

Esteban Vergara Báez

AYER DE JUAN EMAR : UNA ESCRITURA ANTILOGOCENTRICA

El solo nombre de Juan Emar a muchos lectores no les dice nada, tampoco el de su novela *Ayer*. Sin embargo, un selecto grupo de escritores, profesores y lectores sabe de la existencia de ambos y las lecturas ejercidas ya desde los años treinta y más comúnmente en los últimos veinte años han suscitado la sorpresa, la fascinación y la aprobación. Sin lugar a dudas la noticia se ha ido extendiendo y con el tiempo se ha establecido que Juan Emar fue un narrador singular en la literatura chilena, cuyos textos no fueron leídos con la perspectiva necesaria, lo que motivó su larga incompreensión. La novela *Ayer* no ha sido la excepción. Publicada en Santiago en 1935 suscitó sólo dos artículos de crítica periodística en el mismo año⁽¹⁾, uno de Ignacio Valente en 1972⁽²⁾ y un artículo crítico especializado en 1975⁽³⁾. Luego de estos, en 1985 se publicó una segunda edición de la novela en la misma editorial Zig-Zag. En estos reducidos discursos críticos se abordó la novela especialmente desde los puntos de vista de su lectura y de su construcción. En los dos primeros se destaca la multiplicidad de elementos que posee la novela, tales como lo maravilloso, el humorismo, la sátira y el sueño. Todos estos la hacen una obra difícil de interpretar y revelan a un creador disidente de la tradición criollista, cuya mayor virtud es la originalidad. En el artículo de Valente, se alude a la sutil unión de lo trivial y lo trascendente, al alto contenido conceptual y a la dimensión intemporal del relato. Ya el tiempo va posibilitando un nuevo abordaje crítico. En el trabajo de Pedro Lastra se destaca el deslinde espacial entre lo real y lo imaginario que establece el

-
1. "Dos libros de Juan Emar : 'Un año' y 'Ayer'.". *Hoy* 196. Santiago. 23 de agosto de 1935. p. 20 Barrios, Eduardo. "Dos libros más de Juan Emar". *Las últimas noticias*. Santiago. 28 de agosto de 1935, p.17
 2. Valente, Ignacio. "Juan Emar: 'Ayer' y 'Un año'". *El Mercurio*. Santiago, 23 de Julio de 1972. p. E-5.
 3. Lastra, Pedro. "Rescate de Juan Emar", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima. Primer semestre de 1977. Número 5. pp. 67-73.

narrador, quien asume la condición de personaje y además su nombre se identifica con el del autor, de manera tal que los tres son el mismo sujeto. Llama la atención del crítico ciertas marcas escriturales como la descripción de la ciudad en términos geográficos a través de una nota a pie de página y el dibujo de un mapa que acompaña a la narración. Esta situación de lo imaginario aparece como un antecedente de "lo real maravilloso". Todo el relato se presenta bajo la supervisión del narrador quien controla el paso entre lo real y lo irreal. Finalmente, este trabajo describe la estructura de la novela como conjunto de situaciones inéditas vinculadas por el absurdo y que transcurren en una determinada dimensión temporal : ayer. La escritura hace y deshace el tiempo; tal vez esta sea la constante narrativa de esta novela de Juan Emar.

A partir de este estado de cosas pensamos desarrollar una nueva lectura, ahora con un propósito deconstructivo, siguiendo los postulados enunciados por Jacques Derrida⁽⁴⁾. Creemos que este procedimiento nos permitirá dar cuenta de la escritura entendida como manifestación de la ausencia de un sujeto como enunciador de un discurso. El proyecto deconstructivista busca alterar la filosofía de los discursos y privilegiar el segundo término de las dicotomías establecidas por la tradición occidental, ese que por lo general se interpretaba como negativo. Ahora se trata de comprender desde la partida, el cambio epistemológico producido en la lingüística contemporánea, según el cual la diferenciación entre significante y significado no es tal y por lo tanto no se puede continuar entendiendo al signo como un significante que remite a un significado. Esta dicotomía conlleva el privilegio de lo oral o fónico por sobre lo escrito, en el signo y en los procesos de significación que éste desencadena. Estamos hablando de una metafísica de la presencia o logocentrismo. El lenguaje, según la tradición, se funda primero en la palabra y luego se traslada a lo escrito. La propuesta de Derrida es radicalmente diferente. A través de la deconstrucción de textos filosóficos y literarios, el autor propone el privilegio de lo escrito por sobre lo fónico, entendiendo que el significado actúa desde ya como significante. Así el texto es entendido como un tejido, como un juego de diferencias, de huellas escriturales que están en el texto, pero que muchas veces no se toman en cuenta creyendo que no tienen importancia y que son marginales. La deconstrucción de la presente abre un nuevo camino a una teoría de la escritura, entendiéndose ésta como la inscripción e institución perdurable de un signo. A su vez éste debe ser considerado como parte de un sistema en el cual, en forma subordinada, adquiere significación. El texto es comprendido como un tejido de signos que se produce a partir de la transformación de otros textos. La huella, en

