



La parodia, el juego y el neobarroco en la escritura de Juan Emar

The parody, the game and the neo-baroque in the writing of Juan Emar

Recibido: 30-11-2024 Aceptado: 14-03-2025 Publicado: 14-05-2026

Roberto Ángel

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
reangel@outlook.com

0000-0003-1008-6533

Resumen: En el siguiente artículo se revisará lo relativo a los conceptos de la parodia, el juego y el neobarroco en algunas de las obras referenciales del autor chileno Juan Emar, como *Cartas a Carmen* (1998), *M[i] V[ida]: diarios* (1911-1917) (2006) y *Cartas a Pépêche* (2007), así como también en otras de ficción, como *Un año* (1935), *Regreso* (2016) y *Umbral* (1977), con el objetivo de llevar a cabo un análisis de estas nociones y vincularlas con la literatura de vanguardia, de la cual Juan Emar es fiel exponente.

Palabras claves: Vanguardia- Parodia- Juego- Emar

Abstract: The following article will review the concepts of parody, play, and neobaroque in some of the reference works of the Chilean author Juan Emar, such as *Cartas a Carmen* (1998), *M[i] V[ida]: diarios* (1911-1917) (2006) and *Cartas a Pépêche* (2007), as well as in other works of fiction, such as *Un año* (1935), *Regreso* (2016) and *Umbral* (1977), with the aim of carrying out an analysis of these notions and linking them with avant-garde literature, of which Juan Emar is a faithful exponent.

Keywords: Avant- garde- Parody- Game- Emar

Citación: Ángel, R. (2026). La parodia, el juego y el neobarroco en la escritura de Juan Emar. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 36(1), 423-429. doi.org/10.15443/RL3605.



Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0

En el siguiente artículo se revisará lo relativo a los conceptos de la parodia, el juego y el neobarroco en algunas de las obras referenciales¹ del autor chileno Juan Emar², como *Cartas a Carmen* (1998), *M[i] V[ida]: diarios (1911-1917)*³ (2006) y *Cartas a Pépêche* (2007), así como también en otras de ficción, como *Un año* (1935), *Regreso* (2016) y *Umbral* (1977).

Comenzando con el análisis, es posible señalar que la parodia es un concepto que es complicado de definir ya que existen diversas aproximaciones teóricas del término, por lo que desde la antigüedad hasta nuestros días encontramos una amplia y heterogénea variedad de definiciones. Los orígenes de la parodia se remontan a la *Poética* de Aristóteles (siglo IV a. C.) (2009), donde el concepto aparece en relación con el trabajo de Hegemón de Taso⁴, cuyos personajes imitaban a seres humanos “inferiores”.

De esta manera, la parodia se presenta como uno de los géneros poéticos que se utiliza con el fin de representar acciones humanas indignas, en contraposición a la tragedia, la cual reproduce una acción elevada. En la época clásica, en tanto, la parodia deja de tener vinculación con la poética, y se relaciona con las figuras retóricas, lo que conlleva a que su sentido sea más restringido y a que sea asociada a los textos breves que se encuentran al interior de una obra. En otras palabras, y tal como lo explica Dulce González Doreste en “Notas (Hipertextuales) sobre la parodia genettiana: A propósito de *Palimpsestos*” (1993), la parodia comienza a ser entendida no necesariamente como un género, sino como un ornamento del discurso.

Tal como reconoce González Doreste, dentro de los teóricos de referencia obligada para entender este concepto, se encuentra Gerard Genette, el cual en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982), si bien concibe a la parodia como parte de relaciones hipertextuales y la lleva al terreno de las narraciones cortas, al señalar que “todo enunciado breve, notorio y característico está, por así decir, naturalmente abocado a la parodia” (p. 50), también reconoce la dificultad para abordar este término, ya que “el nacimiento de la parodia, como el de tantos otros géneros, se pierde en la noche de los tiempos” (p. 25), con lo que se puede concluir que el término parodia no ha arrojado más que ambigüedad y confusión. De todos modos, se realza que para Genette la parodia es una figura que se utiliza en textos breves que se transforman de manera lúdica. Para este teórico, la parodia -que es un subtipo de hipertextualidad- corresponde a “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (p. 14).

