

## METALITERATURA Y METANOVELA EN LA OBRA LITERARIA DE JUAN EMAR

METALITERATURE AND METANOVEL  
IN THE LITERARY WORK OF JUAN EMAR

**ROBERTO EDUARDO ANGEL GALLARDO**

Doctor en Literatura

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Chile

E-Mail: reangel@outlook.com

En este artículo se analizan diversas teorías literarias enfocadas en el concepto de metaliteratura, sobre el corpus de variadas obras del escritor chileno Juan Emar<sup>1</sup>, que corresponden a *M[i] V[ida]* (1911-1917); *Diarios de viaje* (1909-1923); *Cavilaciones* (1922); *Regreso* (1923); *Amor* (1923-1925); *Cartas a Guni Pirque* (1941-1946); *Miltín 1934* (1935); *Diez* (1937); y *Umbral* (1977).

Sin duda que la metaliteratura es una técnica que utiliza con frecuencia Juan Emar en la mayoría de sus textos. Una correcta definición de lo que es metaliteratura la encontramos en el libro de Patricia Waugh *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), en donde se señala: “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (2).

Aquí es útil también la distinción que realiza Félix Martínez Bonati en *El Quijote y la poética de la novela* (2004), entre reflexividad y tematiza-

<sup>1</sup> Juan Emar (1893-1964), cuyo verdadero nombre fue Álvaro Yáñez Bianchi, nació en Santiago de Chile y fue escritor, crítico de arte y pintor chileno. El seudónimo Juan Emar, utilizado por Álvaro Yáñez, corresponde a una apropiación desde el francés de la frase “J’en ai marre”, que en español significa “estoy harto”. En un principio, Álvaro Yáñez utilizó como seudónimo Jean Emar, pero luego decidió cambiarlo al definitivo Juan Emar, de modo de acercarlo al idioma español.

ción. Para él, la reflexividad consiste en la “aparición, en la novela, de signos que indican el carácter ficcional de la historia, interrumpen la ilusión mimética, exponen el ser literario del texto, señalan la naturaleza artificiosa de sus formas, o parecen comentar emblemáticamente, o reproducir metafóricamente, los temas de su obra” (70). Por el contrario, la tematización trata de una reflexión acerca de la literatura dentro de la novela, pero que no revela su carácter de ficción o artificio, sin cuestionar de esta forma la ilusión mimética.

Para Martínez Bonati, la tematización puede subdividirse en primaria o indirecta. La tematización primaria ocurre cuando en el interior de la obra se toca el tema de la literatura, pero no se percibe un afán por revelar su carácter de artificio. En cuanto a la tematización indirecta, es un procedimiento que roza la reflexividad y que se produce cuando “se tematiza indirectamente el fenómeno de los diversos estilos de imaginación por los cuales discurre la obra... [o cuando]...se tematiza...el ser ambiguo del ente imaginario o de ficción” (71).

Asimismo, la reflexividad también se subdivide, en explícita e implícita. La primera se presenta toda vez que de forma directa se señala la naturaleza ficcional del texto, mientras que la segunda ocurre cuando es posible inferir esta esencia artificiosa, sin que se exprese de modo manifiesta. Esto último sucede en los casos de paradojas temporales, pasajes de doble significación o cuando los personajes, por medio de sus comentarios, hacen referencia a los códigos de ficción, tal como se aprecia en la observación que hace don Quijote al cabrero Pedro respecto a su relato, respondiéndole “agradézcoos el gusto que me habéis dado con la narración de tan sabroso cuento...que el cuento es muy bueno, y vos, buen Pedro, le contáis con buena gracia” (73).

En las obras de Emar se recurre a estos cuatro tipos de metaliteratura. Con respecto a la tematización, la primaria se aprecia, por ejemplo, en esta cita extraída desde *M[i] V[ida]*: “¡Cuánto mal dicen algunos de la lectura de las novelas! Yo no pienso así, sino al contrario, pues esas mismas novelas perniciosas en más de una circunstancia me han hecho bien” (118). También la encontramos en *Regreso*, esta vez en una reflexión acerca de las palabras: “Hay palabras y expresiones que tienen valor fijo...Las hay...que valen según la mente del que las enuncia...De estas últimas se hacen por miles todos los días, todas las horas, y una vez hechas, cabalgan...llenando

la atmósfera que respiramos” (80-81).