4. En el conocimiento de los postulados de Derrida, hemos consultado los siguientes textos : Derrida, Jacques. **Tiempo y presencia**. Santiago. Universitaria. 1971. Derrida, Jacques. **La diseminación**. Madrid. Fundamentos. 197 Culler, Jonathan. **Sobre la deconstrucción**. Madrid. Cátedra, 1984.

términos de tiempo, se sitúa en el presente y desde allí establece relaciones tanto con el pasado como con el futuro, definiéndose a partir de estas coordenadas. De esta forma, un elemento significativo o signo funciona y significa cuando remite a otro elemento, desencadenándose así las diferencias. La huella no revela a un sujeto autor y tanto la subjetividad como la objetividad son sólo efectos inscritos, que no provienen de una conciencia prefijada antes de la palabra. La deconstrucción persigue la recuperación de la huella y la superación de los límites que le habían sido impuestos por la tradición metafísica. Asimismo, Derrida quiere sustituir la comprensión del signo, considerando la conciencia de un sujeto productor de éste, y reemplazarla por una aparente inconsciencia que surge desde la huella, pero siempre en relación con las otras dimensiones temporales de la escritura. Además, la deconstrucción al privilegiar la presencia de la huella, plantea la no pertinencia de las oposiciones conceptuales de la metafísica logocéntrica: *significante/significado, sensible/inteligible, escritura/habla, habla/lengua, espacio/tiempo, etc.* Otro aspecto de la deconstrucción es la búsqueda de un nuevo centro que debe considerarse partiendo desde la imposibilidad de que éste se constituya en un lugar fijo e inmutable, y más bien se debe considerar como una función, es decir, un no-centro, una ausencia en que todo es texto, escritura, un juego de diferencias⁽⁵⁾. La deconstrucción planteada por Derrida, busca la realización de una lectura diferente que conduzca a aquello que no se ha pensado en las lecturas precedentes, a lo que se comprende como una imposibilidad, operándose así un verdadero descentramiento del texto. De aquí entonces que el objetivo de la deconstrucción no sea el texto en sí mismo, sino que la lectura de él; en forma más específica la suma del texto y de las lecturas que lo actualizan. En el caso de la novela *Ayer* las lecturas han conducido a los críticos a un acercamiento superficial al texto. Los lectores han confirmado con el tiempo esa impresión de conocer autobiográficamente la historia del narrador y su mujer en una ciudad real o imaginaria de Chile, en un día especial para ambos, el día de ayer.

Pues bien, para deconstruir esas lecturas de *Ayer* es necesario plantearse que la novela tiene una escritura externa a ella, la que se articula como la presentación del lenguaje a través de una serie de huellas que operan en ausencia del hablante. Estas huellas permitirán un acercamiento más concreto al pensamiento que busca expresarse a través del texto. La deconstrucción del discurso de la novela servirá para establecer como éste anula la filosofía que expresa a través de la metafísica de la presencia o su representación logocéntrica. Se anulan así las jerarquías del texto representadas en forma dicotómica y se busca identificar en él aquellos elementos retóricos que aluden al verdadero sustento del discurso. Este proceso deviene desde el

5. En ausencia del centro, todo deviene discurso sin un significado trascendente. Todo es interpretado como un juego de diferencias y huellas.

comienzo la consideración de que el texto se articula a través de una lógica diferente, una lógica no causal. Desde este punto de vista, el instante en que el libro se cierra determina el verdadero inicio de la escritura, la que a su vez se toma como antecedente, cita o injerto al mismo texto de *Ayer*. Así el inicio de la escritura está en el instante en que el narrador consigue que su mujer lo mantenga presente (dibujado) en el texto. Esa presencia no corresponde a la enunciación que el narrador venía desarrollando desde las primeras páginas del discurso, sino que al silencio, a la ausencia, a la página en blanco, presentificada a través de la escritura de otro, del que escribe.

