

JUAN EMAR

LA PEREZA DEL ESCRITOR Y LA APERTURA DEL TIEMPO

Jorge E. Retamal Hidalgo

Resumen

Este artículo reflexiona la pregunta por la posibilidad de apertura del tiempo en las vanguardias estéticas, donde todo lo sido es en lo contemporáneo revestido como *lo nuevo* en una *actualización* del pasado en diálogo con el presente. Se utiliza la obra de Juan Emar para problematizar la periodización de la vanguardia, donde las obras ya no permiten entender las épocas en orden teleológico, con lo que se lleva a cabo una fuerte crítica a las teorías del progreso a través de una escritura desbordante que persigue la apertura del tiempo.

Palabras claves: Juan Emar, vanguardia, periodización, apertura del tiempo.

Abstract

This article considers the question of the possibility of opening time in the aesthetic vanguard, where everything is contemporary been coated as an update again in dialogue with the past in the present. The work of Juan Emar is used to problematize the periodization of the vanguard, where the works are no longer able to understand the times in teleological order, which takes place a strong critique of the theories of progress through a writing overflowing pursues the opening time.

Keywords: Juan Emar, vanguard, periodization, opening time

Introducción:

Desde fines de los años 1980 en adelante, en forma creciente y con mayor razón en los últimos años, se ha despertado el interés de literatos e investigadores por la figura y obra de Juan Emar, entusiasmo que en su época fue por excluirlo del campo. Es un tiempo que a través de la crítica, clasifica la valoración artística a partir de su propia condición productiva dada por la satisfacción de un canon que está determinado por factores externos a la actividad creadora, a saber, la funcionalidad que presta al relato ideológico afín. La literatura de Juan Emar operó por fuera de esta relación de funcionalidad entre arte y política, donde el patrón del arte aún era la mimesis y de la política el populismo. Por el contrario, la pluma de Juan Emar

no *actúa*, sino que *opera* en el proyecto de autonomía literaria, cuya representación de la realidad está dada por el cuestionamiento de la productividad del tiempo en cuanto tal, por fuera de las nociones de productividad que tiene el modernismo dominante en la región, toda vez que el realismo de moda otorga a la construcción del tiempo presente un carácter confesional mimético con el populismo. Es el *actuar* en el mundo del escritor como héroe y profeta, como portavoz de la realidad que presencia, por lo tanto es un tiempo que se encierra en sí bajo esta alianza entre arte y política mediada por la productividad fáctica de su propio tiempo, anquilosado en la constatación de la realidad a través de la mimesis, como *El Roto* de Joaquín Edwards Bello o *La sangre y la esperanza* de Nicomedes Guzmán. Mientras que la obra de Juan Emar abre la posibilidad crítica del tiempo por fuera de su propia productividad en cuanto *actuar* en el mundo como voz mimética renunciando a ella, donde la clausura de la actuación ya no es la *pereza del escritor*, sino que logra la *operación* moderna por antonomasia, que es la reflexión crítica a través de la representación sobre lo que cierra un tiempo para abrirlo. Por lo que, el silencio que ejerció la crítica respecto de la escritura de Emar, fue respondido con una elegante actitud crítica hacia las teorías del progreso, propias de la vanguardia, por parte de nuestro autor, abriendo el tiempo e intentando superar las épocas onto teleológicas a través de una escritura colosal.

La periodización de la vanguardia

Es interesante comenzar destacando la reflexión sobre la periodización de la vanguardia en la historia de la literatura que hace Nelson Osorio en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* cuando señala que “los críticos inmanentistas siguen imperando, y donde se describen los cambios internos de la literatura casi como una simple mecánica de agotamiento y renovación de formas, escuelas y códigos, más o menos como lo proponían las tesis más exageradas de algunos de los Formalistas Rusos de comienzo de siglo” (Osorio, 1988, pág., IX). Para poner la historia de la literatura en funcionamiento fenoménico con el resto de los acontecimientos de la sociedad que le acompaña, más precisamente los hechos propios de la historia de la literatura darían cuenta de los acontecimientos sociales de una historia mayor, muy cerca de lo que Hegel plantea al señalar que: “el arte cumple de modo pleno sus posibilidades cuando proporciona al hombre una autoconciencia histórica, es decir, cuando da respuesta a su necesidad de sentido y orientación” (Hegel, 2006, pág., 17).

Atendiendo a esta relación fenomenológica hegeliana entre arte e historia, para Hauser, según el mismo Osorio, la llamada “Guerra del 14” es el inicio de un nuevo periodo histórico, por lo tanto sería también el inicio de una nueva forma de entender el arte, donde las vanguardias son adalides de aquella nueva época. No obstante ello, a modo de recuento, muy bien saben que esta misma vanguardia funcionaría, en la interpretación de Octavio Paz en *Los hijos del Limo* como una etapa culmi-

nante de un modernismo que nace con los románticos ingleses y alemanes, muta con el simbolismo francés y los modernismos latinoamericanos, para terminar el periodo histórico con las vanguardias del siglo XX (Paz, 1974). Este problema de la periodización incita a Osorio a plantear la siguiente cuestión: dadas las diferencias interpretativas de las vanguardias como acontecimiento histórico, pone esto, el trabajo historiográfico, obligadamente en dos posibilidades: entender las vanguardias como *inicio* o como *término*.

Ante tal absoluta alternativa que visualiza Osorio, éste opta por concebir las vanguardias adscritas al arte contemporáneo. Entendiendo lo contemporáneo como el comienzo de una etapa histórica iniciada con la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, la Revolución Mexicana y la Reforma Universitaria de 1918, por lo que las vanguardias son parte de este panorama de *lo contemporáneo*. Osorio lo dice de esta manera: “la literatura de la Época Contemporánea”. Es notable el detalle con el que subordina la literatura al concepto de época contemporánea gracias a las mayúsculas, posicionando la determinación de la nueva época a los acontecimientos políticos y económicos, por lo que la historia del arte, y en particular la historia literaria, se encuentran subordinadas a la Historia a secas, que en sí es entendida por Osorio como la historia política y económica, la Historia con mayúscula.

Atribuye Osorio el proceso de modernización latinoamericana al periodo que va de 1880 a 1910 en el cual el continente se incorpora al sistema económico mundial, y apoya su tesis en un concepto del consagrado historiador argentino Tulio Halperin Donghi, que es el *pacto neocolonial*. Queda en absoluta evidencia, a mi parecer, su recusable tesis de subordinación de la historia del arte y literaria, para su propia legitimación, en una historia política y económica. Se desprende que una historia del pensamiento literario sólo queda validada en tanto sea una disciplina auxiliar de las directrices políticas y económicas, cuyas transformaciones no pueden ser sino fútiles a la existencia humana. Esta futilidad a la que me refero, Osorio la entiende como un aislamiento del arte como asidero de la Belleza que ya no se encuentra en la realidad sino en su propia autonomía.