En la siguiente definición de González Doreste (1993), encontramos una aproximación teórica vinculada a la de Genette. En este contexto, parodia sería:

¹ Para Philippe Lejeune, según señala en *El pacto autobiográfico* (1973), un texto referencial es aquel que intenta “aportar una información sobre una ‘realidad’ exterior al texto...su fin no es la mera verosimilitud sino el parecido a lo real; no ‘el efecto de realidad’, sino la imagen de lo real” (p. 76). Para Leonidas Morales, según indica en *La escritura de al lado* (2001), “aquellos donde el discurso remite a hechos, acontecimientos o situaciones extratextuales, del mundo real” (p. 37).

² 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, incorporado de lleno entre los exponentes de la vanguardia literaria latinoamericana del siglo XX. 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.

³ Los paréntesis cuadrados son utilizados por Emar, en el interior de *M[i] V[ida]*, con bastante frecuencia.

⁴ Hegemón de Taso participó en obras teatrales en Atenas durante la segunda mitad del siglo V a.C. Aristóteles señala que fue el primer autor de parodias.

La deformación lúdica, la transposición burlesca de un texto o la imitación satírica de un estilo, que tienen como elemento común el efecto cómico [...] Genette admite también la existencia de una *parodia seria*, sin función burlesca, y lo que él llama “el régimen lúdico del hipertexto”, práctica hipertextual concebida como un puro divertimento o ejercicio ameno (González Doreste, 1993, p. 86).

Como se puede apreciar, el concepto de parodia ha sido estudiado de diversas maneras. Un aspecto importante que destacar dentro de ella es su comicidad, pues su uso es fundamental. Según plantea María José García Rodríguez, en “De la parodia como intergénero” (2015), la “parodia forma parte de una vertiente de la literatura que podemos denominar como lúdico-festiva”. En este sentido, se debe considerar la relación de la parodia con la risa, la cual es muy particular porque se trata de una risa que es provocada ante el derrumbe de la autoridad que se degrada.

En Emar, un primer acto paródico lo podemos observar en el capítulo “[Diario de Torcuato]” de *M[i] V[ida]* (2006). Es lo que señalan también Thomas Harris, Daniela Schütte y Pedro Pablo Zegers en su introducción: “...de ahí a *Las desventuras del joven Werther* hay un paso: la amada imposible, las exclamaciones desfallecientes, la convulsión melodramática de un romanticismo paródico y el pensamiento suicida están presentes en ambos textos” (p. 11). Por lo demás, esto lo confirma el propio narrador del diario -el que relata el idilio de Torcuato-, cuando describe los sentimientos del joven como “una felicidad interior sin límites...un inocente contento de niño” (p. 30) o cuando reconoce que una carta del enamorado era “muy larga y patética” (p. 45).

El conocimiento y aprecio que tenía Emar por la obra de Johann Wolfgang von Goethe era claro y se manifiesta en esta cita de otro segmento de *M[i] V[ida]* (2006): “A todo enamorado no correspondido, le daría a leer el *Werther*. Y vería cuan hermoso es amar y no ser correspondido” (p. 219). De esta manera, rinde su tributo a su maestro, por medio de los episodios de amor atormentado de Torcuato y Ofelia.

Aquí también es útil referirse a lo señalado tanto por Friedrich Schiller en *Poesía ingenua y poesía sentimental* (1795), como por André Jolles en *Las formas simples* (1930).