En definitiva, de lo que se trata es de aprehender la diferencia, a través del juego de huellas por medio del cual los elementos textuales se relacionan unos con otros en el tejido textual, al modo de una cadena de significantes, prescindiendo de la presencia de un sujeto generador de discurso para su desenvolvimiento. Esto conduce también tal cuestionamiento del tiempo y en forma específica del presente, el que sólo es posible por la diferencia. La huella derrideana se relaciona tanto con el pasado como con el futuro porque en sí constituye el presente, por lo que éste no es, ya que el trazo se genera a partir de otro texto y no de sí mismo. Esto producirá el espaciamento donde los elementos al interrelacionarse producen el sentido. Por todo lo antes señalado, el juego de la diferencia (la huella, la escritura) se transforma en el origen esencial del sentido. En síntesis, el texto no es generado por el sujeto que lo enuncia, sino que por el juego de diferencias que lo constituye.

Entre los procedimientos de la deconstrucción está el de otorgar atención especial a aquellos elementos que aparecen como marginales o menos importantes, como señala Culler: "Este centrarse en lo aparentemente marginal pone en acción la lógica de la suplementariedad como estrategia interpretativa: lo que se ha relegado a un margen o dejado de lado por intérpretes anteriores puede ser importante precisamente por esas razones que lo marginaron..."⁶. En la deconstrucción de la novela se debe conducir lo marginal del texto hacia lo central, pensamos aquí en razón de una situación espacial, tanto en la nota a pie de página situada al comienzo del texto y que entrega una descripción geográfica de la ciudad en que transcurrirán las acciones del relato, como también en el mapa ubicado tras el término del episodio de la ejecución (el primero de los nueve del relato), mapa que ilustra el espacio en que se desarrollan las acciones y que además es firmado por la esposa del autor: Gabriela. Encontramos dos elementos marginales que aportan una real significación a la novela, sustentan el espacio discursivo y fundan la posibilidad de la escritura fuera de él. Si buscamos pensar aquello que no se ha pensado estos elementos delimitan el espacio textual y fundan las diferencias que muestra la escritura, es allí en San Agustín de Tango donde se sitúan el narrador y su esposa (Isabel) y juntos, cada uno en su papel,

6. Culler, Jonathan. Op. cit., p. 125.

construyen el discurso de sus propias experiencias. Pero también allí el escritor trata desesperadamente de coger un discurso ajeno que se le escapa, imponiéndose sin su presencia, su mujer (Gabriela) también intenta ayudarlo delimitando ese espacio para que no se desvanezca. Así estos injertos marginales permiten invertir la jerarquía, el espacio de la escritura puede observarse dialécticamente en cuanto al estar de dos individuos en su proyecto fundacional de una escritura, desplazando al espacio psico-social de los acontecimientos del discurso, en que se ubican los otros dos sujetos, a una posición marginal. El texto busca entonces dar cuenta del espacio escritural que se enmascara, por el propio narrador, a través de un espacio físico y psico-social que aparece como una imagen que busca ocultar la realidad. La descripción de los nueve espacios o al menos de ocho de ellos (excluimos el del departamento), en una superficie lineal es un engaño premeditado hacia el lector, ya que lo esencial no es relatar miméticamente el desplazamiento por San Agustín que llevan a cabo ambos personajes (Juan e Isabel), ni las acciones en que les toca participar junto a otros personajes, sino que más bien el intento de realizar un discurso que escape a lo tradicional del género en ese entonces y se inscriba en una escritura totalizadora. La perspectiva del realismo literario es puesta en tela de juicio por la escritura, la que utiliza elementos realistas para subvertir ese orden lógico, producto de una imposición metafísica e ideológica, pero también para establecer uno nuevo.

