de Bellas Artes, “Juan Emar”, *Artistas visuales chilenos*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, s. f., <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-39999.html> [consulta: 15 julio 2024].
- Neumann, Harry, “Nietzsche: The Superman, the Will to Power and the Eternal Return”, *Ultimate Reality and Meaning*, vol. 5, núm. 4, 1982, pp. 280-295.
- Niemeyer, Katharina, **Subway** *de los sueños, alucinamiento, libro abierto: La novela vanguardista hispanoamericana*. Iberoamericana-Vervuert,

- Madrid-Frankfurt am Main, 2004.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, Madrid, 2003 [1.^a ed. alemana, 1883].
- Osorio Tejeda, Nelson (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988.
- Osorio Tejeda, Nelson, “Un Macondo criollo y olvidado”, *Las Noticias de Última Hora*, 31 de mayo, 1971, p. 5.
- Palma González, Eric Eduardo, “El Estado socialista según la legislación irregular de Carlos Dávila (junio-septiembre de 1932)”, *Estudios Constitucionales*, vol. 15, núm. 1, 2017, pp. 373-404.
- Perri, Trevor, “Bergson’s Philosophy of Memory”, *Philosophy Compass*, vol. 9, núm. 12, 2014, pp. 837-847.
- Pilkington, Anthony Edward, *Bergson and his Influence: A Reassessment*. Cambridge University, New York, 1976.
- Portales, Felipe, “Extrema miseria en Chile de los años 30”, *Sur y Sur*, 2 de enero, 2018, <https://www.surysur.net/extrema-miseria-en-chile-de-los-anos-30> [consulta: 25 enero 2024].
- Proust, Marcel, “À propos de Baudelaire”, *La Nouvelle Revue Française*, núm. 93, 1921, pp. 641-663.
- RAE-ASALE, *Diccionario de la lengua española*, ed. del tricentenario. Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, 2023, <https://dle.rae.es/presciencia?m=form> [consulta: 3 abril 2024].
- Rentzou, Effie, *Concepts of the World: The French Avant-Garde and the Idea of the International, 1910-1940*. Northwestern University, Evanston, 2022.

- Retamal Hidalgo, Jorge E., “Juan Emar. La pereza del escritor y la apertura del tiempo”, *Revista de Teoría del Arte*, núm. 27, 2015, pp. 133-150.
- Rico Alonso, Sonia, “Juan Emar frente a la crítica. El artista y el arte en el contexto artístico chileno de principios del siglo XX”, *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, núm. 10, 2019, pp. 105-123.
- Rico Alonso, Sonia, “Juan Emar y Henri Bergson: Vínculos en torno a la duración y la memoria”, *Anales de Literatura Chilena*, vol. 24, núm. 40, 2023, pp. 95-109.
- Rico Alonso, Sonia, *La prosa de vanguardia en Chile. La escritura de Juan Emar*. Tesis de maestría. Universidade da Coruña, A Coruña, 2013.
- Rico Alonso, Sonia, *La obra literaria de Juan Emar. Propuesta estética y arquitectura del texto*. Tesis doctoral. Universidade da Coruña, A Coruña, 2018.
- Rico Alonso, Sonia, “Simultaneidad, punto y conciencia en *Ayer*, de Juan Emar”, en R. Arias Hernández, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (eds.), *Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)*. MACC-ELICIN, Vigo, 2016, pp. 247-256.
- Roberts, Gemma, “«El Quijote», clavo ardiente de la fe de Unamuno”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 32, núms. 1-2, 1966, pp. 17-24.
- Rodríguez Arratía, Nelson, “Aproximación estética al tema del cuerpo y la ciudad en la obra *Un año* de Juan Emar”, *Literatura y Lingüística*, núm. 11, 1998, pp. 165-179.
- Rojas Fabris, María Teresa y Pablo Astudillo Lizama, “Igualdad de género en la educación: Un siglo de debates. Avances y desafíos”, en Alejandra Falabella y Juan Eduardo García-Huidobro (eds.), *A 100 años de la ley de educación primaria obligatoria. La educación chilena en el pasado*,

