

## FRENTE A LOS OBJETOS SOBRE JEAN EMAR<sup>1</sup>

JOSEFINA DE LA MAZA

*“Gracias al despliegue del cuerpo ante la mirada, lo que se ve y lo que se sabe pueden superponerse o cambiarse (traducirse). El cuerpo es una clave que espera ser descifrada”.*

Michel de Certeau. *La Escritura de la Historia*.

El cuerpo es una clave que espera ser descifrada, y es la mirada la que sabe —o puede— traducir a ese cuerpo, a ese objeto. Para Jean Emar, es la experiencia en donde se constituye esa mirada capaz de traducir lo que se encuentra a su alrededor, es en el relacionarse con los objetos que aparece y se descubre el ojo que delimita al espacio y fracciona el tiempo. En el texto *Frente a los Objetos* de Jean Emar, puede vislumbrarse esta necesidad de diferenciar la experiencia demarcando los posibles enlaces que un individuo —el espectador— puede establecer con la visualidad y la escritura, acentuando las diversas perspectivas que el lenguaje ofrece en su relación con el arte.

---

<sup>1</sup> Alvaro Yáñez Bianchi / Jean / Juan Emar (1893-1964). Escritor chileno que trabajó en la década del '20 una serie de artículos de arte en donde se propuso, junto a otros colaboradores, difundir el arte moderno y las corrientes de vanguardia de principios de siglo, a través de una Página de Arte en el diario La Nación (diario que pertenecía a su padre). Los vínculos de Emar con la escritura son principalmente literarios; el año 1935 publicó la mayoría de sus novelas; el '37 publicó *Diez*, su libro de cuentos; y *Umbral*, la obra en la que trabajó gran parte de su vida, fue publicada después de su muerte (no la quiso publicar en vida).

El texto *Frente a los Objetos* apareció en la revista — magazine— *Todo el Mundo en Síntesis* el 18 de diciembre de 1935<sup>2</sup>. Este escrito reflexiona —a pesar de su brevedad— sobre la experiencia estética del arte de vanguardia, y despliega en su lectura la relación de Emar con el arte después de su cercanía al Grupo Montparnasse y su colaboración en el diario *La Nación*, bajo la forma de las *notas* y *artículos* sobre arte.

*Frente a los Objetos* es un texto-bisagra. Es una de las tantas posibilidades de ingresar a la figura de Emar. Sin embargo, la ventaja que ofrece este texto frente a otros es que actúa como un puente entre su discurso crítico y su narrativa, abriendo un espacio de trabajo que articula los vínculos que Emar estrecha con el lenguaje a través de su escritura.

Emar inicia el texto esbozando dos tipos de apreciaciones distintas sobre obras literarias y reproducciones de obras pictóricas que se encuentran a su alrededor. Por una parte, tenemos a Merejkowsky<sup>3</sup>, Juliano el Apóstata, Leonardo Da Vinci, Pedro el Grande, *Las Sabinas* de David. Por otra parte, tenemos a *Nadja* de Breton e imágenes de Ernst, Miró, Masson y Dalí. ¿Cuál es la diferencia entre ambas enumeraciones de obras y personajes? Emar desconfía de la primera, cree no estar seguro de cuántas cosas se han hecho o dicho entre esos personajes. La respuesta que se da a sí mismo es que, al intentar representar la realidad “tal cual es” pretendiendo crear un símil de ella, el resultado que se obtiene es lo falso, lo oblicuo, pues es imposible lograr una cercanía a la realidad por-

---

<sup>2</sup> Reeditado en 1998 por Patricio Lizama en la Revista *Taller de Letras* de la Universidad Católica.

<sup>3</sup> Merejkowsky. Novelista y biógrafo ruso que vivió entre 1865 y 1941. Expuso sus teorías religiosas en una trilogía llamada *Cristo y el Anticristo*. El primer volumen recibe el nombre de *Juliano el Apóstata*, el segundo, *Leonardo da Vinci*, y el tercero, *Pedro y Alejo*. La referencia de Emar a la obra de Merejkowsky es precisa porque nos hace pensar en la relación que existe entre los personajes citados y este autor ruso. Gracias al procedimiento de la cita, Emar problematiza su propia condición de escritor.

que ella no se encuentra en la pintura o en las palabras, y por más que se intente traducirla, aparecerá más claramente la ficción de dicha producción.

La diferencia que propone entre los primeros nombres y los segundos, es fundamental. La lista encabezada por Breton permite una reflexión diferente a la anterior. En ella, Emar tiene la certeza “de que todo aquello no ha podido sino ser así”<sup>4</sup>.

¿Qué querría decir esto? Significaría que cuando la pintura y la literatura se asumen como campos de producción independientes de la reproducción de la realidad, cuando ya no es el objetivo interpretarla, se puede “confiar” en la obra, o se puede asegurar que ella presenta un orden diverso, en donde los elementos que la componen adquieren otro sentido. Por eso, la forma más simple de extremar esta relación entre “seguramente la escena fue diferente”, y “todo aquello no ha podido sino ser así”<sup>5</sup>, es a través de la contraposición de aquellos artistas o autores que se empeñan en una semejanza a la realidad, y el surrealismo<sup>6</sup>.