Por otra parte, ese espacio de San Agustín de Tango es un espacio ambiguo, es una ciudad con un nombre rural pero paradójicamente contiene elementos cosmopolitas como el zoológico de San Andrés, la prisión católica y la prisión legal (¿la otra no lo es?), el restorán de la Basílica, el auto y el tranvía, el sombrero hongo (injerto que se repite en dos episodios diferentes : en la sala de espera y en el salón familiar y el posterior paseo bajo la lluvia), etc. Esta ambigüedad se extiende hacia los nombres de algunos personajes : Rudecindo Malleco, Matilde Atacama, Felipe Tarapacá, Rubén de Loa; patronímicos que se corresponden indudablemente con un espacio rural o campesino. Sin embargo, también están en el discurso el cónsul del Uruguay y un groom elegantísimo, personajes que podrían situarse más bien en un espacio urbano. También encontramos ambigüedad en el menú del restorán donde aparecen comidas típicas del campo chileno como : prietas con puré, arrollado de chancho y otras junto a otros platos de carácter más internacional como por ejemplo : criadillas al canapé o panqueques con miel. Esta ambigüedad es identificada con una perspectiva caleidoscópica en que aparecen mezclados elementos que en apariencia no se corresponden, por ejemplo Isabel-Gabriela y otros tantos, y que aquí sirven para configurar esa historia simulada que es la de los hechos del día de ayer. De esta manera y como parte de esta ambigüedad, el narrador empieza a través de un ritmo temporal y espacial de forma circular y espiral la búsqueda de un discurso que escape a su control, una búsqueda a través de ese espacio físico y psico-social en que los

lugares y los personajes parecen situarlo en un discurso de carácter realista-criollista, un discurso oficial en la literatura chilena por allá por los años 1930 y 1940, fechas coincidentes con la de la publicación de la novela *Ayer*. A pesar de esto, el narrador busca además definir el discurso a partir de un injerto, la escritura reproduce o intenta reproducir un discurso, pero algo ocurre, la mimesis en medio de la ambigüedad no logra imponerse y el discurso empieza a desaparecer. Los episodios de la ejecución, del zoológico, del restorán y del taller del pintor, representan esa búsqueda infructuosa del narrador, que describe a partir de una observación realista de los hechos, lo ocurrido el día de ayer, pero que impide la constitución del discurso. A partir del episodio de la sala de espera de la Plaza de la Casulla, el narrador empieza a tomar conciencia de la relatividad a la que lo conduce su expresión logocéntrica y su empeño; de allí en adelante, será buscar desesperadamente el centro antes de que el tiempo del discurso textual termine por sobrepasarlo y extinguirlo. Desde este episodio, que revela un continuo darse cuenta de la situación y enmascararla, el yo se pierde en su rol de sujeto y pasa a ser sólo un elemento más del mundo, controlado por la escritura. Esa escritura diferida, que se revelará plenamente sólo a partir del fin del relato de los acontecimientos de ayer. En la novela, como señala Derrida, asistimos como lectores a la puesta en paréntesis de la literatura (7). Se busca determinar la significación esencial de aquello que no se dice, aquello que no hace desde la producción textual, sino de aquello que se produce fuera del límite del texto.

Otra operación deconstructiva en el texto consiste en atender a aquello que se repite en varios contextos, sean estos serios o no serios. En la novela aparece frecuentemente, tras cada uno de los episodios, el diálogo entre el narrador y su esposa, que demuestra el desplazamiento de ambos a través del espacio representado. Esa invitación a irse de un lugar, delimita cada vez más la participación de todos los personajes, y en forma especial, la del personaje-narrador y la de su esposa, quienes cambian el yo por un nosotros, situación pronominal que remite a un tiempo no presente en el que el presente temporal desaparece. El nosotros, dice Derrida : "...no es más que el lugar de la permutación de las personas"(8). Así el presente no se presenta frontalmente y se oculta. Volviendo a lo que señalamos, en la deconstrucción todo elemento que se repite es significativo y en *Ayer* es reiterativo : "¡Vamos de aquí! ¡Vamos!..."(9). Esta expresión refiere, según nuestra perspectiva, esa búsqueda ineludible del centro del discurso, de aquel que no se deja descubrir gracias a su movilidad. A partir del último episodio, es decir desde el primero, el del departamento, el sujeto empieza repetir, a modo de reconstrucción, los episodios vividos, pero sólo logra llegar hasta el del urinario, donde la