- presente y futuro*. Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2020, pp. 119-129.
- Rojas Pachas, Daniel, “Juan Emar, un visionario que anticipa el modernismo tardío”, *Cine y Literatura*, 7 de julio, 2021, <https://www.cineyliteratura.cl/ensayo-juan-emar-un-visionario-que-anticipa-el-modernismo-tardio/> [consulta: 25 enero 2024].
- Rubio Rubio, Cecilia, *Diez de Juan Emar y la tétrada pitagórica: iniciación al simbolismo hermético*. Tesis doctoral. University of Montréal, Montreal, 2004.
- Rubio Rubio, Cecilia, “La euritmia de Juan Emar: Teoría del equilibrio y sistema constructivo”, *Acta Literaria*, núm. 37, 2008, pp. 9-23.
- Rubio Rubio, Cecilia, “Las im(posibilidades) de lo fantástico y de la «inquietante extrañeza» en la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y de Juan Emar”, *Acta Literaria*, núm. 44, 2012, pp. 89-103.
- Rubio Rubio, Cecilia, “«Yo he visto un pájaro verde»: Experiencia, memoria y autoficción fantástica en la obra vanguardista de Juan Emar”, *Nueva Revista del Pacífico*, núm. 75, 2021, pp. 42-59.
- Ryan, William J., *Sovereignities Displaced: Avant-Garde Prose and Authoritarianism in Spain, Chile, and Argentina (1923-1936)*. Tesis doctoral. Temple University, Philadelphia, 2020.
- Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*, trad. Juan Valmar. Eds. Altaya, Barcelona, 1993 [1.ª ed. francesa, 1943].
- Schalow, Frank, “Temporality Revisited: Kierkegaard and the Transitive Character of Time”, *Auslegung: A Journal of Philosophy*, vol. 17, núm. 1, 1991, pp. 15-25.
- Schulte-Sasse, Jochen, “Introduction: Theory of the Avant-Garde and Theory of Literature”, en Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trad.

- Michael Shaw. Manchester University, Minneapolis, 1984 [1.^a ed. alemana, 1974], pp. XLIX-LV.
- Serra Anguita, Daniela, “¿Celebrar o no celebrar? La organización de los festejos oficiales del Centenario de la Independencia de Chile, 1904-1910”, *Historia*, vol. 2, núm. 48, 2015, pp. 595-626.
- Steinhauer, Harry, “Franz Kafka: A World Built on a Lie”, *The Antioch Review*, vol. 41, núm. 4, 1983, pp. 390-408.
- Stewart, Jon (ed.), *Kierkegaard's International Reception. Tome I: Northern and Western Europe*. Routledge, New York, 2016 [1.^a ed. 2009].
- Stewart, Jon (ed.), *Kierkegaard's International Reception. Tome II: Southern, Central and Eastern Europe*. Routledge, New York, 2016 [1.^a ed. 2009].
- Stewart, Jon (ed.), *Kierkegaard's International Reception. Tome III: The Near East, Asia, Australia and the Americas*. Routledge, New York, 2016 [1.^a ed. 2009].
- Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, t. II. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2011.
- Subercaseaux, Bernardo, *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, t. III. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2011.
- Subirats, Eduardo, *La crisis de las vanguardias*. Eds. Libertarias, Madrid, 1984.
- Svensson, Manfred, “Introducción”, en Søren Kierkegaard, *La época presente*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2001 [1.^a ed. danesa, 1846], pp. 9-37.
- Tasso Valdés, José Luis, “Las «Marchas del Hambre» y la Asamblea Obrera de Alimentación Nacional (AOAN) 1918-1920”, *Rufián Revista*, vol. 4, núm. 16, 2013, pp. 80-85.
- Taylor, Mark C., “Time's Struggle with Space: Kierkegaard's Understanding

- of Temporality”, *The Harvard Theological Review*, vol. 66, núm. 3, 1973, pp. 311-329.
- Teitelboim, Volodia, “Sobre la antología del 35 y la generación del 38”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 42, 1993, pp. 251-263.
- Tentoni, Valeria, “Juan Emar, el asqueado”, *Eterna Cadencia*, 15 de mayo, 2014, <https://eternacadencia.com.ar/nota/juan-emar-el-asqueado/9265> [consulta: 22 febrero 2024].
- Tester, Keith (ed.), *The Flâneur*. Routledge, New York-Oxon, 2015 [1.^a ed. 1994].
- Thacker, Eugene, “Apophatic Animality: Lautréamont, Bachelard, and the Bliss of Metamorphosis”, *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, vol. 18, núm. 1, 2013, pp. 83-98.
- Tiedemann, Rolf, “Introducción”, en Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero. Eds. Akal, Madrid, 2005, pp. 7-36.
- Traverso-Rueda, Soledad, “El lector en busca de una novela: Macedonio Fernández y Juan Emar”, *Revista Aleph*, vol. 46, núm. 163, 2012, <https://www.revistaaleph.com.co/index.php/component/k2/item/620-el-lector-en-busca-de-una-novela-macedonio-fern%C3%A1ndez-y-juan-emar> [consulta: 20 febrero 2024].
- Traverso-Rueda, Soledad, *Juan Emar: La angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca. Un estudio de la narrativa vanguardista de Juan Emar*. Tesis doctoral. University of Maryland, College Park, 1996.
- Valcárcel, Eva, “Bodegón *au bon marché*. Sobre vanguardia y escritura literaria en Hispanoamérica”, *Arrabal*, núms. 2-3, 2000, pp. 67-73.
- Valiente, Fernanda, “La obra editada de Emar no tuvo parangón en los años en que la publicó”, *Radio Pauta*, 2 de mayo, 2021,