Para mayor abundamiento, en el argumento de Osorio entran con propiedad las validaciones de la historia política y económica como transformadoras de *lo real*, entendiendo *lo real* como lo cotidiano, mientras que el arte, ante la imposibilidad de competir contra el majestuoso privilegio político económico, se repliega a argumentos de pérdida frente a lo cotidiano, no quedando otro camino que el ennoblecimiento de cualquier referente y estetización de la palabra.

En *Los hijos del Limo* de Octavio Paz, éste sostiene desde un principio que el poema está en estrecha relación dialógica con la época y sociedad que le dan nacimiento. No se distrae de la sentencia de Hegel cuando dice Paz que: “un poema es un objeto hecho del lenguaje, (sic) los ritmos, las creencias y las obsesiones de éste o aquél poeta y de ésta o aquella sociedad”. Pero se distancia de Osorio y también de Hegel cuando plantea el problema que el poema “es el producto de una historia y de una sociedad, pero su manera de ser es contradictoria”, esta contradicción

sería “una inversión y conversión del *fluir* temporal” (Paz, 1974, pág., 1). Este problema, según Paz, se hace explícito con los románticos en adelante. Para Paz, la modernidad trae en sí aquella contradicción como “una suerte de autodestrucción creadora” (Íd. pág., 4), señalando que “lo que distingue a nuestra modernidad de las (sic) de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, irrupción de la continuidad”. “El arte moderno no sólo es hijo de la edad crítica sino que (sic) también es crítico de sí mismo” (Íd.).

Entiendo que la periodización de Paz no es sólo situar ciertos hechos históricos notando sus diferencias con el pasado, sino que aquella época que va desde el romanticismo a las vanguardias funcionaría como receptáculo, como el periodo propio de la contradicción del tiempo, de un tiempo. El instante en que el tiempo de la historia emerge como posibilidad de lo nuevo en lo moderno. “Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra” (Íd.).

La periodización desde el romanticismo a la vanguardia que hace Octavio Paz, no es sólo una selección estética de ciertos objetos que compartan un sentido de lo común artístico para señalarlos como militantes de una época, puesto que implica, además, que ambos periodos son una modernidad que se caracteriza por hacer en sí a la herencia de la humanidad una experiencia moderna. En ella sobresalta constantemente una sobrevivencia de las posibilidades de aquella experiencia. “Esas novedades —continúa Paz— centenarias o milenarias han interrumpido una vez y otra vez nuestra tradición, al grado de que la historia del arte moderno de Occidente es también de las resurrecciones de las artes de muchas civilizaciones desaparecidas” (Íd. pág., 5).

Octavio Paz ve que aquella modernidad borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo, borra el abismo de la distancia volviéndose equivalente a lo próximo, y “el ácido que disuelve —según Paz— todas esas oposiciones es la crítica” (Íd.). Pero mirado retrospectivamente, quizás no sea la disolución de aquellas oposiciones la característica propia de la modernidad que tiene en mente Paz, sino más bien que el mismo proceso moderno se ha encargado de demostrar que su constitutividad está asegurada por aquellas oposiciones nunca equivalenciales, la propia insolubilidad de las oposiciones funda aquella modernidad no como época sino sólo como una categoría que es capaz de contener todas aquellas demandas de expresión artística que desde los tiempos inmemoriales de la humanidad se depositan como nuevo en lo moderno.

Este ejercicio de Paz se aleja considerablemente del planteado por Osorio y Hauser y nos muestra la posibilidad de pensar una periodización de la vanguardia que no se cierra ensimismada, sino que se abre a la posibilidad misma de contener su propia contradicción, que es su propia imposibilidad de transformarse en época.

En definitiva, el modo de tramar la historia del arte y la literatura subordinada a la historia política y económica detrás de la primera guerra mundial, la

Revolución Rusa, la Revolución Mexicana y la Reforma Universitaria de 1918, y de todas maneras el desarrollo tecnológico encaminado hacia la Segunda Guerra Mundial, queda expresada en la idea que tiene Eric Hobsbawm: “La verdadera revolución en el arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que [...] fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético” (Hobsbawm, 1999, pág., 14). Pues ese es precisamente el resultado de subordinar la historia del arte y la literatura a la historia política y económica, cuya resolución es nada menos que el triunfo del consumo estético.

Por el contrario, replica Sergio Rojas: “lo que se propuso el arte de vanguardia habría sido precisamente reflexionar en la obra el *shock* que implicaba la experiencia del mundo contemporáneo” (Rojas, 2012. Pág., 29). Tanto así, que ese *shock* sería precisamente lo que queda por fuera del objeto de estudio de la historia política y económica, el *shock* del arte vendría a ser el acontecimiento de ese mundo contemporáneo que golpea esa experiencia que no acaba de ser “enteramente significativa en su primer momento de aparición” (Foster, 2001, pág., 34), por lo que el *shock* es el momento cismático entre la historia política y económica, quiérase positivista, con la historia del arte, cuya imposibilidad de fijar los acontecimientos nucleares en forma pragmática exige al historiador del arte preguntarse por las condiciones reflexivas del *shock* que provoca la posibilidad del arte en la experiencia histórica. Una de sus posibles respuestas es, en palabras de Didi-Huberman: “el tiempo libera *síntomas* y, con ellos, hace actuar a los fantasmas” (Didi-Huberman, 2009, pág., 101).

La crítica a las teorías del progreso

La “Nota Editorial” de *Umbral* (1996) de Juan Emar, no cuenta con más de cuatro párrafos y dos son sus ideas fuertes. La primera se refiere a las correcciones, que según se escribe son de “mínimos detalles” producto de la mecanografía. No obstante ello, advierte al lector que en virtud de las libertades literarias y poéticas podría encontrarse con “numerosas contradicciones, disgregaciones y desconexiones, a lo largo de toda la obra”. La segunda idea se plantea a pesar de la primera, como misión del Centro que publica “el rescate tras un prolongado silencio de una de las obras de ficción [...] más significativa de nuestra literatura nacional, y así ser consecuente con su papel de conservar y difundir el patrimonio literario y cultural de Chile” (Emar, 1996).