7. Derrida, Jacques. *La diseminación*, p.434.

8. Derrida, Jacques. *La diseminación*, p.465.

9. Emar. Juan. *Ayer*. Santiago. Zig-Zag. 1985 : 160 Esta expresión aparece en las páginas : 21, 27, 44, 46, 67, 91, 94, 118, 128 y 152.

operación se detiene, se disemina haciendo que el sujeto vuelva a comenzar. Así el texto se cita a sí mismo poniéndose en un permanente movimiento, trastomando todas las oposiciones que se sitúan sólo en la instancia del tener lugar. El espejo refleja su propia imagen textual. Aquí se refleja el proceso de la escritura y no sólo en este episodio, sino que también en el inmediatamente anterior, en el de la escena del urinario, donde ya el narrador empieza inconscientemente a enunciar lo que ocurrirá, aún cuando mantiene "todavía" su presencia textual : "Soy yo mismo y 'trato' de imaginar lo que iría sintiendo al caer. Este 'tratar' me pone ya algo ajeno. Luego viene la suspensión, el punto culminante. Aquí viene la sensación del desdoblamiento de que he hablado, su absoluta posibilidad, más aún, su carácter inevitable y, con ello, hasta la sensación nítida de la presencia de todo un pasado libertado del tiempo y apareciendo en simultaneidad"⁽¹⁰⁾. Junto con afirmar la relatividad de lo narrado, aquí se revela su conciencia y la subjetividad de la materia narrada. Llama la atención en nuestra lectura deconstructiva el uso de las comillas en el presente y en el infinitivo del verbo tratar; pensamos que revela el verdadero esfuerzo del narrador de la novela. Así se enuncia lo que ocurrirá posteriormente : la escritura se instaurará como el centro del texto desplazando la presencia del sujeto y de ahí se explicará el intento de éste de refugiarse en el relato que enuncia, ya que de lo contrario comprende que perecerá. Podemos entender entonces al relato como una postergación, como un deseo de sobrevivencia, como la posibilidad de ser del sujeto. Sin embargo, la ausencia, la huella, prevalece y allí se justifica la angustia del sujeto, que debe descubrirse de su máscara y permanecer en la escritura, aunque sólo sea, de aquí en adelante, como un elemento más carente de presencia.

Un nuevo elemento repetitivo es la mención a un tiempo, a un espacio y a un personaje : 1920, Zaragoza y Lucrecia. Aparece en el episodio del zoológico, en el taller del pintor y en el del departamento. El mismo narrador lo define hacia el término del relato como una "desviación"⁽¹¹⁾. Lo mismo sucede con la cabeza del buey del restorán y con la tumba y el recuerdo del polaco. Estos tres elementos se desencadenan como posibilidades deconstructivas, expresando al inconsciente del sujeto y permitiendo así una desarticulación del tiempo y del espacio novelescos. A partir de aquí es posible comprender que la narración exhibe discontinuidades que ligan elementos fuera de una casualidad lógica y determinan que la escritura se exprese como significante. Estos elementos aparecen, a nuestro entender, en el discurso con el objeto de desviar de su centro a la historia que el narrador pretende contar y conforman historias ausentes, especialmente el recuerdo de Lucrecia, que buscan también, al igual que el narrador, un discurso para

10. Emar. Juan. Op. cit., p. 126.

11. Emar. Juan. Ibid., p. 144.

desarrollarse como textos. En definitiva estos "posibles" completan los sentidos del texto y posibilitan el vértigo de la escritura.

Se hace necesario destacar la estructura onírica que exhiben estas recurrencias discontinuas en el discurso, en lo que respecta a la discontinuidad de las imágenes, que tal como aparecen luego desaparecen, y a la falta de libertad del sujeto para poder despertar, salir de lo inconsciente y decidir acerca de las direcciones alternativas del discurso. Este rasgo ya había sido explotado por el mundonovismo con la incorporación de la fatalidad o de la circularidad de los destinos. Pero en el mundonovismo las recurrencias se manifiestan en la naturaleza o en lo mítico maravilloso y no en las estructuras oníricas, que aquí aparecen como un rasgo superrealista más del discurso de la novela.