Tratando de llevar a cabo una nueva teoría de géneros, el filósofo alemán explica que existen dos tipos de poetas: el ingenuo, que ya se habría extinguido, porque sería aquel que aún se mantendría unido a la naturaleza -concepto importantísimo para el romanticismo- y cuya poesía sería, por ende, aquella armonía que se presentaría en tal estado, y el sentimental, el poeta moderno, que vive escindido entre el recuerdo de aquel paraíso en el que la completitud era posible, y la realidad, en la cual se mantiene inmerso día tras día.

A su vez, Schiller divide la poesía sentimental en satírica o elegíaca. La diferencia está en el extremo en que se ubique cada una. Si el poeta da más importancia a la realidad, si se siente agobiado o frustrado por ella, será satírica, mientras que si lo que le conmueve en mayor grado es aquel ideal inalcanzable, será elegíaca. Lo relevante aquí es que si se trata de una poesía satírica, el rasgo representativo será la denuncia de la realidad -característica, como ya hemos visto, crucial para la modernidad-, con lo que de alguna manera el poeta se transforma en un educador.

De otra manera, Jolles señala algo similar. Para el historiador holandés-alemán, la ironía, al burlarse de una insuficiencia del otro, lo que efectúa es también resaltar la propia precariedad, por cuanto se requiere una cierta cercanía para desarrollar esta figura. De este modo, el burlador -aquel que realiza la ironía-, se presentaría en un nivel superior del burlado, en este caso el inferior, en tono de

reprimenda. De aquí su carácter pedagógico, que se enfoca en que el otro aprenda, a partir de su comportamiento.

En Emar también podemos observar este tipo de ironías que conllevan una denuncia. En “Obs. Manp.”, de *M[i] V[ida]* (2006), examina con recelo a F (presumiblemente Flora Yáñez⁵) y a S, dos supuestos amantes del arte, de los cuales expresa lo siguiente: “[F] Él me hizo comprender a Beethoven... (Mirada vaga a lontananza que debe reflejar que uno siente revelarse el genio de Beethoven). S (*sic.*) -Yo [tengo] gusto por Wagner... (filosofando) Es más profundo” (p. 340). Así, por medio de este diálogo, se desenmascara la afectación que ciertas personalidades mantienen cuando el tema es el arte, aunque la verdad sea, como señala Emar, que S “sabe tanto de Wagner como yo de chino” (p. 340).

Asimismo, muestra su lado irónico al referirse a las mujeres que trabajan en los burdeles. De ellas señala: “...aparecen por diferentes puertas cuatro, cinco o seis inocentes niñas... esta de un azul eléctrico y la otra, como símbolo de la inocencia llevaba un sencillo traje blanco” (Emar, 2006, p. 42). La ironía se revela cuando Emar señala que “esas cuatro o cinco angelicales niñas (¿de 30 años!) botan lejos de ellas el velo de la fingida santidad, para mostrarse tal cual son, unas mujeres groseras tras la virtuosa jovencita” (Emar, 2006, p. 42).

Y los valores sociales también son ironizados. Respecto al joven ideal, aquel que triunfa en la sociedad, Emar (2006) puede decir:

¡Oh encanto nunca bien alabado, aquel de ser un niño estudioso que pase sus años de humanidades con buenas notas...que desde temprana edad entre al partido político de su padre y en su recinto discuta, con frasecitas bien hechas, asuntos de actualidad...tener una buena parte de inteligencia...que no se embosque en asuntos tenebrosos, pero que sea espiritual en el salón, equilibrada en los negocios, correcta y cuerda en la cosa pública! (Emar, 2006, p. 138).

Sin embargo, una vez más Emar (2006) devela la ironía, al señalar que “para tener contenta a su familia...era preciso, obligatorio, contentarse con el ideal mezquino de la nación joven” (p. 139).

Como se aprecia, y tal como señalan Schiller y Jolles, la ironía le permite a Emar realizar su crítica, dirigida a diversos aspectos, pero, sobre todo, a la sociedad de su época, de la cual se sentía abrumado. De esta forma, se convierte en un educador, que quisiera enrielar el camino escogido por sus contemporáneos.