Como se ve, aquí Emar no está revelando el carácter ficticio de la obra, sino solo opinando respecto del lenguaje y de la literatura.

En cuanto a la tematización indirecta, se incurre en ella cuando, por ejemplo, en *M[i] V[ida]*, Emar se pregunta “¿por qué los infortunios colosales de los personajes de novelas son tan hermosos?” (215), o cuando, de nuevo en *Regreso*, nos dice que “en verdad el viaje no proporcionaba alimento alguno para mi observación literaria” (43). Es decir, el escritor chileno coloca sobre la mesa las cualidades de los personajes ficticios, por un lado, o su curiosidad novelesca, por otro, con lo que, como explica Martínez Bonati, roza la reflexividad.

La reflexividad explícita se hace patente en varias sentencias de *M[i] V[ida]*. Por ejemplo, al inicio de “[Diario de Torcuato]”, cuando el narrador señala “Tuve la intención de escribir...toda mi vida íntegra” (23) o “Te estaba escribiendo esta carta desde la cama” (31). También se utiliza en *Regreso*, cuando se señala “esta hoja de papel es mi primera nota en tierra alemana” (63), o en *Miltín 1934*, cuando el narrador, obsesionado con “El cuento de la noche”, declara: “Bien. En todo caso es necesario escribir -ino!- dejar empezado el *Cuento de esta Noche*” (13). Por último, en el “Preámbulo” de *Umbral*, el narrador Onofre Borneo comienza esta portentosa obra de la siguiente manera: “Guni querida: ¿Cómo empezar a contarle todo? Tengo aquí una montaña de notas, observaciones, narraciones y qué sé yo” (5).

Por medio de cada una de estas citas, Emar expone explícitamente que lo que hará será escribir el texto que se está leyendo, con lo que se complejiza la naturaleza fictiva de la obra.

Finalmente, la reflexividad inexplicita también es utilizada. Por ejemplo en *Diarios de Viaje*, cuando Pilo<sup>2</sup> señala que “se creía el protagonista de *Corazón* de D’Amicis” (67). O en *M[i] V[ida]*, cuando reflexiona acerca de los personajes de las novelas: “¿Cuándo leías sus miserias, no te parecían ellos, los desdichados, dignos de envidia? Pues bien...en este momento tú eres uno” (118).

Tal como explica Martínez Bonati, las citas anteriores hacen referencia a los códigos de ficción, con lo que el lector ya cuenta con una señal para

<sup>2</sup> Juan Emar, en su medio familiar y entre sus amistades, era conocido con el sobrenombre de Pilo.

inferir la cualidad fictiva del texto en cuestión.

Otra clasificación de interés es la que efectúa Gonzalo Sobejano en “La novela ensimismada (1980-1985)” (1988), en donde expone tres tipos de novelas: “*Neonovela*...que pugna por añadir algo nuevo a la forma más avanzada del género...*antinovela*... aquella que desentraña el género pensándose a sí misma; [y] *metanovela*... que de modo autoconsciente y sistemático llama la atención hacia su condición de artefacto con el fin de inquirir en la relación existente entre la ficción y la realidad”, definición esta última que abarcaría a todo el resto de las novelas reflexivas.

En este sentido, cabe reconocer que la obra de Emar abarca las tres definiciones anteriores. Sí, porque como “*Neonovela*”, se manifiesta en su interés por ampliar los límites de la novela tradicional, en este caso a partir de la vanguardia, mientras que como “*Antinovela*”, introduce una ácida crítica al periodo realista que precedió al inicio de esta corriente artística. Por último, la definición de “*Metanovela*” engloba cada uno de los rasgos analizados anteriormente, referentes a la tematización y a la reflexividad.