Esta nota editorial a pesar de su breve extensión es heredera del debate que sostiene Juan Emar con la tradición literaria chilena. Las dos ideas parecieran ser a primera vista muy bien consideradas con el lector: le advierte de los errores formales con los que se topará, pero aun así, se encuentra frente a un *monumento* de la literatura *nacional*. Empero, esta combinación de sentencias no hace otra cosa sino alinearse con el silencio de la crítica literaria de principios del siglo XX, pero esta

vez transformando la clave de silencio en cooptación que engrosa los monumentos del patrimonio de la literatura *nacional*.

Esta tradición conservadora de la crítica literaria, que pone la tilde en los fundamentos formales de la obra, censuró a través del silencio la escritura de Juan Emar durante el siglo XX por ver en ella un desajuste no sólo con el canon literario sino también con aquellas obras que estaban en emergencia disputando el canon. La pluma de Emar estaba operando en otro registro ilegible para la *literatura nacional*. La segunda mitad del siglo XX se vio en la necesidad de recuperarla, pero no de su ilegibilidad, sino darle la connotación de monumental, inabarcable, inasible, y aun así nacional, sobre todo en su última década donde abundan los estudios emarianos con estos apelativos. Y esta inclusión a la *literatura nacional* que le da el Centro de Investigaciones Diego Barros Arana a través de su Nota Editorial, actúa en función de una sutura equivalencial a todo aquello que pueda ser *nacionalmente* producido.

Estas dos sentencias de la Nota Editorial, advierte su contrario, que toda posibilidad crítica del libro está dada por sus “errores formales”: “numerosas reiteraciones, saltos, errores de mecanografía y contradicciones relativas a aspectos formales, onomásticos, etcétera”, “se optó por respetar –señalan los editores– dentro de los márgenes más amplios posibles, la proposición, voluntad y particularidades de su estilo, aun cuando éste, en numerosos pasajes, *se aleja considerablemente de la norma*” (Íd.). Pues este podría ser uno de los caminos interpretativos para sacar la obra de Juan Emar de la monumentalidad de lo ininteligible.

Pedro Lastra, en la Nota Preliminar de *Umbral*, dividió a sus lectores entre: *cómplices* y *desconcertados*. Atendiendo a la función de la crítica literaria ambos guardaron, a mi modo de ver, silencio. Como ejemplo, en el año 1971 Pablo Neruda escribió el prólogo del libro *Diez* de Emar, en el cual dice: “Y sépase que este antecesor de todos, en su tranquilo delirio, nos dejó como testimonio un mundo vivo y poblado por la irrealidad siempre inseparable de lo más duradero”.

Una cosa en esta cita es importante, sin olvidar que Neruda es parte de los *cómplices*, aúna dos juicios que para el año 1971 son contundentes: el “*tranquilo delirio*” de Juan Emar y la representación de la *irrealidad* de un *mundo vivo*. Neruda hace saltar el anacronismo que existe entre la figura *tranquila* de Emar como *la pereza del escritor* frente a la convulsión político social que se desarrolló entre el Frente Popular y la Unidad Popular de la que el propio Neruda es parte, entiéndase como época. La *pereza del escritor* quedaría circunscrita a una clave *delirante*, discontinua del peso racional de la historia que ha conducido al proletariado, a través de los mecanismos de identificación hacia un mundo que él mismo puede transformar, al modo hegeliano. Justificando así el aislamiento de Emar a través de la irracionalidad de su escritura en un *mundo vivo*. Las palabras de Neruda hacen ver que su percepción de la obra de Emar se corresponde con una desaceleración por vía del *delirio* de la marcha del proyecto racional onto teleológico en manos del socialismo.

Con este breve ejemplo he querido retratar el silenciamiento de los lectores-críticos *cómplices* de Juan Emar. ¡Qué hablar de los críticos *desconcertados*! Enmude-

cieron ante los tres libros de Juan Emar publicados en 1935 y el único del 37. José Echeverría escribe que Emar “estaba muy enamorado de lo que escribió y vio que había una indiferencia absoluta, que no hubo buena crítica, casi no hubo crítica incluso” (Emar, 1996 XXIII). Emar lo intuyó desde un principio por lo que llevó con más ahínco la notable furia contra los críticos de arte y literarios en *Miltín 1934* del año 1935, insultando a Alone¹ de la siguiente manera: “Sólo de verlo, ¡qué aburrimiento!”, “[...] todo lo del señor Alone me aburre. Es como una planicie interminable, sin árboles, sin arroyos, sin seres, sin ondulaciones, sin cielo [...] Puede ser que en crítica literaria haya que hacerlo así: alinear un (sic) sin número de personajes cada uno detrás del otro, todos pintados casi en igual forma, casi del mismo tamaño, casi con el mismo traje, casi en la misma actitud, desde el comienzo de los siglos hasta la consumación de todos ellos” (Emar, 1935a, pág., 39-40).

Veinticuatro años después, 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 de lo que leen una profesión para ganarse la vida. Las artes para mí, tienen otro sentido y otra finalidad” (Emar, 1996 XXV). 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”.

Toda la obra de Juan Emar va planteando la necesidad de revitalización de los recursos, reconsiderando los formalismos que parecieran ser errores formales de escritura (Emar, 1996), y llevando la poética al laboratorio más excelso del arte contemporáneo de vanguardia, que fue el montaje; con un propósito visible: el reclamo contra las teorías del progreso. Esto lo llevó a aborrecer todo aquello que circunscribiera la creación artística a lo nacional,² y llevó una vez iniciada su escritura, un rechazo a las categorías de obra para sí, cuyo propósito fue establecer un manifiesto estético/político de dos o cuatro palabras en contra de las ideologías del progreso y de los esencialismos, diciendo: *j' en ai marre, estoy harto*, que luego derivó en Juan Emar.

Se resistió a la estructura narrativa en la que se presenta en una introducción los personajes principales y antagonicos junto a los acontecimientos iniciales que por relación de causa y efecto van empujando la lectura hacia el nudo de la obra detonando los conflictos, siendo el momento más tenso y más exigente de la obra literaria, para devolvernos luego a nuestra realidad y soltarnos poco a poco a través del desenlace, hasta llegar al punto final. El proyecto de Juan Emar es totalmente distinto, la escritura es para él un momento de investigación y aprendizaje, de autoco-

1 Hernán Díaz Arrieta, conocido como Alone, (1891-1894) Crítico literario.

2 Fue un férreo opositor a la Escuela de Bellas Artes y al Museo Nacional de Pintura.

nocimiento, la trama no está de antemano fundada, no es posible según este parecer conocer el puerto final al cual se llegará. Así Onofre Borneo, su primer narrador, es enfático al decir que la escritura de *Umbral* “no debe tener el carácter de una ‘obra’ si por obra entiendo el planteamiento de un problema, su desarrollo y su *solución*” (Emar, 1996, pág., 6).³ El hilvanamiento de *Umbral* es, por tanto, la historia de sus recursos que permiten la reflexividad de la obra. Borneo pone el énfasis con itálica en la palabra *solución*, que es el *thelos* de la obra, el punto final por el cual se trabajó y siempre se tuvo en vista. La concepción del tiempo en *Umbral* se desmarca de esta proyección lineal y ascendente metonímica. Nos hace pensar en Lévinas: “El lenguaje se define tal vez como el poder mismo de romper la continuidad del ser o de la historia” (Lévinas, 2002, pág., 208). Toda vez que “La discontinuidad de la vida interior irrumpe [en] el tiempo histórico” (Íd. pág., 81).

