

EQUILIBRIO Y EMBRIAGUEZ EN AYER DE JUAN EMAR: LA
PINTURA COMO INSTINTO DE SUPERVIVENCIA

*EQUILIBRIUM AND DRUNKENNESS IN AYER BY JUAN EMAR:
PAINTING AS A SURVIVAL INSTINCT*

Nibaldo Acero
Dirección de Investigación y Postgrado
Universidad de Aconcagua
nibaldo.caceres@uac.cl

RESUMEN

Nuestro objetivo central es reflexionar sobre dos conceptos estéticos que cruzan el tercer capítulo de la novela *Ayer*, de Juan Emar. Nos referimos a los términos de *equilibrio* y al de *embriaguez*. La reflexión busca poner en discusión ambas nociones con cuatro materiales a mano: el discurso narrativo de Rubén de Loa (metalepsis de Juan Emar) en la novela *Ayer*; una pintura de Emar, “Maternidad”; una versión teatral de *Ayer*, homónima; y algunas de sus “notas de arte”, sistematizadas en un estudio realizado por Patricio Lizama. Para que el análisis y la interpretación propicien un desborde de las disciplinas y formatos, estimulando una lectura-tejido, proponemos la herramienta de análisis denominada *mise en abyme*. Asimismo, el trabajo se relacionará con algunas de las apreciaciones estéticas de Friedrich Nietzsche. De esta manera, esperamos orbitar lo que llamaremos aquí como “paisaje interno” de un artista.

PALABRAS CLAVE: Juan Emar, equilibrio, instinto, embriaguez.

ABSTRACT

Our main objective is to reflect on two aesthetic concepts that cross the third chapter of Juan Emar’s novel *Ayer*. We refer to the terms of equilibrium and drunkenness. The reflection seeks to put into discussion these two notions with four specific materials: The narrative discourse of Rubén de Loa (metalepsis of Juan Emar) in the novel *Ayer*; a painting by Emar, “Maternidad”; a homonymous theatrical version of *Ayer*; and some of his “art notes” systematized in a study by Patricio Lizama. In order to propiate an

overflow of the disciplines and formats from this reading and interpretation, stimulating a reading-fabric, we propose the tool of analysis denominated *mise en abyme*. In addition, and not least, we will deal with some of Friedrich Nietzsche's aesthetic appraisals. In this way, we hope to orbit what we will call here an artist's "inner landscape".

KEY WORDS: *Juan Emar, equilibrium, instinct, drunkenness.*

Recibido: 8 de marzo 2021.

Aceptado: 30 de junio 2021.

INTRODUCCIÓN

Como lo predijera Neruda (aquel mismo año que recibiera el Nobel), a Álvaro Yáñez Bianchi, el ahora *reconocido* Juan Emar, solo la posteridad no se le iba a mezquinar (Emar, *Diez* 9). Cada vez es más frecuente coincidir con textos que aborden alguna obra de Emar como objeto de estudio, ya sea tensándolo o batiéndose con él, pero en cualquier caso recuperándolo (Lastra 63). Este motivo lleva a que el *reconocido* todavía esté en bastardillas, porque si bien ha surgido un mayor interés en barruntar su obra —con énfasis en su narrativa—, todavía es una conversación que no alcanza a ser familiar en las humanidades chilenas. Ciertamente, queda demasiado Emar *por cortar*.

Un fecundo y "forzado" pie para iniciar, es discutir el estudio crítico que realizó Patricio Lizama (1992) sobre Juan Emar, en el cual se despliega el sistema de crítica que desarrolló el artista durante cuatro años y en donde es apreciable la dura resistencia que tuvo el pintor y narrador de parte de la comunidad intelectual chilena de la época. Escribe Lizama al respecto:

Sus novelas tampoco fueron aceptadas porque había otra ruptura: la del intelectual contendiente con el campo artístico. Emar en los años 20 trabajó con el anhelo de ampliar los límites del campo cultural chileno, particularmente el de la plástica, para que tuvieran cabida las obras y propuestas de la vanguardia, lo que se logró cabalmente el año 1929. Para ello tuvo que polemizar intensamente con el sistema de agentes culturales que imponían preferencias estéticas opuestas a la renovación ("Estudio" 19).

El silencio y vacío que recibió de la crítica no amilanó los deseos de romper o correr los límites —imaginarios— del arte, de ampliar el campo de experimentación artística en Chile. Emar bregó por un cambio cultural, que no coartara los ingenios brotados desde las vanguardias; por la fértil ruptura, a través de su pintura y prosa. Empero, lejos estuvo de una consideración mínima, que atisbara, aunque fuera de manera fortuita, alguna clase de reconocimiento a su producción. Esta suerte de

hojeada a su menoscabado currículo teórico y creacional no quiere ser gratuita, sino más bien el primer respaldo para proponer a Rubén de Loa como una proyección o metalepsis de Juan Emar, lo que será la primera estrategia de lectura de este ensayo y que desarrollaremos en el primer apartado.

Además, la panorámica expuesta permite comprender lo que también se podría inferir: la potencia de Juan Emar en la escena de avanzada de años veinte, su espíritu tenaz y rupturista, como señala Lizama. El inconformismo, la inquietud y perseverancia puesta al servicio de una empresa riesgosa, inútil quizás, pero decidida “a tomar la palestra como el más entusiasta difusor de lo moderno” (Vásquez y Vargas 102). Un rupturista del todo incómodo para el “criollismo y folclorismo reinantes”, como señala Wolfgang Bongers (13). El propio Bongers aporta información relevante para cualquier análisis sobre Emar:

Emar y su amigo Vicente Huidobro colaboran con los pintores chilenos de vanguardia en varias instancias: apoyan una primera exposición de arte de vanguardia en octubre de 1923 en Santiago, y en 1925, organizan con ellos la Primera Exposición de Arte Libre en Chile, auspiciada por La Nación, el “Salón de Junio”. Las cinco secciones se componían de la siguiente manera: 1. Grupo Montparnasse: Julio Ortiz de Zárata, Henriette Petit, José Perotti, Luis Vargas Rosas; 2. Cubistas: Picasso, Gris, Lipschitz, Léger, Marcoussis; 3. Salón de Otoño: Manuel Ortiz, Valadon, Le Scovezec; 4. Independientes: pintores chilenos ligados al Grupo Montparnasse como Camilo Mori, Isaías Cabezón, Sara Malvar, Mina Yáñez y estudiantes de Bellas Artes; 5. Arte infantil: algunos participantes en el concurso organizado por las “Notas de Arte” en 1924 (102).