Sin embargo, a pesar de la distinción que puede establecerse entre ambas, surge un problema que nos es imposible no considerar. Tanto el arte y la literatura “académicas” como el arte de “vanguardia” no hacen sino interpretar la realidad. La diferencia pasa por los distintos modos en que ella se interpreta. Lo que está revelando

---

<sup>4</sup> Emar, Jean. *Frente a los Objetos*. (Del libro *Miltín 1935 por aparecer*).

<sup>5</sup> Emar, Jean. *Opus cit.*

<sup>6</sup> En este sentido, no es azaroso que todos los personajes que Emar haya elegido para representar esta postura provengan del surrealismo y no de otra vanguardia. Aquí hay por parte de Emar una distinción entre el surrealismo y el resto de los movimientos, porque aquél es el que ejemplifica de manera más clara cómo a partir de los objetos comunes que componen la vida cotidiana se puede crear un orden diferente (además, el surrealismo estaría más cercano a Emar en cuanto a su postura literaria que el resto del arte de vanguardia).

Emar con las diversas obras y personajes citados va mucho más allá de una contraposición entre la academia y la vanguardia. Lo que está apareciendo aquí, en *Frente a los Objetos*, es la relación problemática de Emar con el *lenguaje*, relación que se sintomatiza en la contraposición de David y Merejkovsky, y el surrealismo. Es a través del surrealismo que Emar puede establecer fácilmente la diferencia entre ambas posiciones interpelando los mecanismos del lenguaje en el arte y literatura “académica”. Existe, entonces, a partir de esta *forma diferente* de interpretar la realidad —o de trabajar con el lenguaje—, un distanciamiento de los objetos, un abismo que se construye en la ausencia de la esclavitud frente al orden establecido. Emar tiene una filiación con el surrealismo que se evidencia principalmente en su narrativa, mas, esto no lo convierte en surrealista. A Emar le interesa el surrealismo porque es eminentemente literario, porque a través del lenguaje puede invertir e insubordinar la normalidad de la “lengua oficial”, manteniéndose en el mismo centro del problema de la lengua. Es decir, trabajando con una *extenuación de sentido* que hace que las palabras, los signos (y en el caso de la visualidad, las imágenes) pierdan o modifiquen su significado.

Es desde esta diferenciación en el arte, desde este reconocimiento de lo que es “verdadero”, que Emar puede disponer y seguir sus reflexiones. Este es su comienzo, porque es a partir de la consideración de que existe la posibilidad de alejarse de la realidad, promoviendo otro orden de ella, que podemos pensar en su situación como espectador no sólo del arte, sino también de lo real. Pero, para lograr ser espectador, Emar concluye que de la misma manera en que dudó de los objetos que estaban a su alrededor, debe dudar de sí mismo. “Para ver si, cómo estoy ahora, soy o no soy así”<sup>7</sup>. Ser o no ser. Ser así. Es aquí cuando volvemos a la experiencia, y sobre todo, a la

---

<sup>7</sup> Emar, Jean. Opus cit.

*mirada*. Siguiendo las palabras de Emar, debemos interiorizar la mirada, intentando comprender qué es lo que pasa por nosotros. La única forma de hacerlo, es pasando por ese “desdoblamiento inicial: uno mismo que actúa; uno mismo que observa al que actúa”<sup>8</sup>. “Hojearse” como dice Emar. Pensarse como un libro que puede ser revisado, que puede ser leído conservando la diferencia entre el cuerpo escrito y el cuerpo que lee, pero a la vez, considerando esa separación como transitoria, como posibilidad de lectura. Se escinde el individuo para poder observar —inmóvil— lo que nuestra otra mitad hace; se percibe así la experiencia desde otra perspectiva, desde otra mirada que resulta ser diferente y la misma a la vez. La experiencia se asume como algo desfasado, separado, y es en ella donde podemos también observarnos observar, distinguiendo entre una mirada desatenta —no comprometida e incapaz de relacionar los objetos que componen la realidad—, y una “justa y penetrante”, capaz de ir más allá de las relaciones entre los objetos.

Es gracias a esta diferenciación entre dos tipos de miradas que el tiempo y el espacio ingresan en la experiencia como categorías determinantes para su constitución, a partir de la relación que ellas sostienen con los objetos. Espacio y tiempo son coordenadas que posibilitan la articulación de la realidad. Mas, al pensar en los dos tipos de mirada que Emar ha distinguido, podemos llegar a una sola conclusión: existen a su vez, dos formas distintas de percibir cómo el espacio y el tiempo se relacionan con los objetos. Una de ellas es a través del “tiempo fraccionado por los objetos”<sup>9</sup>, y la otra, es “el mundo de la unidad”<sup>10</sup> en donde trasciende la particularidad de las cosas y se borran las identidades. Sin embargo, es en

---

<sup>8</sup> Emar, Jean. Opus cit.