Continuando con el análisis, en “Hacia un estudio del “Indigenismo vanguardista”: La poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat” (1998), Cynthia Vich señala que la poesía de Oquendo de Amat posee una “perspectiva irónica con la que el poeta se refiere al enfoque ‘primitivista’ que tenía occidente frente a regiones como [Sudamérica]” (pp. 193-194).

Si Oquendo de Amat ironiza el enfoque “primitivista” que Europa posee en relación con Sudamérica, en *Regreso* (2016) Emar plantea la ironía a la inversa, es decir, tilda de “primitivos” a los europeos, específicamente a los alemanes. Veámoslo en la cita:

⁵ Cabe señalar que también la hermana de Juan Emar, María Flora Yáñez (1898-1982), fue una destacada escritora chilena. Sus obras más importantes corresponden a *Espejo sin imagen* (1936), *Ichá* (1945), *Aguas oscuras* (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.

El alemán es dócil, obediente y cree entonces que el libro es una voz de mando...leyendo Werther, hay muchas posibilidades de que ponga fin a sus días...Y mientras todos los pueblos leen tranquilos *Les brigands*, los germanos al leerlo parten a habitar en las selvas. Y nosotros leemos como un problema filosófico la filosofía alemana, y ellos al leerla forman un ejército y asaltan a los vecinos. (Emar, 2016, pp. 70-71).

A través de esta ironía, Emar intenta descentrar la lógica habitual, que propone que Europa es el continente civilizado y Sudamérica el rudimentario, invirtiendo la dicotomía centro/periferia y promoviendo la creación de nuevos puntos de vista.

Además, cabe reconocer otro tipo de parodia que menciona Adriana Valdés en "La Situación de *Umbral*, de Juan Emar" (1977), quien explica que, en ocasiones, en esta obra los narradores parodian aquello que se busca con tanta insistencia, es decir, aquel mundo supraterrrenal más allá de esta realidad. Esto se produciría cuando, por ejemplo, los rituales que deben llevarse a cabo para alcanzar estos mundos, ya no se realizan por este motivo, sino por cuestiones absurdas o superfluas. Como señala Valdés, esta parodia de Emar se entendería, ya que los personajes estarían hartos de vivir en esta dimensión (nuestra realidad), a sabiendas que, verdaderamente, pertenecen a aquella otra.

Este tipo de parodia también la advierte Cecilia Rubio en "El método iniciático de Rudolf Steiner en *Un Año* de Juan Emar" (2008), quien indica que "contraviniendo las instrucciones de Steiner, según las cuales la meditación es la última fase de cada ejercicio de percepción, el personaje medita mientras realiza los ejercicios, es decir, cuando es presa del vértigo y la exaltación, con lo cual contraviene también la regla de la quietud interior" (p. 61). Es decir, una vez más, pero esta vez en *Un Año*, Emar estaría desbaratando aquello que, en teoría, predica. Sería nuevamente aquel hastío, aquel desasosiego de vivir en la tierra, pese a no pertenecer realmente a ella.

Por último, otro tipo de parodia que Emar ejerce en sus textos tiene relación con el exceso y la minuciosidad de las descripciones que efectúa el narrador en varias de sus obras. Como han señalado ya varios críticos, esta prolijidad que desarrolla nuestro autor no es más que una manera de parodiar a la corriente artística en boga en los inicios de la vanguardia, es decir, al realismo o naturalismo. De esta forma, por medio de la exageración en los detalles, el lector es descolocado, ya que no percibe la misma realidad que le proponen los autores tradicionales, con lo que el extrañamiento se apodera de la lectura, estimulando otras percepciones y realidades.