Las vanguardias redefinen la posibilidad modernista desentendida de ese *thelos* moderno que en el diagnóstico fue el responsable de los desastres de las guerras mundiales, y la destrucción que significó, entre otras cosas y el giro que provocó. En la primera publicación de las “Notas de Arte” con fecha 15 de abril de 1923, señala Juan Emar, en tono irónico, que “El arte moderno es el caos, la locura. En cada esquina se me detiene y con gesto de fatalidad se me pregunta: ‘Y de arte, ¿qué se dice en Europa? La desorientación, el desconcierto, ¿no es verdad? [...] Luego el filósofo-esteta de brasero, mate con bombilla y gato que regalonea, les explica las tristes causas de este mal que ha venido a echar por tierra ese patrimonio del arte que hasta ahora tan orgullosos nos tenía a nosotros los hombres’. ¡Signos de los tiempos!, dicen. Es el soplo de la anarquía que se extiende y domina. Es la revolución rusa, la guerra europea, la liberalidad de la mujer, el olvido, en suma, de todos los sanos preceptos que nos guiaban por el sendero de la cordura. ‘¿Qué de extraño que el satánico soplo invada también las artes?’” (Emar, 1992, pág., 25).

Onofre Borneo, continúa señalando que esta obra en cuanto obra literaria, como también concepción del tiempo, “Tiene esta característica: hacia atrás es una extensión iluminada; hacia adelante la oscuridad” (Emar, 1996, pág., 6), pues, en este caso, puede ser claramente una nueva concepción de modernidad que toda la historia de la humanidad pueda ingresar al campo de lo moderno revertido en su forma de *lo nuevo* (V. Paz, 1974). A diferencia de los proyectos teleológicos que miran la claridad por delante en el futuro, el mismo Marx escribe en el *Dieciocho brumario* que los muertos entierren a los muertos, pues el pasado queda atrás mientras que nuestro trabajo apunta hacia el futuro. Así, por el contrario, Benjamin sostiene que “no hay épocas de decadencia” (Benjamin, 1996, pág., 113, [N 1, 6]) “[...] la indestructibilidad de la más alta vida en todas las cosas. Contra los pronósticos de la decadencia [...] En ninguna parte se trata de los *grandes* contrastes, sino sólo de los dialécticos, que a menudo se parecen a los cambios de matiz. Desde ellos, empero, se engendra la vida siempre de nuevo” (Íd. pág., 116, [N 1 a, 4]), e insiste señalando que “Precisamente aquí tiene el materialismo histórico toda la razón para deslindarse

3 (Itálica original del texto)

tajantemente del hábito de pensamiento burgués. Su concepto fundamental no es el progreso sino la actualización” (Íd. pág., 118, [N 2, 3]).

Para aquella oscuridad que está por delante, sea cual fuere el camino que aquella oscuridad seguiría, los *materiales* que *Umbral* concede a próximos lectores son exclusivamente problemas (Emar, 1996, pág., 6). Se enfrenta el narrador al proyecto narrativo, esclarece su posición antagónica a las teorías del progreso, que son encarnadas en Lorenzo Angol como dualidad en su conciencia entre el *vivir mundano* -en la facticidad- y la *meditación profunda reclusa* —la trascendencia—. Cosa que lo lleva una y otra vez al fracaso⁴ de todos sus intentos de consagración, de progreso. Se enfrenta el narrador a una oscuridad absoluta en la cual a través de un *Globo de Cristal* esa dualidad se separa y comienza a coexistir a través de dos personajes, Lorenzo Angol encarnando la *meditación profunda reclusa* y Rosendo Paine que lleva a cabo el *vivir mundano*. “Es abarcar entre dos el total —según Onofre Borneo— ya que uno solo no lo ha logrado. Es ocupar ambos polos, el positivo y el negativo, el blanco y el negro, como quiera usted llamarlos. Es en la amistad consciente y volitiva, la fusión que, tal vez ingenuamente, casi todos han creído realizar por medio de un amor” (Emar, 1996, pág., 7).

Estas dos manifestaciones de la dualidad se ven forzadas siempre al fracaso. Nunca capitalizan las experiencias una sobre otra, a modo progresivo; para situarlas en un camino hacia la *solución* final del problema, sino que los personajes se ven enfrentados a una autoconciencia reflexiva que no conduce a la consagración del personaje ni al desarrollo por *causa y efecto* de la obra, sino a la explosión de sentido en el momento en que el personaje se enfrenta a su propia realidad.

El Segundo Pilar es el diario de vida que escribió Lorenzo Angol en su viaje desde Santiago de Chile a París y de regreso el año 1928. En Lima se encontró frente a la estatua *La Muerte* del escultor colonial Baltazar Gavilán,⁵ que “vivía borracho” y que “Los frailes de ese convento [San Agustín] lo recibieron y, a cambio de su trabajo le daban de beber. Esta estatua está hecha en madera. En ella había dejado yo pendiente un sentimiento. Al volverla a ver, lo encontré” (Emar, 1996, pág., 1101-1102). Nos han contado unos párrafos antes que Lorenzo estuvo en 1924 parado frente a la misma escultura, pues lo que hace es unir dos hechos discontinuos, separados por cuatro años de diferencia, sin importar lo que haya sucedido en ese tiempo, en 1928 le *acontece* la experiencia de enfrentarse a un sentimiento que había dejado en ese preciso lugar en 1924, es decir, un sentimiento de 1924 se le hizo contemporáneo en 1928. Otro cabo que hila es el que acude desde el fondo del tiempo irracional representado en un escultor *borracho* que trabajaba para la irracionalidad de la fe, circunscrita en un *facticidad* barroca. Por lo que la temporalidad queda sujeta al acontecer experiencial y no demarcada por la sucesión de épocas ni del esencialismo historicista ni del progreso onto teleológico.