Hay una participación vital de Emar en los primeros movimientos vanguardistas chilenos. Su presencia no es ornamental sino gestora. Lo apasiona la creación/apertura de espacios y discusiones que tuerzan la hegemonía del arte, larvado en las convicciones de la elite. No es solo un habitante de la escena de avanzada de los años veinte y treinta o un integrante más del colectivo de artistas; es un intelectual que repara en imaginarios que se amotinan en el orbe contra el arte burgués, atento a los debates que cruzan el oficio de un poeta o pintor, que mutan en una estética particular. Las palabras de Neruda, sobre la apreciación ralentizada de su obra, parecieran una constante para los espíritus que se animan a “adelantarse”¹ y a no conformarse con

¹ La idea de lo adelantado que estaba Juan Emar para su tiempo, se repite bastante, de hecho, es el mismo Emar que menciona en 1924 que “el artista se adelanta a su siglo” (Emar, *Notas* 85), ciertamente lo hace de manera autoparódica, puesto que si bien reconoce en este discurso una verdad, también entrevé que se trata un lugar común desagradable.

lo que se tiene a mano, cuyo denominador común es la renuencia activa de las elites vinculadas o propietarias de la producción cultural que, años después, y por medio de su descendencia, reconocen el vigor de aquella obra. Mientras tanto, suelen resistir *otras vanguardias* atingentes a su tiempo.

Las siguientes meditaciones se articulan partir de tres estrategias de lecturas que discutiremos, para profundizar en uno de sus textos más enigmáticos: la novela *Ayer*, de 1935. Ficcionalmente, la prosa orbita materias y teorías pictóricas, las cuales encriptan discusiones estéticas de gran originalidad y complejidad. Cabe agregar que aspiramos a alimentar la discusión más que resolverla y, por tanto, clausurarla. La obra de Emar pareciera estar en una colisión permanente, donde se propician relaciones de choque (Traverso, *Juan* 100). Y si bien la novela será nuestro principal objeto de estudio, otros materiales producidos por Emar se sumarán al análisis. En específico, hablamos de una de sus pinturas: “Maternidad”, de 1953. También se revisará una versión teatral de *Ayer*, realizada en el año 2006. Y finalmente, algunas de sus “notas de arte”, sistematizadas en un estudio realizado por Patricio Lizama; las cuales funcionarán muchas veces como una *matrioshka* que subsume apreciaciones y experiencias que iluminan las posibles decisiones y teorías ético-estéticas de Emar.

Ahora, para proponer una lectura que profundice y guarde perspectiva con estos materiales, apostaremos por tres estrategias de lectura. La primera, como se mencionó, apuesta que la figura de Rubén de Loa maniobra en los circuitos de la trama como una metalepsis de Juan Emar. Para ello, recurrimos a dos conceptos de metalepsis (el *original* y la *enmienda*) de Gerard Genette. El original, señala “Toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en el universo metadiegético, etc.), o a la inversa” (13-14); mientras que la enmienda flexibiliza la anterior definición, mostrándola como una “transgresión deliberada del umbral de inserción” (69). En ambas definiciones, el cociente resultante es la transmedialidad de personajes que van de un cuadro a una novela y discurren libremente por esos ficcionales pasillos o trazos o que están subsumidos por historias dentro de otras historias. Se trata de narraciones subterráneas que interconectan y acoplan, dislocadamente, toda una obra. Respecto de esta movilidad, Patricio Pimienta señala:

Entiendo la obra de Juan Emar como un universo, en donde los personajes deambulan de un libro a otro sin restricciones. Esto fue lo que me llevó a la necesidad de adaptar el capítulo de Rubén de Loa de la novela *Ayer*, en confabulación directa con varios otros pasajes literarios; de *Umbral*, *Diez*, y también de otros pasajes de la misma novela *Ayer* (“Entrevista”).

La propia experiencia vital de Emar en tanto propulsor de vanguardias en los años veinte -y cuyo relato *in situ* está ampliamente sistematizado en el estudio de Lizama- es un soporte más a considerar. Una estación obligada, por decirlo con una metáfora de desplazamiento. En definitiva, apostamos que aquellas notas de arte también se configuran en un objeto cultural, en un medio más, por donde cruza frecuentemente el agenciado Emar a través de su metalepsis, Rubén de Loa.

La segunda estrategia está vinculada a la primera, porque trata de la herramienta de análisis denominada *mise en abyme* (puesta en abismo), concepto propuesto por André Gide. Según Bloom (228), el francés la acuña desde la heráldica, es decir, su origen es un oficio artístico: la orfebrería. La técnica es escogida, principalmente, ya que nos permite guiar una lectura-composición entre los soportes, para una interpretación que no deje fuera ningún elemento ficcional ni autoficcional, observando las materialidades desde un sentido de obra articulada, como un tejido, y no como disciplinas autárquicas.

Asimismo, para esta lectura sumaremos una tercera estrategia: leer *Ayer* a partir de algunas reflexiones estéticas de Friedrich Nietzsche (2012, 1984, 1975). Esta opción se fundamenta en el caudal imaginativo y el ritmo también acelerado del filósofo, lo cual relacionamos con la también acelerada prosa de Emar. Por supuesto, la elección de estas reflexiones pasa por la ductilidad de la meditación del filósofo y en el arrojito analítico que aplica parodias, ironías y antítesis. Así, las reflexiones de Nietzsche ofrecen herramientas críticas para abordar a un escritor/artista plástico como Juan Emar, al momento de problematizar la relación intermedial, ecfrástica, posible de sondear en un solo autor, en tanto pintor y escritor, con el objetivo de definir o aproximarnos a lo que hemos llamado su “paisaje interno”.

EL PAISAJE INTERIOR DE UN ARTISTA: EL EQUILIBRIO

En uno de los climas de la versión teatral de la novela *Ayer*, montada en 2006 por el dramaturgo y director de la obra, Patricio Pimienta, y precedido de una fanfarria de un mambo de Pérez Prado (Pimienta, *Guion* 23), la voz del actor Alejandro Trejo vocifera: “la estética nos pertenece a todos” (*Ayer* 38). El énfasis del dramaturgo busca en la ironía también una sutil torcedura del canon, ya que esta frase es emitida por quien representa a Onofre Borneo, que en la obra encarna el discurso burgués predominante. Una burguesía que es caricaturizada en varios textos de Emar como conformista y xenofóbica incluso (Vásquez, “Imaginario” 59). Además, es una ironía porque en la novela de Emar existe un contundente convencimiento de que solo a través del artista y su reflexión -la estética- es posible que lo sensible, en su totalidad, pueda ser representado a través del corte que exige todo lienzo.