Nuestro narrador en *Ayer* es acosado por las recurrencias que le impiden completar su proyecto. Ya desde la escena del zoológico hay una interferencia que es el recuerdo de Lucrecia, que se mantendrá constantemente en el texto, también lo es la recurrencia temporal y su identificación con la imagen del reloj. Hacia el fin de la novela el mismo narrador da cuenta de las continuas recurrencias que lo hacen sentir dando vueltas en el tiempo al igual que las manecillas del reloj, recurrencias que se identifican incluso con todo el discurso que refiere la historia de ayer: "Y metido en este círculo, tantas veces como pasara -y serían tantas como tiempo viviera-, tantas reconocería mi momento único, querría retenerlo y tantas veces se me escaparía para volver y volver....

La guillotina... ¡Cu -cú! Sí, todo, todo.

Las leonas... El resorte del león. Sí, todo, todo. Los cinocéfalos... El canto. Sí, todo, todo.

La refriega... El olmo. Sí, todo, todo. Y la desviación de mi pensamiento también.

La desviación. Veamos.

Arriba del olmo fue el recuerdo del movimiento de Belmonte y el deseo de hablarle sobre él a mi mujer.

En cama fue el darme cuenta que allá en el olmo había evocado algo más, había evocado hasta la llama del fósforo de la bella Lucrecia"⁽¹²⁾.

El mundo creado por el discurso no permite que el narrador-personaje escape del sueño. La realidad es traspasada por la figuratividad del sueño, estableciendo un sentido atemporal y una falta de libertad o independencia del narrador-personaje de la novela. Construye un discurso y lo deconstruye mediante la construcción onírica de otro discurso, el que de alguna forma lo envuelve en una circularidad sin fin.

Por otra parte, encontramos en el discurso de la novela un conjunto de textos externos, que se inscriben en un conjunto de discursos posibles, que sólo deconstructivamente se pueden considerar, no sólo como elementos que

12. Emar. Juan. *Ibid.*, p.p. 143-144.

contribuyen a explicitar aquel discurso central de la novela : el relato de la historia de ayer, sino que fundamentalmente como discursos independientes. Encontramos el texto de la cita a pie de página que explicita las características físicas de San Agustín de Tango : estamos frente a un discurso geográfico. También encontramos el alegato de los abogados en el juicio a Rudecindo Malleco : estamos frente a un discurso jurídico. Creemos que podemos considerar también el discurso sobre la inteligencia en el amor, que es finalmente la causa de la desdicha de Rudecindo y de su mujer. También debemos recordar la inscripción circense en la escena grotesca de la guillotina : el discurso satírico de la muerte. También podemos considerar tanto al menú del almuerzo como el de la cena, parte de un discurso culinario. Otro elemento es la huida de la gente en el zoológico, la ubicación arriba del olmo de ambos personajes y finalmente, en ese episodio, el enfrentamiento entre el avestruz y la leona : estamos frente a un discurso inverosímil o fantástico. Hay muchos más a través del discurso de la novela. Lo importante es determinar que a la hora de establecer una isotopía, como clave de lectura del texto, hay que considerar, que esta intertextualidad que concentran los diferentes discursos que se encuentran en el de la novela, genera una poliisotopía discursiva, que trasciende el marco de la interpretación y análisis del discurso de la novela.

Otro elemento que permite percibir la diferencia en el texto de *Ayer* es el tiempo. Si consideramos que el primer párrafo de la escritura se sitúa en el presente y que corresponde a la finalización de la historia relatada (al episodio del departamento), desde ya se articula el espaciamiento "por el cual los elementos se interrelacionan 'produciendo' los intervalos sin los cuales los términos 'plenos' no funcionarían, y una temporalización por la cual la percepción, la relación con el presente, con una realidad presente, como un ente, es siempre diferida (...) porque un elemento funciona y significa, da o toma sentido, al remitir a otro elemento, pasado o futuro"⁽¹³⁾. Así entonces al remitirse el narrador al relato de la historia del día de ayer, está realizando un reconstrucción temporal y espacial para explicar su situación presente y la dimensión temporal de la huella. Además, lo hace para ocultar su real situación. Recordemos aquí la mención a las manecillas del reloj (otro injerto que aparece reiteradamente en el texto) como la imagen del transcurso del tiempo que surge en el urinario de la Taberna ya en forma angustiada. Pensamos que el eje temporal es uno de los elementos, quizás el más importante, que determinan el sentido de la escritura en esta novela de Emar. La recuperación del pasado es parte del enmascaramiento del narrador y su posibilidad de existencia en el discurso. A pesar de ello la escritura propicia el descentramiento haciendo su esfuerzo completamente inútil.