La siguiente cita es urgente para extender el comentario: Es Lorenzo Angol

4 Cfr. con el concepto de *Mala fe* en (Sartre, 2008)

5 Se respeta la ortografía del autor.

quien continúa su narración: “Ahora me encuentro con cierta dificultad para transcribir lo que encontré frente a la estatua. Podría repetir fielmente mis pensamientos pero me parece que esto sería dar demasiada importancia a la manera y al momento en que se presentaron. Subrayando esta manera y este momento, creo que también se subraya el escenario más de lo que se debe. Todo lo cual vendría a ser en perjuicio del contenido. Además no puedo ir a tal fidelidad de transcripción poniendo frases tras frases como se hace en una obra teatral [...], por la muy clara razón de que los actores al presentarse y hablar, traen con ellos un cometido. Son los encargados de repetir lo que ya ha sido acordado y aceptado. Tienen, naturalmente, que vivificar; pero el mensaje les antecede. Los actores, al expresarse saben desde antes, saben durante y saben *para siempre* este mensaje que dan” (Íd.).

Se desata la autoconciencia reflexiva de Lorenzo Angol cuando se ve enfrentado por medio del *Shock* al acontecer de su propia experiencia cuatro años ha, y allí enfrenta el tiempo histórico que se le viene encima, se ve enfrentado al esencialismo barroco representado en el artista irracional que entrega su obra para la capitalización de la fe religiosa, donde no hay, o no existe aún la autonomía del arte sino algo así como una falsa conciencia simbolizada en el emborrachamiento del artista. Pasa la voz del narrador a un segundo momento de esta autoconciencia reflexiva a enfrentarse resistente a una discursividad literaria del realismo, secularizada, racionalizada, al decir que no desea que ingrese en su narración las descripciones del escenario, ni del momento preciso frente a la estatua, no existe una correlación de hechos, de la manera *causa-y-efecto*, con los cuales se pueda narrar “frase tras frase”, todo ello va en perjuicio del contenido, que es la experiencia del sentimiento que acontece en la autoconciencia reflexiva del sujeto. Por lo que queda muy claro con estos pocos ejemplos el modo en que Juan Emar muestra su disgusto con las teorías del progreso pero también con los esencialismos historicistas, haciéndolos chocar constantemente para que emerja el sentido estético/político en la obra.

Benjamin: “No es así que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que es imagen aquello en lo cual lo sido comparece con el ahora a la manera del relámpago, en una constelación. En otras palabras, [la] imagen es la dialéctica en suspenso. Pues mientras la relación del presente con el pasado es una puramente temporal, continua, la de lo sido con el ahora es dialéctica: no es transcurso, sino imagen <,> [tiene la] índole del salto. –Sólo las imágenes dialécticas son imágenes genuinas (es decir: no arcaicas); y el lugar en que se las encuentra es el lenguaje. Despertar” (Benjamin, 1996, pág., 121, [N2 a, 3]).

La escritura colosal y apertura del tiempo

Es muy fuerte la tentación de considerar las vanguardias, al modo que lo hace Osorio, por ejemplo, adscritas a una noción de época contemporánea, en la cual la misma historia del arte y la literatura vendrían a reflexionar su propia disposición

como disciplina auxiliar de la historia política y económica, donde lo contemporáneo está aconteciendo en el plano material, donde el arte y la literatura son simplemente parte de esas expresiones de *época*. Pues la *época*, en esta clave argumentativa vendría a ser algo así como lo define Claudia Gilman para otro contexto, pero igualmente pertinente: “Sin duda, la noción de *época* participa de los rasgos de una cesura y puede pensarse como las condiciones para que surja un objeto de discurso; es decir, las condiciones históricas que implican que no se puede hablar en cualquier *época* de cualquier cosa. ¿Cómo es que ha aparecido tal enunciado y no otro en su lugar? Podría decirse que, en términos de una historia de las ideas una *época* se define como un *campo de lo que es públicamente decible* y aceptable —y goza de la más amplia legitimidad y escucha— en cierto momento de la historia más que como un lapso temporal fechado por puros acontecimientos, determinado como un mero recurso *ad eventa*” (Gilman, 2003, pág., 36).

Atendiendo a esa noción de *época*, ¿Sería posible situar a Juan Emar y su obra dentro del canon que constituye la vanguardia como surgimiento de la *Época Contemporánea*? Teniéndose en consideración que la palabra de Juan Emar no contrajo vínculo con aquel “*campo de lo que es públicamente decible y aceptable*”, no fue leído en su *época*, sino que permaneció como un fantasma silente hasta finalizar el siglo XX, pues bien, ¿es Juan Emar parte de la vanguardia que se funda en los inicios de la *Época Contemporánea* como lo estima Hauser con la llamada “Guerra del 14” considerando que su *decir*, recordando a Gilman, no fue parte de lo decible y aceptado?

El modo propuesto por Hauser y Osorio, y tantos otros para estudiar la historia del arte y la literatura como un fenómeno sujeto a su propia historicidad epocal, no es de toda comodidad cuando nos aventuramos en la obra de Juan Emar, pues es necesario estudiarla desde una perspectiva diferente, como por ejemplo: desde la supervivencia. Warburg entendía que aquello “que constituye el sentido de una cultura es a menudo el síntoma, lo impensado, lo anacrónico de esa cultura” (Didi-Huberman, 2009, pág., 47). Y continúa Didi-Huberman refiriéndose a Burckhardt, quien afirma “que no hay que remitirse a los periodos, separar la historia en <<épocas de la humanidad>>, sino constatar más bien <<un número infinito de encarnaciones sucesivas>> que suponen <<transformaciones>> y, por ende, <<imperfeciones>> —como una mezcla, difícil de analizar, de <<destrucciones>> y de algo que hay que denominar <<supervivencias>>—. Es sobre todo cuando rechaza toda periodización jerárquica de la historia entre *barbarie* y *civilización* —lo mismo que más tarde Warburg rechazará la separación neta entre Edad Media y Renacimiento—” (Íd. pág., 101).⁶

La nota editorial del libro *Diez* (1937) de Juan Emar, cataloga toda su obra como “literatura excéntrica”, según la RAE excéntrico significa de carácter raro y extravagante, y también que está fuera del centro, o que tiene un centro diferente. Pues así ha sido vista siempre la obra de Juan Emar, no estuvo en el centro neurál-

⁶ Didi-Huberman parafraseando a Burckhardt (1865-1871, pág., 2-3) parágrafos donde Burckhardt habla de las destrucciones no totales.

gico de la corriente vanguardista, no fue parte de lo que era dable decir al modo del Gilman, sino que mantuvo una escritura cuyo centro fue anacrónico. Para reafirmar la excentricidad de la obra de Emar, la misma nota editorial señala más adelante que *Diez* “no entraña ninguna concesión a moda alguna, sino un módulo fundamental de su espíritu”.