- <https://www.pauta.cl/entretencion/2021/05/02/analisis-obra-juan-emar-pablo-brodsky.html> [consulta: 22 febrero 2024].
- Varetto, Patricio, “Emar, la tradición literaria y los otros a través de *Un año*”, *Pluma y Pincel*, núm. 165, 1993, pp. 36-37.
- Vásquez, Malva Marina, “Diálogos genealógicos: Juan Emar y el vanguardismo hispanoamericano”, *Anales de Literatura Chilena*, vol. 19, núm. 29, 2018, pp. 195-211.
- Vásquez, Malva Marina, “Escucha barroca y vanguardia latinoamericana en «El pájaro verde» de Juan Emar”, *Hispanófila*, núm. 176, 2016, pp. 175-190.
- Vásquez, Malva Marina, “Hacia una genealogía de las poéticas vanguardistas chilenas: Juan Emar y Nicanor Parra”, *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, vol. 2, núm. 51, 2020, pp. 71-86.
- Vásquez, Malva Marina, “Juegos metateatrales y vanguardia pictórica en *Umbral de Juan Emar*”, *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, núms. 73-74, 2011, pp. 191-210.
- Vásquez, Malva Marina, “Lo sublime y lo impensado en la apuesta vanguardista de *Miltín 1934* de Juan Emar”, *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 50, 2011, pp. 216-229.
- Vásquez, Malva Marina y Constanza Vargas, “Aproximaciones a una poética de Obra total en *Umbral de Juan Emar*”, *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, núm. 56, 2014, pp. 101-119.
- Vásquez, Malva Marina y Constanza Vargas, “La querrela entre clásicos y modernos en *Umbral de Juan Emar*”, *Estudios Filológicos*, núm. 51, 2013, pp. 99-114.
- Vyhmeister-Fábregas, Katherine, “La transformación de Santiago: un caso frustrado de intervención urbana a gran escala (1872-1929)”, *EURE*.

Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales, vol. 45, núm. 134, 2019, pp. 213-235.

Wallace Cordero, David, “Una carta: Un relato inédito de Juan Emar (Estudio preliminar, edición y notas)”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 52, 1998, pp. 113-155.

Wheeler, Michael, “Martin Heidegger”, *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 12 de octubre, 2011, <https://plato.stanford.edu/entries/heidegger/> [consulta: 20 julio 2024].

Wood, Paul, “Modernism and the Idea of the Avant-Garde”, en Paul Smith y Carolyn Wilde (eds.), *A Companion to Art Theory*. Blackwell Publishers, Cornwall, 2002, pp. 215-228.

국문초록

20세기 칠레 작가 후안 에마르(1893-1964)는 1920년대와 1930년대에 문학 활동을 펼쳤다. 후안 에마르는 필명으로, 칠레에서 전위주의 예술을 선도한 몽파르나스 그룹(Groupo Montparnasse)의 핵심 인물이었다. 그는 부친이 소유한 신문에 칠레 예술계의 낡고 시대착오적인 현실을 질타하는 비평을 게재하며 칠레에 전위주의를 정착시키려 하였다.

그의 작품은 1970년대에 이르러 재조명받게 되었으나, 당대에는 실험적 사상과 난해한 문체로 인해 칠레 비평가와 대중으로부터 외면받았다. 특히 그는 보수 지식인과 엘리트층을 직설적으로 비판하였는데, 이에 대한 일종의 보복으로 비평계는 침묵으로 응수하였고, 작가와 작품의 존재 자체를 철저히 부정하였다. 에마르의 작품이 즉각적 반향을 일으킨 건 아니나, 재평가 이후 칠레 문단에 지속적인 영향을 미치고 있다. 그는 중남미 붐 문학의 주요 선구자와 함께 거론되며, 칠레 후속세대 작가들의 인정을 받는다.