A partir de la teoría de Calvo Serraller (1991), sobre lo novelesco y lo novelado, podríamos simplificar los imaginarios de un pintor y partir convencidos de que son una

“raza aparte del resto de la humanidad” (53). O amparados en una lectura clínica (Post, Ludwig) apostar, preferentemente, por los aspectos biológicos en el comportamiento y actos de los pintores, clausurando o limitando un análisis que, por su naturaleza, podría ser de lo más complejo y fascinante. Intencionamos esta primera discusión, porque Rubén de Loa, personaje central en el tercer capítulo y una de las personalidades más complejas de *Ayer*, es un pintor en estado de inmemorial neurosis, pero que en su discurso estético cruzan lúcidas definiciones estéticas que amarran cabos éticos y sociales para dar lógica a su teoría de equilibrio, y cómo este impacta en la producción y circulación de la vida (*Ayer* 38-39).

Hacinado por 25 años en un taller incrustado entre el río Santa Bárbara y el cementerio de San Agustín de Tango -pueblo cartografiado por una hija del autor-, el espacio *verdoso* de producción de Rubén de Loa es descrito como sombrío. Hitado en una especie de subsuelo, es una perforación oscura con un ventanal en el fondo, donde se cuele la imagen de una enredadera. En esta espacialización el pintor “se mueve entre varios rincones y bajo varios muebles” (*Ayer* 35) que constituyen todo un mundo para el artista. El taller *verdoso* de De Loa es la analogía de una suerte de trinchera estratégica dentro de una selva, de una guarida. En palabras de Borneo: “Los verdes de tus telas son verdes de tu taller, de su atmósfera, de este vasto agujero en que vives y laboras” (40). El taller es una primera proyección realizada por De Loa: de sus verdes, de su forma de leer(se). Un espacio físico y simbólico que no lo adapta al mundo, sino que hace del mundo un lugar más extenso.

De Loa en tres planos textuales –interna, cuerpo y taller– penetra intermitente la realidad, precisamente a través de los cientos de tonos del color verde que también pueblan sus lienzos. El taller *verdoso* de De Loa es el fractal más superficial del pintor, la primera capa, decíamos, que agazapa el vigor de un artista trasnochado por comprender la totalidad a través de la producción plástica.

Las meditaciones anteriores nos exigen poner sobre la mesa el estudio “*Ayer* de Juan Emar: impresiones patafísicas de la modernidad” (2017), de Julio Gutiérrez. Gutiérrez reflexiona precisamente sobre totalidad y cómo esta se articula a partir de fenómenos accesorios o añadidos: los epifenómenos. Vehiculado principalmente por Alfred Jarry (1980), Gutiérrez revisa el concepto de patafísica, la cual define como una

[...] ciencia [que] versa de lo particular, regido por las excepciones: todo puede ser particular y todo está sometido a su singularidad y excepcionalidad. Por lo mismo, la ‘patafísica abarca todo y por ello es imperturbable, insobornable y se ocupa de todas las soluciones posible’ a todo problema (70).

A saber, la definición también integra la conceptualización del escritor Roger Shattuck (2009), un especialista en la vanguardia francesa de principios del siglo xx. El trabajo teórico de Gutiérrez nos permite centrarnos en esta definición para carear

la cosmovisión de De Loa con la de Borneo. Al momento de pensar en el concepto de *equilibrio*, por la acalorada dialéctica que Emar propicia entre ellos, se baten los aspectos estético–racionales burgueses de un lado (lo ‘falso sublime’, del que escribe Vásquez) contra la subjetividad, la genuinidad y emotividad del otro rincón. La definición de equilibrio, discutido entre ambos, no encuentra punto de unión; empero, ninguno desarrolla a cabalidad esta idea.

Ante esta ‘ciencia del Todo’, llamada patafísica, Borneo se limita a sostener la pseudo autoridad que le otorga su estatus social. De Loa, por su parte, exhibe una subjetividad de tal complejidad y amplitud, que se torna desbordante frente una posición positivista. He aquí los vestigios del careo entre Emar y la crítica de su época. En esta escena se encuentra la metalepsis/agenciación de un sujeto cuya experiencia vital con los circuitos críticos nacionales, hacen de sus notas de arte un soporte oneroso, que aquí hemos considerado como parte de su obra. Por lo tanto, perfectamente el sujeto puede transitar desde esta posición hasta a una novela, por espontáneos túneles e improvisados pasadizos “donde los personajes deambulan de un libro a otro sin restricciones”, haciendo eco de lo mencionado por el dramaturgo Patricio Pimienta (“Entrevista”).

Los minúsculos elementos y los detalles dentro del espacio del taller de Rubén de Loa endilgan discursivamente hacia el equilibrio y no así hacia la belleza, la cual no es objeto de deseo al menos en la superficie. Es el equilibrio en términos de supervivencia por su capacidad de vigilar los monstruos del ser humano. En la adaptación teatral de *Ayer*, uno de los tantos aciertos en su realización se encontró en su escenografía, creada por Loreto Monsalve. Las descripciones de Emar respecto al taller de Rubén de Loa se focalizan en las manchas *verdosas*, que funcionan como un código plástico representativo del choque entre el pintor y su interioridad, cuyas máculas parecieran dar las tonalidades de aquel espacio (esto, en la estructura del montaje, se despliega temerariamente). Asimismo, estas manchas también son representativas del choque entre el sujeto y su propia naturaleza psicológica. Sin embargo, las descripciones de Emar además parecen leer un cuadro, que en distintos niveles, conforman los elementos de un ‘lienzo’ narrativo, gestos argumentativos sin sentido, personajes literarios expuestos ante otros cuadros interiores².

² Pimienta, en entrevista enviada al autor de este ensayo, reconoce la complejidad del proceso de adaptación de una obra como *Ayer*: “La adaptación teatral la entiendo como el traspaso de algunos hitos esenciales de un texto para convertirlos en teatro. Este traspaso no implica fidelidad absoluta al texto adaptado, sino como impulsos o estímulos que naturalmente pueden abrir nuevos recovecos en la puesta en escena. Bajo este criterio, cuando comencé a adaptar la novela *Ayer*, (en una pequeña sala de una biblioteca de Isla de Maipo) me vi enfrentado a varios estímulos literarios que algunos provenían de la misma novela, y otros, de distintos textos de la extensa obra de Juan Emar” (“Entrevista”).