También Sobejano, siguiendo esta vez a Robert Spire y su libro *Beyond the Metafictional Mode* (1984), distingue tres tipos de procedimientos para el caso de la escritura reflexiva (la que dirige su atención al proceso de creación del texto). De este modo se definen tres categorías, según el tipo de recurso que se utilice: “mediante el acto de escribir (categoría 1), o mediante el acto de leer (categoría 2), o mediante un discurso oral entre personajes que discuten acerca de cómo escribir...para incluir [el] discurso (categoría 3)”.

Otra vez podemos señalar algo al respecto en la obra emariana. La categoría uno –la atención en el acto de escribir–, es incorporada en *M[i] V[ida]* en variadas ocasiones. Un ejemplo es esta cita: “Antes de escribir aquí en mis cuadernos, anoto el tema que desarrollaré en mi libreta...Mis anotaciones están destinadas a dormir en la libreta...esperando un buen ánimo que quiera despertarles... Sé que tendré después que escribir sobre recuerdos y no sobre impresiones” (216). Y también en *Regreso*, cuando el narrador declara explícitamente “Esta hoja de papel es mi primera nota en tierra alemana” (63). O en “El pájaro verde”, de su libro de cuentos *Diez*, donde encontramos lo siguiente: “El mismo 1º de enero de aquel año –es decir (acaso dato superfluo pero, en fin, viene a mi pluma) 81 años después...” (20).

Por su parte, la categoría dos –la atención en el acto de leer–, se percibe en los siguientes ejemplos: “¡Estoy contento! Acabo de encontrar cuatro libros de Maupassant. ¡Qué hermoso! Siento al leerlo como una voluptuosidad...” (*M[i] V[ida]*, 75); “Cierta día leyó en no sé qué autor que la creación era la mayor voluptuosidad que un hombre puede experimentar” (*Amor*, 10); “Y me alargó un pequeño libro de tapas de cuero viejo, abierto en la página 40. Leí: *Y es el caso...*” (*El unicornio*, Díez, 98).

En cuanto a la categoría 3 –diálogo de personajes que reflexionan en torno al proceso escritural–, podemos advertirla en el “Preámbulo” de *Umbral* más arriba mencionado, ya que Onofre Borneo –el narrador–, interpela a Guni en relación a sus circunstancias escriturales, la que si bien no responde con palabras, permite que Borneo pueda explayarse y problematizar su acto.

Estos ejercicios emarianos nos remiten a cuestionarnos por el límite entre la realidad y la ficción. Es lo que sucede si se analiza al personaje de *Umbral*, Guni, quien es también, en las *Cartas a Guni Pirque*, Carmen Cuevas, es decir, una mujer del mundo real. Como señalan Brodsky-Lizama-Piña en el prólogo a este epistolario, “es ella con quien se reúne en Santiago y a quien visita en San Juan de Pirque...Pero Guni es también, según el propio autor, protagonista de *Umbral*. Vive, por tanto, en ambos textos, el epistolar y el literario” (25-26).

Algo similar ocurre también en *Diarios de viaje y Regreso*. En el diario de vida, un joven Álvaro Bianchi es recibido y guiado por Abraham Valdelomar<sup>3</sup>, en su visita a Perú. Mientras que en *Regreso*, novela que escribe algunos años después, es con el personaje ficticio Valdemar –en clara referencia a Valdelomar–, con quien el narrador dialoga intensamente, antes de su partida a Alemania. De esta manera, aquí podemos ver otra vez cómo Emar confunde los límites de la realidad y la ficción –¿es real o ficticio Valdelomar?–, logrando que el lector dude y se pregunte acerca de la naturaleza de lo narrado.

Y es en *Diarios de viaje* donde encontramos una situación aún más ex-

<sup>3</sup> Pedro Abraham Valdelomar Pinto (1888-1919), también mencionado como el Conde de Lemos, fue un narrador, poeta, periodista, dibujante, ensayista y dramaturgo peruano. Está considerado uno de los principales cuentistas del Perú, junto con Julio Ramón Ribeyro.