La llamada lectura incorrecta por Derrida, posibilita la acción deconstructiva : "... la 'lectura incorrecta' retiene la huella de la verdad, porque

13. Derrida, Jacques. *Tiempo y presencia*, p.9.

las lecturas de importancia incluyen pretensiones de verdad y porque la interpretación se encuentra por el intento de captar lo que han dejado pasar y construido mal otras lecturas. Puesto que ninguna lectura escapa a una corrección, todas las lecturas son incorrectas"⁽¹⁴⁾. Desde el surgimiento de las lecturas de la novela, nos percatamos de su incorrección o incapacidad para interpretarla en su papel significante. Reconocer esa situación justamente es uno de los puntos de partida para la deconstrucción de esta novela, en la que el tiempo presente está fuera de ella y por lo tanto, no se relaciona con su discurso sino que con su escritura. Pensamos que la escritura en la novela se refleja como un espejo en el texto mismo. De ahí entonces esta autorreferencialidad, procedimiento perceptible en algunos de sus enunciados, que posibilita el desmontaje de las oposiciones gracias a la existencia del espejo. A pesar de todo, esta autorreferencia revelará la imposibilidad de que el discurso se justifique a sí mismo, situación que en *Ayer* se muestra plenamente ya que éste no logra hacer coincidir al ser del sujeto con su ser propio. Este último se ubica fuera de la cuadratura de la página, del texto, está en la escritura y representa una meta imposible de alcanzar para el narrador-personaje, cuya presencia textual se explica como el efecto de su definitiva ausencia en el discurso.

El simulacro o mimesis realista conduce a la lectura incorrecta, la que impone la búsqueda de la lectura correcta, esa que busca acceder al texto esencial oculto tras la máscara del discurso de *Ayer*. Percibimos también la presencia de un nuevo injerto textual que en paréntesis menciona la clave para la lectura del discurso sobre el objeto observado : el barrigón "...(Esto se desmorona hacia la ornitología, pero, en fin, el barrigón ha quedado delimitado)"⁽¹⁵⁾. Se privilegia así al primer modo de observación, la lectura lineal del texto desde principio a fin, en la que está todo delimitado en forma realista y el drama el narrador consiste, desde nuestro punto de vista, en tener conciencia de lo limitante e inesencial de esta perspectiva literaria. La diferencia establece la indecisión entre la actividad y la pasividad en el texto, pero invierte su comprensión. Esta indecisión en *Ayer* nace desde el mismo sujeto narrador, para quien el estar dentro del texto le posibilita ser, mientras que si se excluye o es excluido desaparece, no es. De ahí el imperativo para el sujeto de lo circular como un modo de no salir de los límites textuales, para lo cual recurre a las imágenes analógicas de la cadena, el anillo, el ombligo, el botón, la panza. A pesar de todos estos elementos y de otros como por ejemplo, las continuas apelaciones al narratorio (la esposa) ; lentamente el sujeto empieza a percibir su incapacidad para permanecer en el texto y su condena a la pasividad : "Y yo parto en persecución de un punto, uno solo, el último, que se me escabulle siempre por mi tamaño y el suyo. Y si yo me

14. Culler, Jonathan. Op. cit., p. 158.

15. Emar. Juan. Op. cit., p. 71.

disminuyera lo suficiente para darle caza, acaso -¡no!, ¡seguramente!- volveríamos a lo mismo, ya que no hay duda de que si me agradara, el barrigón entero pasaría a ser ese punto último y real, y, al serlo, ¡vuelto a lo mismo otra vez!"¹⁶). La circularidad se presenta como su única posibilidad de activa existencia, y de ahí su preocupación por cambiar el objeto de la observación, incluso anticipando personajes (otro injerto) que aparecerán en episodios posteriores como su hermano Pedro el cónsul del Uruguay y también, recordando a otros aparecidos en episodios anteriores como Rudecindo Malloco (del primero) y Rubén de Loa (del tercero). Finalmente, en este episodio el narrador percibe la necesidad de los límites para la contención de los sujetos. Límites que identifica con las vidrieras que impiden que éstos se desparramen. Esta imagen de los límites nos parece reiterativa, las vidrieras, el día de ayer, San Agustín de Tango y el texto, establecen los límites espacio-temporales del sujeto. Luego de comprender la necesidad de éstos, el sujeto retoma su descripción de espacios y personajes de la ciudad para profundar el discurso textual. Su búsqueda, de ahí en adelante, se torna angustiada. Su discurso representa signos que se refieren a otros, los que a su vez refieren a otros, los últimos son parte de un texto general, el de la archihuella o archiescritura.