La teoría de Rubén de Loa sobre los colores complementarios es el polo de atención de la tercera parte de la novela. Discutida entre Borneo y el pintor, esa teoría pasa rápidamente del ámbito estético a una discusión ética. Uno de los tramos más interesantes es, precisamente, el aterrizaje en el asunto del equilibrio, el cual es meditado gracias a la complementariedad cromática que, en palabras de De Loa, vigila y atasca la presencia del caos, posibilitando la vida en el mundo (Emar, *Ayer* 38-39):

Pero quedemos dentro de nuestros límites. Ahora bien, pienso yo o piensa cualquiera en una selva. ¡Verde, verde y más verde! Apenas una que otra florecilla roja. ¿Cómo entonces no explota la creación ante este desequilibrio? Pienso más: el mar. Está azul, azul de tinta. Viene un juego de nubes y tenemos de súbito miles de kilómetros cuadrados de verde, surgido así, casi repentinamente. ¿Qué rojo y dónde lo equilibra? Hay allí cientos de casas de madera parda. De pronto, ¡fuego! Y surgen hasta el cielo inmensas lenguas rojas, titilantes y cambiantes que un segundo antes no existían. ¿Dónde, simultáneamente, surgen verdes, titilantes también, correspondientemente cambiantes -ya que cada matiz del uno exige el exacto matiz del otro- para que el equilibrio se mantenga?

A estas preguntas, Rubén de Loa contesta sin titubear: -¡En alguna parte! (Emar, *Ayer* 41-42).

Al proponer Borneo un diálogo racional (“quedemos dentro de nuestros límites”), lo que desencadena es forzar al autor a permanecer en la realidad. Esto no debería pasar inadvertido –volveremos sobre esto en el siguiente apartado.

Ahora, el concepto de equilibrio pareciera más bien un fin de carácter asintótico que el artista persigue, a través los procesos propios de su oficio –probablemente para no sucumbir a su neurosis–, pero a cuyo estado no logra arribar. Es el trabajo pictórico el que lo mantendría al margen de la locura y que permitiría la producción de arte y vida, siempre dentro de su taller, que es una extensión de sí mismo. El equilibrio, como reflexión pictórica, podríamos definirlo en los términos estéticos y éticos desarrollados por Henri Matisse, quien fue estudiado y comentado alguna vez por Juan Emar (*Notas* 42-45). Escribe al respecto el pintor francés:

Lo que sueño es un arte de equilibrio, de pureza, de tranquilidad, sin tema inquietante o que preocupe, que sea para todo trabajador del cerebro, para el hombre de negocios como para el cultivador de las humanidades, por ejemplo, un sedante, un calmante cerebral, algo parecido a un buen sillón que lo descansa de sus fatigas físicas (*Reflexiones* 50).

El equilibrio como *idea* opera con contundencia en el ánimo de Matisse, cuya deliberación hace de sí toda una tradición, fundamentalmente griega diría Nietzsche, de observar en la belleza un ecuaníme con la simetría, la medida y la moral. Es

probable que Emar recoja de Matisse la idea de la relacionalidad, donde la pintura se torna una mimesis de la existencia (“Ce qui conte le plus dans la couleur, ce sont des rapports”). Sin embargo, la idea emariana dista –abisal– de esta definición, dadas las evocaciones classicistas de equilibrio de la forma y de la composición. Ahora, para ser justos, la definición de Matisse se estrella con la impresión que Emar tiene de la pintura del francés, de quien señala:

Mas hay cien modos de ver y de expresar la luz. Matisse la ve como un hombre instintivo. Toda su pintura es un cántico y una exaltación al instinto, pero el instinto totalmente dominado por el oficio y guiado por el buen gusto. Al hablar de instinto se entiende, a menudo, desenfreno, casi animalidad. Sin embargo, estas apreciaciones deberían dirigirse más al empleo que de él se hace que al instinto mismo. Puede ser él como cualquiera otra facultad. Amo del hombre, es la animalidad, por cierto; pero esclavo del hombre, es un arma tan fuerte y más fresca que la inteligencia para penetrar el mundo. Matisse se ha conocido a sí mismo como un hombre instintivo y ha trabajado entonces sobre sus propias cualidades (Emar, *Notas* 44).

La reflexión de Emar nos exige detenernos en algunos pensamientos de Nietzsche. Como se sabe, en *El crepúsculo de los ídolos* el alemán repara sobre la alta cultura helénica, particularmente en Sócrates y Platón, a quien acusa de cobarde y de desvincularse con ahínco de sus instintos y, a la postre, de la realidad. Esto por supuesto que lo desborda hacia lo estético, hacia conceptos como arte o belleza, los cuales no deja de engarzar con la vida cotidiana. Ante la racionalidad griega, su auto-coerción y desapego del cuerpo, de la animalidad y lo sensible, propia del clasicismo, el concepto de *equilibrio* de Emar enunciado por Rubén de Loa, se transforma más bien en una persistente oscilación, atravesado de angustias, pasiones y delirios que grafican solo en el papel alguna especie de medida. También, en términos éticos, creemos que se aleja de la “euritmia de carácter pitagórico”, aguda propuesta que desarrolla Rubio (2008), en relación con la obra de Emar, pero con la cual nos distanciamos. Si hacemos de la diégesis el material de nuestros respaldos, ni siquiera la teoría de los colores señalada encuentra en sí misma el “calmante cerebral” para De Loa, en quien el instinto es una fuerza motriz que lo parapeta de su propia autodestrucción.

En definitiva, nos vemos frente a un tercer capítulo que despliega lecturas antitéticas, escenas adustas que agazapan deseos, prácticamente opuestos, de algún tipo de “equilibrio”. Pero ahí está el concepto, vivo, como burlándose del lector, quien debe husmear todavía más para elucubrar con claridad qué está pasando en esa escena, sobre todo si integramos, ahora, la interpretación que hace Patricio Pimienta en su versión teatral de *Ayer*. ¿Por qué un estudioso de la obra de Juan Emar tuerce el tercer capítulo hacia escenas colmadas de pasión desatada, considerando que no existen en la superficie del texto tantos elementos que iluminen una escena báquica,

sino que más bien se trata una situación tensa, al menos en su máscara? Al respecto, Pimienta responde:

Rubén de Loa en la novela, no se descubre en una primera lectura elementos que tienen relación con el placer y el erotismo, mientras fui realizando la adaptación fui descubriendo que estos elementos aparecían (ligeramente) ocultos en el texto. Lo que hice mientras adaptaba y dirigía la obra, era solo empujar un poco más. Optamos por comenzar en la primera escena con unas copas de brebaje. Estas copas ya evocaban un licor que para nosotros formaba parte de una época de descubrimiento y búsqueda del placer en los poemas y artistas de fines del siglo XIX, el llamado Absenta, también conocido como Hada Verde. En una obra en donde todos los verdes del mundo pictórico se hacían presentes, imaginamos que el verde del absenta no podía faltar. A partir de esta premisa, nos fuimos al viaje que presentaba la embriaguez como un elemento que nos ayudaba a poner a los personajes en el límite del placer. Un placer que se relacionaba con la búsqueda de sentido de la vida en el arte y el sentido de la muerte como elemento de sanación de una sociedad. Es importante recordar que tanto en la obra literaria como en la obra teatral, se parte con una decapitación en el pueblo de un hombre que ha sido juzgado por haber hecho mal uso del placer. En el caso de la novela no se relaciona a Rubén de Loa con el verdugo decapitador de San Agustín de Tango. En el caso de la obra teatral y la adaptación, descubrimos que al darle a Rubén de Loa este doble rol pintor/verdugo se abría un elemento que resultaba inquietante desde el punto de vista de la creación y destrucción (él dice “decapitar, rigurizar”) (“Entrevista”).

Como apreciamos, el montaje teatral, que se sustenta en el tercer capítulo de *Ayer* y en los cuentos del libro *Diez* (1971), también de Juan Emar, abre la puerta a la lujuria, la embriaguez y la muerte: pasiones dramatizadas. Estas tensan todavía más el concepto de *equilibrio* de Rubén de Loa y lo refiguran hasta sitios donde sus vacíos conceptuales son colmados con otras emociones.

EL PAISAJE INTERIOR DE UN ARTISTA: LA EMBRIAGUEZ

La problematización del equilibrio, como atractivo teórico, exige aquí la entrada de otra estrategia de lectura que agiliza un análisis nietzscheano. Este podría ser clave para despejar dudas, aunque en ocasiones podría generar el efecto contrario de oscurecer. Nos referimos al concepto de la *embriaguez*, el que leeremos en tanto plenitud liberada de los monstruos de la razón que, entre otros efectos colaterales, desvinculan al ser humano con la naturaleza, de su instinto, del éxtasis y sublimidad de lo sensible (entiéndase, contra la tradición platónica, que menoscaba al arte frente a la razón).

Para que haya arte, para que haya un hacer y contemplar estético, resulta indispensable una consideración filosófica previa: la embriaguez. La embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la máquina entera: antes de esto no se da arte ninguno. Todas las especies de embriaguez, por muy distintos que sean sus condicionamientos, tienen la fuerza de lograr esto: sobre todo la embriaguez de la excitación sexual, que es la forma más antigua y originaria de embriaguez (Nietzsche, *Crepúsculo* 90).

Ante la prosa vibrante de Emar, de su frenético surrealismo y su compleja propuesta estética, creemos que Nietzsche es una clave de lectura porque el fenómeno estético no surge desde la razón, sino desde el instinto. Este asume un estado anterior de embriaguez e instala toda la poética dionisiaca antes de dar un primer paso interpretativo o creativo. Aquella impronta nos permite abordar una narrativa y personajes tan potencialmente *báquicos*, como los de *Ayer*, cuyos tentáculos rompen las estructuras clásicas del relato y manifiestan permanentemente una dislocación. Se presenta el deseo de reunirse con el otro, de visitarlo, de poseerlo, al modo de “la embriaguez de la excitación sexual”, que mencionaba el filósofo de los martillazos.

En cuanto a *Ayer*, y una vez más, en el tercer capítulo, Juan Emar escribe:

Al cabo de una hora, Rubén de Loa púsose a mirar a la que es mi mitad. Lo imité. Veíase ella transparente como un pequeño sepulcro. Su cabellera castaña —en las calles de San Agustín de Tango— al mezclarse aquí en lo verdense, estuvo a punto de producirme náuseas. Mas no así al viejo y querido amigo que la miraba siempre y la codiciaba (37).

Emar apela al *mise en abyme* para poner frente a frente dos visiones estéticas contrapuestas: la del pintor De Loa y la del pequeño burgués Borneo quien, junto a su mujer, visitan, con cierto aire de esnobismo, el taller del artista. Aquí acaece una notable operación referente a la percepción: homogenizar ópticamente los referentes. Esto significa igualar el objeto pensado al sujeto pensante, mediante la negación de sí mismo (negar la onticidad) y la ubicación en la onticidad del otro. En otras palabras, es una igualación especular que implica el conocer y el contemplarse conociendo.

La comprensión “emariana” sobre la relación sujeto-mundo (Rubén de Loa y su taller) es visible, en el ámbito artístico, en este deseo de reunirse con el otro, de visitarlo, de poseerlo (de violentarlo, incluso). A través de aquel espejo se establece una relación directa con una particular idea de belleza, arte, percepción o contemplación. Mediante De Loa, sabemos que no son ideas pasajeras o baladíes, ya que consumen al artista en su oscura reflexión. Continuemos con Nietzsche:

También hay que incluir la embriaguez que hay de todo gran deseo, de toda pasión intensa; la embriaguez de la fiesta, de la competición, del acto de valentía;

de la victoria de todo movimiento extremado; la embriaguez de la crueldad; la embriaguez de la destrucción... (*Obras*, 599).

En el caso de Emar, la idea de una estética apasionada o, de facto, patológica como ciencia ética, está basada en una suerte de *cortes* permanentes. Estas interrupciones detienen y procuran diseccionar una parte de aquella realidad. Lo anterior tiene su origen en Grecia, a saber de Nietzsche en *El origen de la tragedia*. Pero en Emar, el corte es episteme para comprender el mundo como un lienzo, donde puede observar todo cuanto hay sin detenerlo, sino delimitándolo y procurando aquel equilibrio inalcanzable.