Respecto al cuento “Un Pájaro verde”, el primero que compone el libro *Diez*, Soledad Traverso considera que es un manifiesto vanguardista (Traverso, 2001). Señala que los nombres de los personajes que van heredándose el pájaro verde, representan a una rancia aristocracia, y que sus nombres tienen significados grotescos o de animales. Cuando el ave viaja de regreso a América, Traverso lee ahí que “se transforma en el elemento que cambia la visión cotidiana de la realidad” (Íd.), sostiene además que el modo en que el loro ataca al tío pudiera estar inspirada en “Dibujo a pluma” de Picasso de 1901. Sin embargo, la conclusión a la que llega es de una lectura obvia, cuando afirma que: “Juan Emar propone romper con el arte como lo entendía Flaubert en “Un corazón simple”, es decir, como copia y, en vez, le otorga a Loulou una realidad autónoma en el momento en que el loro revive y mata al tío José Pedro.”

En el “El Pájaro Verde”, el doctor Monsieur le Docteur Guy de la Crotale es parte de una expedición francesa que llega en 1847 a la desembocadura del Amazonas, ahí en una localidad llamada Tabatinga ya transcurridos tres años, en 1850, Crotale solicita a sus compañeros expedicionarios la autorización para hacerse de un loro para estudiarlo y cuidarlo, así fue como Guy de la Crotale obtuvo el pájaro verde. Juan Emar expone claramente la biografía del ave señalando que nació el 5 de mayo de 1821, el mismo día en que moría Napoleón I en Santa Helena, este hecho no puede pasar desapercibido, pueden hacerse muchas interpretaciones con la muerte de Napoleón I, pero en relación con el cuento, pareciera ser que Napoleón I representó para América el primer antecedente que detonó la vaga idea de independencia hasta llevarla a cabo. Es decir, el loro nace el día en que la figura de la opresión muere.

Luego se trasladó el loro en 1857 junto a su dueño a vivir en la ciudad francesa de Montpellier hasta 1872, fecha en que murió el doctor de la Crotale. Cabe recordar que si de la Crotale representa lo más rancio de la aristocracia según Traverso, puede entenderse el contexto: recién el año anterior se había producido la derrota francesa en la guerra franco prusiana; terminando el gobierno de Louis Napoleón surge la Tercera República, y la Comuna de París, lo que significó un duro golpe a la aristocracia. Las galerías no abrieron el periodo de 1871-1872, cuando el *livret* abrió sus entradas en 1872, los críticos se impresionaron por las pocas obras dignas de mención, el estado de ánimo estuvo representado en la obra “Las ruinas del palacio de las Tullerías después de la Comuna de 1871” de Jean Louis Ernest Meissonier.

Su sobrina Mademoiselle Marguerite de la Crotale se hizo cargo del pájaro verde, ella tuvo un hijo llamado Henri-Guy quien estudió pintura en París y en 1906 retrató al loro. A consecuencia de las largas posturas inmóviles y el haber inhalado los químicos de la pintura, el ave posando para el pintor, se malogró

de salud falleciendo el 16 de agosto de 1906. Henri-Guy lo hizo embalsamar, lo acompañó hasta 1915 cuando murió el pintor en las trincheras de la Gran Guerra. Si Juan Emar pensó el nacimiento del loro con la muerte de Napoleón I, pensó la muerte del pájaro en el centro de una familia aristócrata el mismo día del terremoto en Valparaíso, pues ambos hechos hilvanados podría muy bien ser la destrucción del canon europeo en América Latina y la nueva liberación del continente, en este caso, una liberación estética.

Algunas versiones del cuento dicen que fue la madre, otras que fue la viuda de Henri-Guy quien remató las cosas de su hijo y entre ellas, el loro, adquirido por el dueño de una tienda de baratijas y antigüedades quien lo tuvo hasta 1924. El hecho no es menor, una obviedad, es decir, que la mejor representación de la muerte de un canon es cuando sus piezas son vendidas por un anticuario, en este caso también de baratija, eso le resta aún más valor a lo que representa aquella antigüedad aristocrática.

En abril de ese año llega Juan Emar a París, junto a compatriotas recorren todos los cabarés y el preferido es el Palermo, donde músicos negros y una orquesta argentina tocaban tangos y su preferido es uno que hacía despertar en él un sentimiento de lo nuevo y que decía “he visto un pájaro verde”. Aquella frase la usaba el narrador para cualquier cosa, según él para todo calzaba, la usaban luego sus amigos “para vaciar dentro de ella cuanto les vagara alrededor sin franca nitidez”, la usaban también como santo y seña, “tendió sobre nosotros un hilo flexible de entendimiento con cabida para cualquier posibilidad” (Emar, 1937, pág., 18).

Esta relación entre París y los bohemios latinoamericanos no es casual. Pues para Juan Emar París no es de los franceses, así lo señala en *Miltín 1934* (Emar, 1935), sino de la humanidad, de este modo, en el cuento que tratamos, es Juan Emar quien encuentran en París lo nuevo emanado de voces y música de latitudes que no están siendo el centro del movimiento artístico, tampoco de lo político y económico. Es un encuentro excéntrico. Encuentra lo nuevo en manos de negros y argentinos, en un tango. Aquel sentimiento de lo nuevo fue expresado en la frase “he visto un pájaro verde”, que viene a representar demandas donde la equivalencia entre ellas no es otra ni se produce en ningún otro punto sino en la enunciación (Laclau, 2005). Pues la sola frase “he visto un pájaro verde” actúa sólo en el ámbito de la enunciación, donde aún no es posible identificarle algún atributo de realidad. No existe aun la relación entre el concepto y el precepto.

La frase adquiere la condición de posibilidad sobre lo real cuando una noche por no sentirse bien, Juan Emar faltó a la juerga con sus amigos y, éstos, de madrugada ya de regreso a casa, vieron que a primera hora de la mañana una tienda de baratijas y antigüedades abría sus puertas y aparecía imperturbable la figura embalsamada del Pájaro Verde de Tabatinga. Corrieron a comprarlo, de 11 francos que pedía el dueño le doblaron el precio pagando 22, y se lo llevaron a su amigo enfermo de regalo. Así, en el Pájaro Verde, las demandas encontraron su equivalencia ya no sólo en la frase sino también en una representación material.

Emar lo puso en la mesa del escritorio con la mirada del ave dirigida al retrato de Baudelaire. El año 1928 emprendieron viaje de regreso a Chile.