plícita y concerniente a este tema de la dualidad ficción-realidad. Revisemos este particular hallazgo. Se trata del relato de una secuencia en donde Emar debe tomar la locomoción de regreso a su hostel en Lausanne, en una tarde lluviosa y oscura, una vez que ha quedado solo en esta ciudad tras despedirse de su padre y hermana, que partían a París. El 28 de noviembre de 1910, en su diario “Mi estadía en Lausanne”, leemos: “El 23 debía yo quedarme solo y mi papá y Flora<sup>4</sup> volverían a París... Al fin el día 23 llegó. Ese día fue a almorzar con nosotros José Pastor. A las 3 estuvimos todos en la estación y antes que el tren partiera me despedí de mi papá y de Flora y me fui con Josecito a recorrer la ciudad... Después de dar algunas vueltas con Josecito... nos fuimos a la *promenade* de Montbenon... De repente el cielo se cubrió de espesos nubarrones... corrimos a la plaza St. François donde ambos debíamos tomar el tranvía respectivo... la tempestad estalló... Relámpagos iluminaban todo por un instante para apagarse después. En ese momento llegaron a la garita de la plaza los carros que nos convenían. Me despedí de Josecito... y 15 minutos más tarde estaba en la pensión” (41).

Más adelante, en su diario del 21 de noviembre de 1914, Emar rememora este mismo suceso, ahora de esta manera: “Llegó por fin el día de la partida de mi papá y hermana. El 23 tomaron el tren a París... Y quedé solo en el andén de la estación... Me puse entonces a vagar por las calles de Lausanne y así llegué hasta el parque de Montbenon... ¡Solo, solo en medio de esa ciudad desconocida!... De pronto una tempestad se desencadenó... Corrí a la plaza St. François donde debería tomar el tranvía a la pensión... el día oscuro, negro, solo era interrumpido por la llamarada de algunos relámpagos instantáneos... Luego llegó mi tranvía, subí (77).

¿Qué ha ocurrido aquí? Como se aprecia, ambos sucesos son los mismos. La misma despedida a su padre y Flora que van a París; la visita al parque de Montbenon; la tempestad que se desencadena; los relámpagos que iluminan la oscuridad; el arribo al tranvía que conviene, para dirigirse a la pensión. Todo es similar, salvo un gran detalle: la presencia de Josecito en el primero, mientras que, en el segundo, se omite. ¿Acaso esta particula-

<sup>4</sup> María Flora Yáñez (1898-1982), hermana de Juan Emar, también fue una importante escritora chilena. Sus libros más renombrados corresponden a *Espejo sin imagen* (1936), *Aguas oscuras* (1945), *Icha* (1945), *Juan Estrella* (1954) y *Gertrudis* (1954). Además, fue galardonada con el Premio Gabriela Mistral y el Premio Atenea de la Universidad de Concepción en 1947.

ridad da para inferir que uno de los relatos es falaz? ¿Realidad o ficción en el diario? Estas complejidades son las que perturban al lector, incapaz de responder con seguridad este tipo de preguntas.

Así Emar denuncia una vez más, que lo que se está leyendo no es otra cosa que una ficción producto de la imaginación, con lo que se revela el carácter ficticio de la obra.

Continuando con el análisis, nuestro autor también se permite meditar acerca del fin de su escritura, o sea, tematiza en torno al sentido de la producción, el que pareciera ser claro: “Quiero escribir mi vida. ¿Para qué? Primeramente para darme el placer de leerla y releerla una vez concluida...y enseguida para ver si soy capaz de darme cuenta, y de formular las causas que me han hecho obrar de tal o cual forma, es decir, si soy capaz de averiguar el porqué de cuanto he hecho” (131), señala en *M[i] V[ida]*. Mientras, en *Cavilaciones*, considera: “Tal vez ha sido esto lo que me ha ocurrido. Contentándome con solo sugerir interrogaciones he producido el caos dentro de mi cerebro y hoy quiero hacer un inventario de ese caos” (176). Asimismo, en el “Cuarto Pilar” de *Umbral*, leemos: “Haces bien, Lorenzo, en llevar un diario de tu vida... Es una de las maneras de mantener viva la autoconciencia, es una de las maneras de verse y estudiarse” (2649).