En *Ayer*, la guillotina es un elemento que en la novela se vincula con la justicia y la moral, las cuales devienen también en dispositivo para producir arte. Como una suerte de medida, también griega, pero que, en vez de ser edificante, corta. Leemos en Emar: “Ayer por la mañana, aquí en la ciudad de San Agustín de Tango, vi por fin, el espectáculo que tanto deseaba ver: guillotinar a un individuo. Era la víctima el mentecato de Rudecindo Malleco, echado a prisión hacía ayer seis meses por la que se juzgó una falta imperdonable” (5). Múltiples son los elementos que en la novela de Juan Emar objetualizan un corte: la guillotina, un cortaplumas, incluso heridas abiertas. No obstante, enfatizaremos dos elementos, ambos de propiedad de Rubén de Loa: un cuchillo carnicero y un machete. El afán histórico del arte pictórico de enmarcar dentro de cuadro mutilaciones de un paisaje, una emoción o impresión, un retrato, se tergiversa en el proceso de producción de De Loa. No es un corte fino, quirúrgico o sutil de bisturí. El acto de De Loa no es propio de la delicadeza del cuidado, sino más bien es un ademán violento, inflexible y desproporcionado:

Pendía en dicho rincón un enorme cuchillo de carnicero. -¿Comprendes? -me preguntó el amigo-. Como que aparezcan, uno a uno los iré cogiendo por la garganta con mi izquierda y, con ese machete en la derecha, les revolveré las entrañas hasta su fallecimiento total, ¡total!, ¡¡total!! ¿Ira? ¿Despecho? ¿Venganza? ¡Nada de eso! Les molere, les amasare, les descuartizare las entrañas para que expriman y expelan todos los rojos de sus sangres. Entonces, con esos rojos, fabricare cuantos falten aún en la creación, cuantos Dios tenga proyectada fabricar durante los días que quedan por venir, rojos de fuego, de rubí, de flores y de carnes, de menstruaciones y de heridas, de bochornos y de glorias. ¡Todos los fabricare con el vientre sanguinolento y macerado de esos hombres, bermejo, granate, bermellón, escarlata, púrpura, carmín, coral, rosado, cardenal, cereza, granada, laca, encarnado, amaranto, tomate, alazán, ladrillo, salmón, ascua, chispa, fuego, cangrejos cocidos, lacres derretidos, hierros candentes, revoluciones, banderas, arterias y tripas! (Emar, 1935, 48-49).

Activado por la “guillotina social”, De Loa hace de sí aquel filo, pero lo trasladada a su oficio pictórico, a su taller, lugar donde interesantemente no hay corte, sino desborde. Mientras tanto, el pueblo de San Agustín de Tango se conmueve frente al espectáculo de ajusticiamiento, vía guillotina, por la supuesta lascivia de Malleco con su mujer, quien quebró las tablas morales del pequeño pueblo. El artista se encierra para poner su *episteme de corte* a discutir con el desborde de los muros de su taller y de las enredaderas: el equilibrio procurado (y quizás temido) se las ve cara a cara con la embriaguez, abiertamente temida. En medio de aquellos queda expuesto un artista que teme, que se angustia, que desea al otro, pero lo rehúye. Embriaguez y equilibrio no logran cuajar y desencadenan un comportamiento que más bien atiende su propia supervivencia: inquieta, apasionada, instintiva, difícil de categorizar, ya que el limbo es permanente.

Para Nietzsche, “Lo esencial de la embriaguez es sentirnos en posesión de todas nuestras fuerzas y en un momento de intensificación estas. Este sentimiento lo proyectamos sobre las cosas, obligándolas a que reciban algo de nosotros, violentándolas” (*Obras* 599). En síntesis, la embriaguez transforma el espíritu humano y lo equipara con el espíritu que, por ejemplo, habita en un dios: conlleva a los humanos a ser dioses. El pintor ya no es un artista, sino “una obra de arte; el poder estético de la naturaleza entera por la más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial, se revela aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez” (Nietzsche, *Origen* 28). Esta embriaguez, como dispositivo de lectura, nos permite apreciar en el equilibrio discutido por De Loa y Borneo, un vórtice complejísimo que, a simple vista, confronta las nociones de equilibrio y de embriaguez, de razón y espíritu. O si se prefiere, de burguesía y de arte, al momento de definir o al menos barruntar la potencia estética que habita el paisaje interior de un artista.

Durante la visita de Borneo y de su mujer al taller de Rubén de Loa, ninguna gota de alcohol es narrada, aunque sabemos que los visitantes realizaron varias estaciones antes de arribar al taller. Algunas de aquellas involucraban bastante comida y, en medida mucho menor, cerveza. Es decir, este capítulo está lejos de explicitar un ambiente bacanal o de celebración. Tampoco embriaguez, entendiendo a esta como el estado donde la (implacable y persistente) razón no es un impedimento para la producción de una vida/arte que permite soportar la crudeza e insipidez de la realidad. Aquí, la interpretación de Patricio Pimienta abre una lectura-tejido que no obtura ningún elemento. Expresamos esto porque el montaje del dramaturgo construye un ambiente embriagador, donde licor, lujuria, violencia y muerte son explícitas. El equilibrio es solo cromático. Se sustenta exclusivamente en el diseño escenográfico y las vestimentas de los protagonistas, pero donde lo carnavalesco inunda cada cuadro, adscribiendo al exceso, al humor e ironía. La refiguración del texto asume una serie de tropos que configuran de esta narrativa pictórica una manera de sacudirse del canon y, literalmente, cortarle la cabeza.

Es una apuesta, pero insistimos que es incompleto promover una lectura que no analogue el discurso ético-estético de De Loa con el de Juan Emar. Y sin duda esta apuesta es también de lo más compleja. Para Pimienta este asunto tampoco pasa inadvertido: “Más que un discurso de Rubén de Loa, o de Onofre Borneo, es claro que el discurso de Juan Emar es el que late siempre en la novela y en la obra de teatro. Es difícil separar a Rubén o a Onofre o a la misma Emarela de Juan Emar” (“Entrevista”). San Agustín de Tango³ es el Chile de Emar, provinciano, terrateniente y ortodoxo, donde las palabras no intentan un desarrollo identitario, es decir, describiendo un color local; por el contrario, hacen un análisis impetuoso que extirpa lo medular de una espacialización imaginaria que funciona como materia transculturizada. San Agustín de Tango es la vetusta ciudad donde habita la crítica nacional, el sistema que ha canalizado la producción y reflexión del arte. Ante esto, la estética como episteme, como modo de saber acerca de las cosas, solo pudo llevarse a la práctica, en el caso de Emar, a través de la mutilación de la realidad. Como si con el machete de De Loa haya intentado perforar las rancias convicciones hasta dar con el cuello del canon nacional.