Es un pájaro que mira hacia el pasado, pero es un pájaro *inmóvil* que mira hacia el pasado, no es un pájaro que en su vuelo mira melancólico hacia el pasado como el de Walter Benjamin, es un objeto que dejó de pertenecer a la aristocracia, por lo que se transfirió, al modo lacaniano, su significado. Es un pájaro que mira hacia el pasado transferido su significado por el retrato de Baudelaire, extinguiendo en sí todo residuo aristocrático. Y con esto no dejo de pensar en el poema de Baudelaire “La Destrucción” del libro *Las Flores del Mal*, que en su último verso dice: “Y pone ante mis ojos, llenos de confusiones, / heridas entreabiertas, espantosas visiones... / La destrucción preside este corazón mío” (Baudelaire, 2004, pág., 211).

El día 9 de febrero de 1931, Emar conversaba con su tío José Pedro, quien lo reprocha por haber frecuentado la noche parisina y no la Sorbona y sus alrededores, Emar le cuenta cómo adquirió al pájaro verde y mientras el tío pronunció las palabras según Juan Emar “Infame bicho”. El loro verde, parafraseando a Emar, abrió las alas y se elevó y con el pedestal que afirmaba sus patas golpeó y picoteó cinco veces en la cabeza al tío José Pedro, arrancándole los ojos, la mandíbula y dos cráteres sobre su cabeza estallaron de lava.

Es interesante que el tío contraponga dos imágenes de París, una desbordada en la fiesta rupturista y la otra docta, conservadora. Y reprocha a Emar por haber vivido en el París descomunal, desbordado y nocturno y no en el intelectual diurno. Pues, aquella frase “he visto un pájaro verde” al ser un enunciado equivalencial de todas las demandas de lo nuevo, no parisino propiamente tal, sino latinoamericano en París, lleva a pensar que lo nuevo viene de afuera de París, y no del París docto y diurno, sino bohemio, desbordado y nocturno. El arte no está en los salones, sino en las calles, en los bares, en cabarés.

Cuando el tío pronuncia las palabras “Infame bicho”, sin aún terminar la letra “o”, la frase “he visto un pájaro verde” que representa equivalencialmente todo lo nuevo, y el loro verde embalsamado ya transferido su significado desde una aristocracia a la herencia romántica *destructora* que representa la imagen de Baudelaire, logra la unión, la encarnación, la posibilidad del objeto como cuerpo para que se manifieste la supervivencia de fantasmas que retumban en el presente contradictoriamente, para hacerse parte de éste a través de la destrucción de una identidad otra (lo aristocrático en el tío José Pedro) para hacer nacer de ello lo nuevo, la misma imagen de un cuerpo conservado se transforma en nuevo en su destrucción.

Nos invita a pensar en la pintura “Las ruinas del palacio de las Tullerías después de la Comuna de 1871” de Jean Louis Ernest Meissonier, el Palacio de las Tullerías no sería el mismo nuevo sin su propia destrucción en la representación de Meissonier y comparada esta imagen con la conservadora impertérrita del tío insultando al loro, y luego adquiere la fuerza de lo nuevo gracias a la propia destrucción de su cuerpo hasta la muerte.

Cada vez que el tío pidió ayuda de la siguiente manera: “—¿El señor Juan

Emar, si me hace el favor?” y Emar Respondía “—Servidor de Usted”, mientras avanzaban los ataques, ambas frases se iban acortando sin terminar. La escena duró un minuto con ocho segundos, según nos cuenta Juan Emar, hasta que falleció el tío José Pedro. Continúa el relato señalando que el pájaro volvió a su sitio, inmóvil nuevamente. La procesión hacia el funeral pasó por fuera de la habitación donde se encontraba el pájaro y Emar dio un vistazo, el pájaro volteó la cabeza y le cerró un ojo, Emar lo mismo hizo: “afirmación que traducida a palabras sería algo como quien dice: ‘Servidor de usted’”.

Pues Juan Emar terminó el proceso de transferencia, ya que mientras celebraba el arte en los bares de París, aun rendía servilismo al conservadurismo de la tierra latinoamericana, pues en la medida en que el pájaro verde destrozaba la cabeza, los ojos y la mandíbula del tío José Pedro respondía con menos letras a las súplicas que también se acortaban del propio conservadurismo. El ejercicio fenoménico fue pleno, mientras más se acortaba la fase de súplica del tío, y con ello desaparecía también la rancia aristocracia que quedaba en la conciencia de Emar, se acortaban también el servilismo del narrador, pues la culpa desaparecía. Calza muy bien aquí la tesis de Álvarez en la cual Juan Emar representa en sus obras “la caducidad del pacto nacional decimonónico y la renuencia de su autor a formar parte de una nueva nacionalidad” (Álvarez, 2009, pág. 9).

Por otra parte, en su libro *Miltín 1934* (1935), desarrolla a través del montaje, como en toda su obra, la exhibición de hechos discontinuos que no le permiten llevar a cabo el *cuento de media noche* que se propone escribir, finalmente, termina el cuento con una narración sobre las lágrimas del cacique Miltín que ve pasar frente a sus ojos una composición del tiempo en la cual se funden todas las épocas que conforman la edad moderna, así los indígenas se enfrentan a las tropas de Valdivia con bombas lacrimógenas resistiendo el ataque español-chileno de las fuerzas aéreas que amenazan su autonomía: “la caballería española se veía obligada a replegarse ante un primer contingente de 3000 indios [...] que en líneas cerradas atacaban lanzando bombas de gases asfixiantes”; “desde su avión, el mayor Angol orinó profusamente sobre las filas araucanas” (Emar, 1935a). Esta es una escritura anacrónica, discontinua, o como diría Lévinas: una Historia anterior a toda historiografía, para que entre, a través de lo nuevo, a la apertura del tiempo. Cabe mencionar una cita de T.S. Eliot, quien dice en *Tradición y Talento individual* “Dicho sentido histórico conlleva una percepción no sólo de lo pasado del pasado, sino de su presencia; asimismo empuja a un hombre a escribir no meramente con su propia generación en la médula de los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero, y dentro de ella el total de la literatura de su propio país [de su propia lengua, diríamos], tiene una existencia simultanea y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico, sentido de lo atemporal, y de lo temporal, así como de lo atemporal y lo temporal reunidos, es lo que hace tradicional a un escritor. Y es, también, lo que hace a un escritor más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad” (Eliot, 2000).