에마르의 소설 『한 해(Un año)』(1935)도 문단과 독자층으로부터의 냉대에서 예외는 아니었다. 같은 연도 출간된 『어제(Ayer)』(1935), 『밀틴 1934(Miltín 1934)』(1935)와 나란히 삼부작을 이루며, 소설의 각 장은 매월 1일에 발생했다고 기록된 사건을 중심으로 전개된다. 1970년대 에마르가 재발견되면서 이 작품도 학계의 관심의 대상이 되었으나, 기존 연구는 소설 내 전위적 특성에 집중해왔으며, 사회역사적 관점에서 접근한 논의는 미비한 실정이다.

하지만 『한 해』는 에마르의 보편주의적 전위성과 지역주의적 특수성이 융합된 문학적 양상을 가시적으로 드러내는 대표작이므로, 작품에 담긴 사회역사적 맥락에 주목할 필요가 있다. 본고는 이러한 논지에 기초하여, 소설 내 사회역사성을 포착한다. 유럽 전위주의의 표본으로 여겨졌던 에마르의 전위주의가, 실제로는 칠레 사회 안에서의 문제점을 지적하는 방식으로 전개되었다는 핵심이 드러난다. 에마르의 전위주의는 시대상과 유리된 사상이 아니다. 그는 전위주의 기법을 활용하여 칠레의 국가적, 지역적 주제에 대해 서술하였으며, 이는 『한 해』의 여러 텍스트적 근거로 입증된다.

작품이 칠레를 직간접적으로 언급하므로 사회역사성을 적용할 수 있다. 그렇다면 전위주의자인 에마르는 칠레 예술계의 주류적 특징에 왜 반발했는가를 따져볼 필요가 있는데, 본고는 당시 칠레 예술계에 팽배했던 민족주의, 사실주의, 학문주의로 인해 에마르의 분노가 촉발되었다고 본다.

『한 해』의 주인공은 에마르의 문학적 자아로, 작가의 전위주의와 칠레 현실을 반영한다. 주인공의 분노가 5월, 6월, 7월을 공통적으로 관통하는데, 이 분노에 급진적 개혁을 주장하는 에마르가 정제된 칠레 사회에서 경험한 좌절이 투영된다.

주인공은 6월과 7월에 자신과 의견을 공유할 수 있는 깨어있는 존재를 찾으려 산티아고 데 칠레를 산보한다. 도시의 사람들을 관찰하지만 그들의 무지함으로 분노만 거세질 뿐이다. 이때 주인공은 분노를 세 가지 유형으로 분류하는데, 본고는 이를 각각 칠레 사회구조에 대한 분노, 칠레 대중에 대한 분노, 칠레 지식인에 대한 분노로 해석한다.

주인공이 고등교육기관 문 앞을 막고 있는 허름한 옷을 입은 노령의 여성들을 마주했을 때의 분노나, 정부 행정력이 동원되어 수습되는 교통사고를 목격했을 때의 분노는 작가가 인식하는 사회제도의 문제로 환원된다. 변화에 무관심한 대중에게도 실망하며, 사회적 책임의식이 결여된 채로 특권을 누리는 엘리트 계층도 신랄하게 비판한다. 개혁의 동력을 잃은 조국의 모습을 직면하는 것이 주인공에게 고통이기에, 차라리 무지몽매한 “벌레 인간”이 되고 싶다는 염원을 내비친다.

그러나 오히려 5월에 등장하는 벌레는 칠레의 우매한 사람들보다 나은, 주인공의 처지를 대변하는 존재이다. 주인공의 서재에서 로트레아몽의 『말도로르의 노래』(1868-1869)의 종이를 갉아먹은 이 벌레는, 폭력성과 변신(metamórfosis) 전략으로 정적인 존재를 일깨우는 책의 내용도 흡수하여 내면화한다. 그리스도로 비유되는 이 벌레는 실패와 죽음이 예정된 고독한 희생양이다. 사회현실에 가로막혀 개혁에 실패하고 마는 전위주의 지식인의 결말을 예고하는 상징인 것이다.

9월은 앙리 베르그송의 시간 개념을 문학적으로 구현한 장이다. 데카르트 합리주의 등 전통적 철학에 반기를 든 베르그송은 고정된 틀을 거부하고 새로운 형태의 표현을 탐구하는 전위주의에 중요한 철학적

기반을 제공했다. 에마르의 작품 집필 시기에 베르그송 철학이 전위 예술가 사이에서 유행했다는 시대적 맥락은, 베르그송의 시간론이 9월 전반에 내재되어 있음을 시사한다. 무엇보다도 9월에는 베르그송 철학의 주요 주제인 ‘진화’, ‘의지’가 직접적으로 언급되며, 베르그송이 제시한 특수한 개념어인 ‘생의 약동(élan vital)’과 관련된 표현으로 ‘생명력의(vital)’라는 단어가 명시적으로 등장한다.