EL PAISAJE INTERIOR DE UN ARTISTA: EL INSTINTO

Las obras producidas por De Loa serían fronterizas entre el paisaje interior del artista y el espacio de su taller, un concierto de “manchones que se descuartizan” que resignifican el encuentro del sujeto consigo mismo y con el mundo: “Su mirada era en un 90% para adentro. El 10% restante, al desparramarse, era algo hueco y muy bondadoso” (Ayer 31). La intensidad de imaginarios y conceptos que lo cruzan, evidencian el angustiante proceso de indagación interna, donde la visualización se transforma en una herramienta cortante y vigorosa, enfocada hacia adentro, penetrando la espesa materia fenomenológica que es la subjetividad del artista. Solo así –parece decirnos– se puede comprender la realidad: cortándola, seleccionando un trozo que no representa, sino que desarticula y subvierte toda la *otra* materia no seleccionada que queda fuera. Ese corte no ubica racionalmente sus elementos, más bien es fruto de una desproporción que sigue sujeta a un sentido estético, fracturando y reintegrando fragmentos: creando a partir de desgarros.

³ Como si fuera parte de un repertorio emariano, la “Guía patrimonial de Calera de Tango” (2017) asegura que Emar consignó aquel nombre a su ciudad ficcional, por el sector San Agustín de Tango, que conforma la parte norte de aquella comuna (77).



Figura 1: “Maternidad” (1953). Gouache sobre madera. 23,5 x 33 cm.

Obviamente no contamos con un lienzo de De Loa para analizar, pero sí podemos acceder a uno de autoría de Juan Emar, apelando una vez más a la metalepsis propuesta. Deliberadamente, traemos acá a “Maternidad” (Fig. 1), lienzo que, debido a sus características pictóricas, propicia engarzarlo con uno de los pasajes más originales de la novela *Ayer*:

Quien ya conoce las teorías sustentadas por el pintor acerca de los complementarios, comprenderá que cada uno de esos rojos era el exacto, minuciosamente exacto, exacerbadamente exacto, complemento del conjunto de sus verdes. Por lo tanto, no vale la pena insistir en ello. Que se sepa, tan solo, que si así no hubiese sido, ninguno de los verdes anteriormente citados hubiese podido aparecer, pues..., en fin, la teoría que nos lleva al universo todo. Sólo diré, para mayor comprensión de las telas, que cada rojo, inclinándose, según las necesidades, hasta el granate negro por un lado, hasta el estridente bermellón por otro, se doblegaba con una sumisión, una fidelidad, un amor tan grande a la multitud de verdes que lo circundaba, que hasta su forma tomaba parte en esta bipolaridad perfecta. A veces era el rojo largo, sinuoso, enroscado cual una serpiente; otras, era un manchón que se descuartiza; otras, un puntito de pimienta picante; otras, un hermoso ramaje de un cáncer avanzado; en fin, la perfección, ¡qué diablos! [. . .] -Amigo mío -le dije-, esto va mal.

Quedó el hombre boquiabierto (44-45).

En este primer estribo entre texto y lienzo, el denominador común que aflora es la materialización, en ambos soportes, de dos colores complementarios: el verde y el rojo. Esta paridad, pilar de toda una ideología ética en De Loa, se entronca con el corte profundo y con la violentación del canon explícita en su discurso. No obstante, hay más. Si honramos la apuesta aquí instalada, y sumamos a la interpretación el cuadro en cuestión, la práctica pictórica se exhibiría cual binomio de pérdida y complementariedad, de mutilación y recuperación; es decir, seguiría vigorosa la sensación de estar leyendo un permanente choque.

“Maternidad” problematiza, desde la teoría de la complementariedad de los colores, los conceptos de equilibrio y de embriaguez, ya que en el cuadro se aprecia a una madre junto a un niño que lo contiene como una *matrioshka*. Ambos no están centrados en el corte/lienzo, más bien permanecen balanceados hacia un lado, camuflándose entre los tonos y colores de un fondo verdoso. A su izquierda tres árboles rojos (¿incendiados?) están separados por tres pequeños árboles, que parecen secos o consumidos por la llamas o talados. Desde la efrástica, es posible apreciar que en el cuadro la vida no fluye a borbotones, como se podría especular de la teoría expuesta en la novela. La complementariedad no destella fulgor de vida, al modo de la embriaguez nietzscheana, pero tampoco da señales de equilibrio. Por el contrario, la imagen prodiga una especie de angustia o desesperanza, de aquella incertidumbre feroz de los sobrevivientes, de los refugiados o desplazados. Seres intempéricos, rodeados por una hilera semicircular de árboles. Desconocemos la dirección de su deambular: solo los vemos mirando hacia un punto fuera del cuadro, como alertas a un peligro. Su postura corporal puede hacernos especular que quizás temen, que huyen por sus vidas.

Sabemos que la estética para Nietzsche se instala a observar detenidamente la existencia humana. Para el alemán, el arte es el gran estimulante de la vida (*Origen*), lo cual no quiere decir que tenga un espíritu festivo o, *a priori*, placentero. El arte también puede ser una guarida donde el artista busca protección y consuelo. En el caso de la metalepsis–Rubén de Loa, la pintura se transforma además en una filosa episteme. Él mismo es una herramienta de corte que se hunde en la realidad, que la interpreta y la fragmenta en lienzos que no detentan ni equilibrio ni embriaguez, sino deseos de su propia supervivencia⁴, como observamos en este lienzo llamado “Maternidad”. El término, que en la configuración patriarcal y romantizante de la

⁴ Es interesante la vinculación que hace Nietzsche entre la supervivencia humana y el concepto de lo feo. En síntesis, el filósofo señala que la noción estética de nuestra especie está sustentada en el instinto primordial: el de autoconservación y autoexpansión (Nietzsche, *Fragmentos* 344). Lo feo vislumbra, instintivamente, nuestra decadencia fisiológica, por ende, vislumbra la muerte; y como el arte endilga hacia la vida, rechaza lo que envejece.

sociedad supone dicha y placidez, es derribado por la imagen de una madre que busca la supervivencia de su hija/o y la suya. Vinculando el texto y la pintura, proponemos que el equilibrio emariano se aleja del equilibrio griego, puesto que su principal fin es seguir con vida, más que diseñar proyectos puros y simétricos. Es la permanente redefinición de formas y de búsquedas del arte, otra evidencia de que el arte como la existencia, persiguen su propia autoconservación y autoexpansión (Cf. *Fragmentos*, 344). Al respecto, escuchamos de Emar:

Quiero traer a mi país desde el academismo *estagnado* y estéril hasta las locuras dadaístas. Hay que traerlo y mostrarlo todo. Es lo que aquí hace falta: ver el desarrollo de las artes, sorprender la línea de desenvolvimiento que da a cada manifestación de arte, su razón de ser. Hay que hacerlo, créamelo usted señor. El arte es lo único que sobrevive. Todo lo demás muere (*Notas*, 78).