A modo de conclusión: una vanguardia que no concluye

Podría decirse que “El Pájaro Verde” de Juan Emar es un ejercicio de periodización, podría muy bien funcionar en esa clave, pero sería una periodización mucho más compleja que la que ofrece Osorio o Hauser, no por la veracidad de los hechos que la fundan, sino más bien por la relación dialógica que ofrece la mirada de Juan Emar entre arte (entiéndase incluida la literatura) con los acontecimientos políticos y sociales, es una mirada más integral del ser humano en su conjunto y de su expresión artística sin ser subordinada a los avatares de la Historia como ciencia de la política y la economía en el pasado como la entiende Osorio. Por otra parte esta periodización de Juan Emar no estaría sujeta a una idea arbitraria de elección de la vanguardia como *inicio* o *fn* de época, sino que sería algo así como la condición del objeto artístico de reflexionarse permanentemente ante su propia destrucción inaugurando siempre lo nuevo. Muy lejos de una elección de objetos estéticos, hace una sátira al proceder de los críticos literarios que se esmeran en determinar las épocas; Juan Emar sitúa su obra completa en los antípodas de lo que es la obra crítica de Alone (Emar, 1935, pág. 39-40).

Pero esta inauguración de lo nuevo ante la propia destrucción de las formas conservadoras, perjudicaría la noción de época que hemos utilizado. Muy pertinente es, por lo tanto, pensar aquella constante inauguración de lo nuevo a través de la destrucción de las formas conservadoras que constituyen la participación de un elemento nuevo, que es el carácter crítico del arte que pone en escena no la resolución de las contradicciones del objeto, sino que, por el contrario, la crítica pondría en vitrina las propias contradicciones del objeto artístico, sin su más mínima intención resolutoria (Emar, 1996, pág. 6). Recordemos la cita de Paz que llamó en *Los hijos del Limo* “una inversión y conversión del fluir temporal” (Paz, 1974, pág., 1). Siendo ellos los residuos fantasmales del tiempo que se enquistan en el objeto artístico, impidiendo su resolución impoluta que lo situaría en una interpretación de época al modo de Osorio, con un comienzo y un fin, al modo de Gilman con la utilización de un lenguaje apropiado y legitimado en y por su propia época. Por el contrario, la posibilidad de que lo viejo a través de su propia conversión en lo nuevo, que plantea Paz para la modernidad, es la condición misma que es posibilitada por esos mismos residuos.

El arte moderno, por lo tanto, sería ese espacio que se abrió a través de la crítica que permite la visualización de todas las contradicciones que el mundo actual tiene con su propio pasado y, por lo tanto, consigo mismo, que tan sólo un proceso destructivo vendría a exponer esa misma contradicción en obra, la cual no cabe en la categoría de épocas, una vez que Juan Emar intentó el trabajo crítico de exponer las contradicciones de épocas en el *cuento de la media noche en Miltín 1934*. No es posible ya borrar los escombros que quedaron de la destrucción de la noción de época, cuando Pedro de Valdivia ataca a Miltín con aviones y los indígenas se defienden con gases lacrimógenos, sitúa el problema centenario entre dos

cosmogonías diferentes, no resolvió las contradicciones, sino que desintegró el plan universal de la disección de la historia en épocas, para que surgiera el problema real de la historia que es la supervivencia de las contradicciones mismas, que pensadas en aperturas y cierres de épocas sólo contribuyen a que se conviertan en imágenes fantasmas de la historia.

Con ello es posible deducir el sentido del tiempo en la escritura de Emar, aquel que se basa en la crítica a la consecución de épocas, que van capitalizando una sobre otra según la teoría del progreso, para proponer en su defecto una apertura del tiempo que nos permita visualizar los intentos de consagración de cada proyecto modernizador, enfatizando en cada atolladero que conduce al fracaso del *thelos* moderno, dejando con ello sólo destrucción, toda vez que la modernidad, según Larraín, “no es un proceso unilineal preestablecido, [sino que] se construye en la medida que ciertas interpretaciones se imponen históricamente sobre otras” (Larraín, 2005). Estas lecturas no tuvieron lugar a principio de siglo XX entre los silentes lectores de Emar, pero sí se corresponden con los modos de tramar el pensamiento latinoamericano en su propia dispersión con las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, abriendo una suerte de postmodernidad latinoamericana. “La posmodernidad —nos dice Nelly Richard— (en América Latina) no es lo que literalmente viene después de la modernidad, sino el pretexto coyuntural para su relectura” (Richard, 1999). La apertura del tiempo en Juan Emar no es el fin de la historia por haber logrado con el capitalismo avanzado los objetivos ontoteológicos, donde las escrituras quedaría reducidas a un neobarroco postmoderno, sino más bien, representa el extremo de la crítica donde el *thelos* de la modernidad quedaría reducido a una falsa conciencia, o a un acto de *mala fe* sartreano, pues no existiría tal fin moderno, la propuesta del modernismo emariano no es otra cosa sino la apertura del tiempo a toda la historia de la humanidad, como elementos discontinuos cuyo choque ha de producir nuevos sentidos que configuran realidad.

Bibliografía

- Álvarez, I. (28 Julio 2009). “La cuestión de la identidad nacional en Las Notas de Arte y Miltín 1934, de Juan Emar” *ALPHA* , 9-27.
- Baudelaire, C. (2004). *Las flores del mal*. Madrid: Edaf.
- Benjamin, W. (1996). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: ARCIS-Lom.
- Burckhardt, J. (1865-1871). *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Ginebra: Droz.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

- Eliot, T. (2000). *Ensayos Escogidos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Emar, J. (1935c). *Ayer*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Emar, J. (1937). *Diez*. Santiago de Chile: Ercilla.
- Emar, J. (1992). *Escritos de Arte*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Emar, J. (1935a). *Miltín 1934*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Emar, J. (1996). *Umbral*. Santiago de Chile: Dibam Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Emar, J. (1935b). *Un Año*. Santiago: Zig-Zag.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires Argentina: Siglo XXI Editores Argentina S.A.
- Hegel, G. (2006). *Filosofía del arte o estética*. Madrid: Abada Editores / UAM Ediciones.
- Hobsbawm, E. (1999). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: FCE.
- Larraín, J. (2005). *¿América Latina Moderna? Globalización e identidad*. Santiago de Chile: Lom.
- Lévinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Osorio, N. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Paz, O. (1974). *Los hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Richard, N. (1999). Latinoamérica y la posmodernidad. *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, Vol. 4, N° 12.
- Rojas, S. (2012). *El arte agotado*. Santiago de Chile: Sangría.
- Sartre, J.P. (2008). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Traverso, S. (2001). "Pájaro verde" de Juan Emar: Un manifiesto vanguardista. *Acta Literaria*, 155-159.