Otro aspecto para considerar en la obra de Emar es lo que Severo Sarduy, en su artículo "El barroco y el neobarroco" (1972), define como lo barroco, que tiene que ver con el espacio de la parodia, el dialogismo, de lo polifónico, del carnaval y de la intertextualidad. Según el autor cubano:

Lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesiones filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica. En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro -carta en un relato, diálogos en esas cartas, etc.-, es decir, como apuntaba Backtine, que la palabra barroca no es solo lo que figura, sino también lo que es figurado, que esta es el material de la literatura. (Sarduy, 1972, p. 178).

Uno de estos rasgos barrocos -y que se relaciona de algún modo con lo lúdico y la parodia-, sería el de la exageración, cuyo espacio Severo Sarduy (1972) caracteriza como "el de la superabundancia y

el desperdicio” (p. 185). En Emar (2007), este aspecto aparece ligado a la distancia y a la desesperación (por ejemplo, a esperas de recibir respuesta de su amada Pèpèche). En más de una oportunidad el escritor le reclama la cantidad “exagerada” de tiempo que ha pasado sin recibir una carta suya: “Hoy hace 17.000 años que nada, pero nada sé de ti. ¿Qué te pasa mi Papita?” (p. 339); “Ya hace más de un millón de años que nada, nada recibo tuyo. ¿Qué te pasa, mi linda?” (p. 339); “Hoy se cumplen 7.000 siglos sin que haya recibido ni una sola palabra tuya. ¿Qué te pasa, mi Tomboucta?” (p. 339).

Pero, sin duda, una de las obras de Emar (1998) donde podemos encontrar un sinnúmero de rasgos barrocos es en su escrito “Una carta”. Este texto, de carácter paródico, tal como señala David Wallace en los comentarios a esta misma edición, contiene no solo una exageración y desmesura en las adjetivaciones de sus personajes, sino también, posee elementos irónicos y la presencia de repeticiones obsesivas, tanto en el plano del erotismo como del juego y el humor. Como ya se dijo, la estructura de la misiva corresponde a la carta de petición. Sin embargo, no se trata de una carta de petición cualquiera, sino que tiene características muy particulares, porque se trata de un petitorio mortuario, un permiso para cometer necrofilia, cuya finalidad se relacionaría con la búsqueda del objeto perdido.

Según Sarduy (1972), “en el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo” (p. 186). En otras palabras, el poeta cubano recalca que el erotismo barroco tiene que ver con una función del placer, y no con una conducción de un mensaje que tenga que ver con elementos reproductores. En este sentido, la petición de Emar implica un “juego” -de eros y tánatos- que busca la unión con el objeto perdido, en este caso, Tártara Tigre, la mujer con la cual tuvo una experiencia erótica muy significativa, por lo cual quiere volver a repetirla, aunque la forma de hacerlo sea a través de su propia muerte. Y esta repetición tiene que ver con una necesidad de Onofre por alcanzar un placer extremo a través del recomienzo de su “viaje eterno, inefable, más allá del prejuicio de ser vivo o muerto” (Emar, 1998, p. 117).

Las aseveraciones de Sarduy sobre el barroco son muy pertinentes también para analizar la estructura de “Una carta”, puesto que el relato se compone, precisamente, de “estructuras superpuestas: carta de petición, narración, ironía y parodia e intertextualidad” (Wallace, como se citó en Emar, 1998, p. 126), las cuales se necesitan una de la otra para dar un sentido completo al texto, el cual no puede ser leído en forma lineal, sino a través de la espesura y del volumen de un texto complejo que se multiplica.