Al desarrollar una lectura deconstructiva del discurso de *Ayer* hemos privilegiado una significación a costa de otra. Esta, pensamos, es la desesperada búsqueda, por parte del sujeto, de un discurso esencial que anula o contradice al discurso histórico-literario del texto y que le permita acceder al sentido original de los elementos. También debe corresponderse con sus significantes, estableciendo su primacía al definir al texto como un universo de significantes, situación que imposibilita el determinar un significado para éste. Así el texto permanece abierto a nuevas lecturas y a nuevas interpretaciones. La unidad de sentido resulta imposible de establecer en forma definitiva, el centro se escabulle y se hace más confuso. Pensamos que esta situación es la que el texto representa, esa imposibilidad de establecer un único sentido o significación, de determinar contextualmente el significado y la posibilidad de una ampliación definitiva del contexto.

La autorreferencia continúa situándose en el texto a través de la escritura que explica su proceso de producción por medio de la misma. El narrador consciente, al igual que su narratorio, hasta este punto del texto, de la imposibilidad de permanecer en la totalidad con cierta presencia y la irremediable agonía que representa el discurso, decide desde la escena del departamento poner la historia en paréntesis, para repetir todos los acontecimientos que la configuran, como un esfuerzo conscientemente inútil de imponer el tiempo y el espacio de ayer para poder permanecer. Ese es el comienzo de su relato. En una dimensión presente (la de la huella) trata de

16. Emar, Juan. *Ibid.*, p.p. 81-82.

recuperar un pasado cercano (el del discurso) para ser, para tener presencia. Al comprender la imposibilidad de tal anhelo sólo atinará a mantenerse en el presente de la escritura con la colaboración de su mujer, aunque sólo sea un elemento gráfico : un dibujo carente de conciencia y presencia textual. La imagen analógica del hombre que cae al vacío y queda suspendido en el aire gracias a un elástico, es propuesta por el propio narrador e ilustra la situación del sujeto que cae fragmentándose. Su suspensión lo sitúa en un estado de indeterminación, en una ausencia producida en un discurso antilogocéntrico.

En el caso de *Ayer*, el texto subvierte su propia lógica narrativa. En todo caso corresponde a una lógica lineal o causal, y lo hace deconstructivamente a nivel de las categorías en las que parece fundarse el texto. Así se impone la interpretación de él como escritura totalizadora, como una huella. El texto se funda en la escritura, privilegia el significante, interrelaciona al tiempo y al espacio, etc. Sin embargo, durante gran parte de él, se observa la presencia de un discurso en presente donde se refieren acciones, personajes, lugares visitados por el narrador y su mujer en el día pasado. Este discurso, en la medida en que se va desarrollando, comienza a ser cuestionado y comprendido en sus límites, situación que el narrador oculta con un relato que exhibe, desde la escena de la Sala de Espera, continuas interrupciones que en realidad corresponden a las marcas de la escritura, que hacia el fin del relato se imponen como originales, obligando al narrador-personaje a una posición marginal en el texto. La inversión de las jerarquías cambia completamente la función del discurso como relación de habla - escritura, ahora se impone la escritura como el centro del texto, un centro móvil en que el sujeto está ausente. Así entonces el texto de la novela *Ayer* desplaza a la voz, a la presencia, reconociendo el grado de subjetividad que ésta representa. Transgrede así el principio de la conciencia del sujeto del discurso y la reemplaza por la escritura, por la ausencia. El texto confirma un carácter de tejido en el que se pueden coger los hilos que permiten acceder a su esencialidad, a las huellas de la escritura. El sujeto lo sabe y desesperadamente trata de insertarse en él, pero él se disemina, porque en él no existe la individualidad, la significación única.

(Universidad del Bío-Bío)