Quizá aquí hemos dado con un maridaje arriesgado, pero es también nuestro objetivo trascender los mullidos sillones de la crítica: entre un equilibrio angustioso y una embriaguez contenida –y en otro objeto homónimo desatada–, podemos especular que la mixtura resultante, y que nos da una mínima luz para apreciar este denominado paisaje interior, es la del *instinto de supervivencia*. Esto es en sí un oxímoron, ya que acopla toda la potencia del instinto, la pasión, con el pensamiento racional y temeroso de perder la vida. Una vez más Nietzsche puede darnos una mano: “en lo que se refiere a la génesis de su creación, [el instinto] es precisamente la fuerza poderosa, positiva y creadora, y la razón consciente, una función crítica, desalentadora” (*Origen* 83). El cociente de estas emociones es la creadora actitud del artista que lo aleja de la muerte, “la renovación perpetua” que el mismo Emar señalaba (*Notas* 87). Su actitud no puede ser considerada, a priori, venturosa para la creación. Es precisamente lo que deja entrever Emar, porque el instinto de supervivencia de un artista podría ser también su condena de eterna pugna con el academicismo cómodo y estancado, con la crítica conservadora y la elite que a casi todo le teme. Por ende, el instinto de supervivencia deja de ser una idea vaga y se transforma en un testimonio, en un diario de resistencia que da fe de una experiencia vital que no debería ser desvinculada de un análisis estético.

CONCLUSIONES

La «narrativa pictórica» de *Ayer* es una hojeada de Juan Emar a un oficio que lo exhorta a jugar espléndidamente con ser un teórico del arte, a vincular literatura y plástica, desarrollando teorías contracanónicas que guarecieron las sensibilidades de un creador como Emar. Un artista que no cesa en su intención de romper las convencionalidades del arte, como señala Soledad Traverso (“‘Pájaro verde’...”). Para el propio Emar, “el arte de la pintura no conoce trabas” (*Ayer* 37). Juan Emar propone incluso

una arquitectónica (Bajtín, 1999) entre el artista, los seres humanos y el mundo, una relación cruzada por teorías estéticas que logran problematizar sobre todo el arte de lo cotidiano. El soporte de la textualidad en Emar es la naturaleza interna del artista plástico, quien visualiza sus paisajes internos y los lanza en contra de su taller como sinécdoque de la totalidad. Rubén de Loa es el proceso vivo de la práctica pictórica, no sólo como cuerpo, también como guillotina que distingue y selecciona, violentamente, lo que reconfigura aquel todo. Los cuestionamientos sobre la plenitud, el arte mismo, la sociedad y lo sacro atraviesan la obra narrativa. La pintura se desmaterializa. Sus fragmentos se desintegran en todos los verdes imaginables: “los de Dios, los de Satán” (Ayer 35).

Cerramos concluyendo que nuestra crítica persigue un encuentro similar al de Juan Emar en su época, lo cual debe obligarnos a realizar una autocrítica hacia nuestras prácticas académicas, aquellas cotidianas y que también obliteran adrede a autores que nos causan desinterés, antipatía o incomodidad, como le pasó a Emar (Traverso, *Juan Emar*). Debemos atender a quienes dejamos, deliberadamente, fuera de nuestras investigaciones. Quién dice que entre aquellos creadores, sobre todo entre los que se arriesgan, estamos postergando la creación de una o un joven, adulto o viejo artista. Creemos que la crítica debería cumplir con una labor de apertura de nuevos espacios de discusión, divulgación y de diversidad. No solo operar como un cedazo, sino también posibilitar la promoción y rescate del arte y la producción cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1982.
- Benjamin, Walter. *El arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.
- Bongers, Wolfgang. “Umbrales: La escritura cinemática de Juan Emar”. *Aisthesis* 55 (2014): 11-28.
- Calvo Serraller, Francisco. “Lo novelesco y lo novelado de la vida de los artistas”. *Revista de Occidente* 117 (1991): 47-60.
- Emar, Jean. *Notas de Arte. (Jean Emar en La Nación. 1923-1927)*. Estudio y recopilación Patricio Lizama. Santiago: Dibam-RIL, 1992.
- . *Diez*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.
- . *Ayer*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1935.
- Gutiérrez, Julio. Ayer de Juan Emar: impresiones patafísicas de la modernidad. *Anales de Literatura Chilena* 27 (2017): 69-82.
- Lastra, Pedro. “Rescate de Juan Emar”. *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago: Editorial Universitaria, 1987: 63-74.

- . “San Agustín de Tango: de María Graham a Juan Emar”. *Leído y anotado*. Santiago: LOM Ediciones, 2000: 33-35.
- Lizama, Patricio. “Estudio”. *Juan Emar, Notas de arte*. Patricio Lizama (comp.). Santiago: RIL, 2003: 9-44.
- Matisse, Henri. *Reflexiones sobre el arte*. Textos y notas por Dominique Fourcade. Trad. de Susana Soba Rojo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1977.
- Nietzsche, Friedrich. *Obras Selectas*. Madrid: Edimat, 2012.
- . *Fragmentos póstumos (1885-1889)*. Madrid: Tecnos, 2008.
- . *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza, 1984.
- . *El Origen de la Tragedia*. Madrid: Espasa Calpe, 1975.
- Pimienta, Patricio. “Entrevista dada a los autores de este ensayo”, enero 2021.
- . Guion de la versión de “Ayer”. Texto no publicado, 2006.
- Rubio, Cecilia. “La euritmia de Juan Emar: Teoría del equilibrio y sistema constructivo”. *Acta literaria*, n.37, 2008: 9-23.
- Traverso, Soledad. “Pájaro verde” de Juan Emar: Un manifiesto vanguardista. *Acta Literaria*. Concepción 26 (2001): 155-159.
- . *Juan Emar: la angustia de tener el dedo de Dios en la nuca*. Santiago: RIL, 1999.
- Vásquez, Malva. “Lo sublime y lo impensado en la apuesta vanguardista de *Miltín 1934* de Juan Emar”. *Aisthesis* 50 (2011): 216-229.
- . “Imaginario demónico y apuesta vanguardista en la narrativa de Juan Emar”. *Anales de Literatura Chilena* 18 (2012):51-70
- Vásquez, Malva y Vargas, Constanza. “Aproximaciones a una poética de *Obra total en Umbral* de Juan Emar”. *Aisthesis*, 56 (2014): 101-119.