해안가에서 파도의 크기를 재려고 하는 주인공의 시도는 베르그송이 비판하는 공간적 사유에 해당한다. 시간의 질적 흐름을 간과하고, 정량적 단위로 세계의 본질을 축소하려는 관점이기 때문이다. 시시각각 변하는 파도로 인해 주인공은 끝내 파도의 크기를 재는 데 실패한다. 그러다 『돈키호테』의 산초 판사를 연상시키는 인물과의 대화를 통해 주인공은 공간적 지각의 한계를 극복하고, 세계에 대한 총체적 시각을 회복한다.

9월의 해안가는 베르그송의 생의 약동이 작동하는 세계이며, 동시에 새로운 언어로 시간의 역동적 흐름을 표현할 수 있다는 베르그송의 주장을 문학적으로 재현한 시공간이다. 작가의 시간에 대한 전복적 사유는 형이상학적 차원에 국한된 담론이 아니라, 칠레라는 구체적 현실에 뿌리를 내리고 있다. 칠레의 지성에 대한 비판적 성찰과, 이를 베르그송 철학을 통해 재구성하려는 일관된 노력을 에마르의 또 다른 에세이 「사물과 마주하며(Frente a los objetos)」(1935)에서 확인할 수 있다.

1월의 주인공이 느끼는 조급함, 불안, 현기증은 쇠렌 키에르케고르의 사상에 등장하는 주요 정서이다. 에마르는 『한 해』에 베르그송 시간론에 이어 키에르케고르의 존재론도 반영하면서, 20세기 유럽 지성의 최전선에서 일어난 논의를 집약한다. 1, 2차 세계대전 전후로 유럽 전역에서 키에르케고르 철학에 대한 관심과 연구가 폭발적으로 증가하였다. 키에르케고르는 에마르의 동시대 지식인들에게 지대한 영향을 미쳤기 때문에, 에마르는 키에르케고르를 분명 의식하고 있었을 것이다.

1월은 키에르케고르뿐만 아니라 베르그송, 하이데거, 메를로-퐁티 등 시간을 사유한 철학자들의 지적 교차점이기도 하다. 그러나 주인공이 작중에서 읽는 세르반테스의 『돈키호테』(1605-1615), 그리고 단테의

『신곡』(1472)과의 상호텍스트성을 고려한다면, 여러 철학자 중 키에르케고르의 이론을 접목하여 1월을 해석하는 편이 타당하다.

1월의 주인공은 존재론적 불안을 표출하며 시간에 쫓기는 유한한 인간을 형상화한다. 키에르케고르는 주인공처럼 존재의 목적을 탐구하지 않고 피상적 일상을 영위하는 사람들을 힐난한다. 이는 에마르가 전위주의자로서 상투성에 침잠한 삶을 경계한 것과 궤를 같이한다. 1월에는 에마르가 지닌 삶의 태도에 대한 통찰은 물론 유럽의 철학적 흐름에서 소외된 중남미에 당시의 최신 사상을 소개하려고 한 의도가 드러난다.

이처럼 본고는 후안 에마르의 소설 『한 해』가 사회역사적 관점에서 두 갈래로 분석될 수 있음을 짚었다. 먼저 5월, 6월, 7월에는 칠레 사회의 고루한 관습을 타파하려는 전위주의 작가로서의 정체성이 드러난다. 다음으로, 텍스트에 근거하여 9월과 1월에 전복적 사상을 지닌 베르그송과 키에르케고르 철학을 각각 적용함으로써, 사회개혁뿐만 아니라 사유의 쇄신 또한 추구하는 전위주의자의 모습이 포착된다는 점을 밝혔다. 동시에 유럽의 모던한 담론과 사조를 칠레로 수입해오려는 작가의 의지를 파악했다.

여태 에마르의 작품은 기존의 틀을 탈피하는 유럽적 전위 문학으로 주로 해석되어 왔다. 그러나 칠레 문학에 대한 관심이 높아지는 오늘날, 에마르의 작품이 사회역사적 환경과 밀접하게 연관되어 있으며, 그 결과 칠레 내에서 전위주의 문학의 지평을 여는 데 기여했다는 사실 역시 충분히 검토되어야 할 것이다.

주요어 : 후안 에마르, 『한 해(Un año)』, 칠레, 사회역사성, 전위주의, 베르그송, 키에르케고르

학 번 : 2019-29470