Con todo, en Emar podemos sostener que el texto “Una carta” se ajusta a la obra de tipo barroco -o mejor dicho, neobarroco⁶-, puesto que se trata de un relato cuyos núcleos de sentido son los elementos descritos por Sarduy (1972): “La obra será propiamente barroca en la medida en que estos elementos -suplemento sinonímico, parodia, etc.- se encuentren situados en los puntos nodales de la estructura del discurso, es decir, en la medida en que orienten su desarrollo y proliferación” (p. 179). En otras palabras, sin la ironía, ni la parodia, ni la intertextualidad, etc., el relato no podría sostenerse, y lo que es más significativo, esta mezcla de realidad y ficción que provoca el texto no quedaría tan bien descrita sin la mixtura de todas estas categorías. El valor del texto y de la prosa epistolar de Emar queda bien expresada (para deleite de sus lectores), quienes deben transitar por los parajes del barroco si se quiere acceder al intrincado mundo de revelaciones exageradas, como “se abrió mi piel a ambos lados. Quedó una rasgadura de mi cuerpo vivo a la intemperie” (Emar, 1998, p. 111), o de frases

⁶ Como se sabe, el barroco surgió aproximadamente a principios del siglo XVI en Europa. Por su parte, el neobarroco floreció alrededor de la segunda mitad del siglo XIX. Tal como explica Sarduy, el neobarroco corresponde a una rearticulación de los conceptos barrocos. Así, considerando esta brecha temporal, es que preferimos utilizar en este caso “neobarroco” que “barroco”.

enigmáticas, como “Tártara Tigre yace sepultada en nuestro primer camposanto. Pasó bajo su inmenso dintel” (Emar, 1998, p. 115). Sin que esto signifique la desaparición total de Tártara, porque tal como lo indica al final de la carta, ella -ya sepultada- enrojece con sangre un jazmín blanco, el que Borneo arrojara a su ataúd, y que luego desaparece, pues: “Tártara Tigre, desde su ataúd, lo chupó” (Emar, 1998, p. 116). Es ella la que lo espera para emprender un viaje eterno, “nuestro viaje inefable, más allá del prejuicio de ser vivo o muerto” (Emar, 1998, p. 117).

Agradecimientos: La redacción de este artículo ha sido posible gracias al aporte del programa ANID, Fondecyt de Iniciación en Investigación 2024, Folio 11240481.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (2009) [s. IV a. C.]. *Poética*. Buenos Aires: Coligue Clásica.
- Emar, J. (1998). *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez (1955-1963)*, ed. Pablo Brodsky. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Emar, J. (2007). *Cartas a Pèpèche*. París: Editions Paris.
- Emar, J. (2006). *M[i] V[ida]: diarios (1911-1917)*. Santiago, Chile: LOM Eds.
- Emar, J. (2016). *Regreso*. Santiago, Chile: La Pollera Eds.
- Emar, J. (1996) [1977]. *Umbral*. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Emar, J. (2006) [1935]. *Un Año*. Santiago, Chile: Tajamar Editores.
- García Rodríguez, M. J. (2015). De la parodia como intergénero. *Tonos Digital* 28. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1222/752>.
- Genette, G. (1989) [1982], *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González Doreste, D. M. (1993). Notas (Hipertextuales) sobre la parodia genettiana: A propósito de Palimpsestos. *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, 12, 83-103.
- Jolles, A. (1972) [1930]. *Las formas simples*. Valparaíso: Universitaria.
- Lejeune, P. (1994) [1973]. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: megazul-endymion.
- Morales, L. (2001). *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Rubio, C. (2008). El método iniciático de Rudolf Steiner en *Un Año* de Juan Emar. *Anales de Literatura Chilena* 9(10), 53-67.
- Sarduy, S. [1972]. *El barroco y el neobarroco* [Archivo PDF]. <https://hamamarino.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/12/sarduy-s-el-barroco-y-el-neobarroco.pdf>.
- Schiller, F. (2021) [1795]. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. España: Dykinson, S.L.
- Valdés, A. (1977). La Situación de *Umbral*, de Juan Emar. *Revista Mensaje* 264.
- Vich, C. (1998). Hacia un estudio del ‘Indigenismo vanguardista’: La poesía de Alejandro Peralta y Carlos Oquendo de Amat. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24(47), 187-205.