Es decir, aparte del placer que implica la lectura, también se escribe con el fin de conocerse y cuestionar al ser. En “Novela y metanovela en España” (1989), Gonzalo Sobejano señala: “Tema cardinal de la nueva novela... parece ser la busca del sentido de la existencia en el sentido de la escritura, placenteramente ejecutada y observada como una proeza de la voluntad de ser”. Así, el escritor convierte sus textos en un viaje de autoconocimiento, que le permite madurar su existencia por medio del ejercicio de su pluma.

Finalmente, me gustaría referirme al diálogo que el escritor puede, en ocasiones, establecer con el lector. En la literatura latinoamericana, tanto Macedonio Fernández como Felisberto Hernández son grandes exponentes de este tema, sobre todo en *Papeles de reciénvenido* (1929), *Una novela que comienza* (1941) y *Museo de la novela de la Eterna* (1967), el primero, y en *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929) y *La envenenada* (1931), el segundo.

Macedonio Fernández convierte al lector en personaje, al cual interroga e invita a corregirlo, mientras que Felisberto Hernández, por su parte, le advierte del carácter fragmentario e inconcluso de su obra.

Es el caso de Emar también. En *M[i] V[ida]* encontramos apelativos dirigidos al lector, como “...al mismo tiempo que vos miserable lector os encontráis el más desdichado de los mortales” (215); consultas o solicitudes, tales como “¿me comprendéis?” (296) o “Permitidme que no siga hablando o disertando sobre este camino” (303); o incitaciones, como “los que aquí no vean claro, cierren el cuaderno; los que puedan seguirme en mi poca facilidad para explicarme, sigan leyendo” (290).

También en *Amor* encontramos este diálogo con el lector. Aquí el narrador lo auxilia: “Con la mayor sinceridad que me sea posible hacerlo, voy a explicarle al lector” (80). Además, lo apremia a que dé su opinión (con lo que de paso lo juzga): “...aquel que lea este libro hasta el final, verá en todas las cartas un hálito de sinceridad...Si es así, le agradecería que una vez formada su opinión, vuelva sus ojos al documento. En la conciencia de cada lector inteligente habrá entonces...un voto de confianza para mí” (148).

Como se ve, este diálogo es diverso. Además, esta técnica permite insertar al lector en la obra, logrando con esto su participación activa y otorgándole un rol que lo impele a una colaboración y responsabilidad en la construcción del relato.

Es gracias a todos estos esfuerzos metaliterarios, que las obras emarianas logran difuminar el límite existente entre realidad y ficción, movilizandolas una vez más aquellas dicotomías que se han ido anquilosando y estimulando una mirada plurivalente y diversa en la literatura.

## Agradecimientos

ANID, Fondecyt de Iniciación en Investigación 2024, Folio 11240481.

## Bibliografía

- Emar, Juan. (2014). *Amor*. Santiago, Chile: La Pollera.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Cartas a Guni Pirque*, eds. Pablo Brodsky, Patricio Lizama y Carlos Piña. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- \_\_\_\_\_. (1993). *Cavilaciones*, ed. David Wallace. Santiago: Universidad de Chile.

- \_\_\_\_\_. (2017). *Diarios de viaje*. Santiago, Chile: Alquimia Eds.
- \_\_\_\_\_. (2006 [1937]). *Diez*. Santiago, Chile: Tajamar.
- \_\_\_\_\_. (2006). *M[i] V[ida]: diarios (1911-1917)*. Santiago, Chile: LOM Eds.
- \_\_\_\_\_. (1997. [1935]). *Miltín 1934*. Caracas: Dolmen.
- \_\_\_\_\_. (2016). *Regreso*. Santiago, Chile: La Pollera.
- \_\_\_\_\_. (1996. [1977]). *Umbral*. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Martínez Bonati, Félix. (2004). *El Quijote y la poética de la novela*. Santiago, Chile: Universitaria.
- Sobejano, Gonzalo. (invierno 1988). “La novela ensimismada (1980-1985)”, en *España Contemporánea*, I, 1, 9-26.
- \_\_\_\_\_. (agosto-septiembre 1989). “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, 512-513, 4-6.
- Waugh, Patricia. (1984). *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London-New York: Methuen.