<sup>9</sup> Emar, Jean. Opus cit.

<sup>10</sup> Emar, Jean. Opus cit.

este mundo de la unidad donde el tiempo y el espacio se detienen. Libros, huaco y fotografía del padre son los objetos que dan cuenta esta cuestión. Ellos se constituyen a partir de la necesidad de Emar de reconstruir la historia, su historia como sujeto. Tres aislamientos: huaco, libros y padre. Hoy, esos objetos han entrado en relación al colocarse la imagen del padre frente a él. Un leve cambio. La percepción de los objetos de su biblioteca se ha distorsionado; ya no es posible no considerar los cuerpos que lo rodean, Emar no puede prescindir de ellos. El huaco es la historia arqueológica; los libros, el saber; y la fotografía del padre es la proyección de su propia figura, la historia personal que penetra a los objetos y los une<sup>11</sup>. Huaco, libros y fotografía conforman de esta manera una arqueología personal que permite comprender la realidad; acercarla desde su estado más remoto —huaco—, hasta el más cercano —fotografía del padre—. Es aquí cuando Emar vislumbra un “nuevo significado, tal vez de eternidad”<sup>12</sup>, que le va a llevar al lugar del detenimiento por excelencia, *la sala de espera*.

En el episodio que a continuación Emar relata a Vargas Rosas aparecen todos los argumentos de Emar con respecto a esa *experiencia descentrada* y que en sus cuentos y novelas va a tomar posteriormente la forma del “desdoblamiento”.

---

<sup>11</sup> Es interesante pensar la figura del padre en este relato de Emar. La fotografía, evoca implícitamente el sueño que precedió a la muerte del padre de Freud, en donde aparece la enigmática frase “se ruega cerrar los ojos” que Freud interpreta como el cumplimiento del deber con los muertos. En el caso del texto de Emar son los ojos los que se deben mantener abiertos, pero la irrupción de la fotografía del padre, y el núcleo que conforma con los libros y el huaco nos hacen pensar en una dimensión lejana, arqueológica, que se desprende de la realidad y que se mantiene en perspectiva ante la mirada vigilante del padre congelada fotográficamente (la enunciación en el sueño de Freud es a través de la palabra, mientras que el imperativo en Emar es la imagen, la visualidad).

<sup>12</sup> Emar, Jean. Opus cit.

La escena transcurre en la sala de espera de una consulta médica, mientras Emar espera ser atendido por el doctor. ¿Qué quiere decirnos Emar ante este escenario recreado, en donde la única condición de aquellos que se encuentran ahí es esperar? Es en esta espera donde aparece algo que nos llama la atención. Una vieja naturaleza muerta de Luis Vargas Rosas, del año 1919. Emar describe solamente con un adjetivo la obra: oscura, pero, se encarga de aclarar que actualmente su autor se encuentra en Europa siguiendo *otros medios de visión*. En ningún momento Emar afirma que lo que está haciendo Vargas Rosas es seguir al arte de vanguardia, sólo son otros medios de visión para Emar. ¿Significa esto que Vargas Rosas ha cambiado su manera de ver el mundo? ¿Habrá conseguido acaso *mirar justo y penetrante*? No lo sabemos. Sólo podemos intuir, a partir del adjetivo otorgado a la obra, que este nuevo modo de visión tendría, necesariamente, que ser más *claro* (pues el calificativo usado por Emar es *oscuro*).

Para Emar, la única forma de describir aquella vieja y olvidada naturaleza muerta (naturaleza que por lo demás se caracteriza por la suspensión del tiempo que acaece en los objetos que la componen), es describiendo todo lo que aconteció mientras él esperaba ser atendido por el doctor. Lo significativo de esto es que Emar hace necesario dar cuenta de *su* experiencia en la sala de espera en vez de describir la obra de Vargas Rosas. Es decir, es en el relato de los acontecimientos que se constituye la experiencia de la obra, y no en otro momento. “El cuadro, escriba quien escriba, no existe sino en el relato que se hace de él; es más: en la suma y organización de las lecturas que de él pueden hacerse...”<sup>13</sup> Es ante esta cuestión que Emar evidencia sus conocimientos sobre la vanguardia, pues al no describir objeto por objeto de la tela —a pesar de que la obra de Vargas Rosas representa su anti-

---

<sup>13</sup> Barthes, Roland. *¿Es un Lenguaje la Pintura?* En *Lo Obvio y lo Obtuso*. Pág. 154.

guo modo de visión— está respetando los supuestos de un arte que construye un orden paralelo a la realidad, y el orden paralelo que dispone Emar se concreta, en este caso, en la operación inversa, describiendo los objetos que componen la escena donde él se encuentra. Es aquí donde la noción de *desdoblamiento* entra en juego relacionándose con la experiencia del arte. La experiencia de la obra se constituye en el relato que se hace de ella; esa es la principal premisa de Emar. No se escribe *sobre* la obra, se escribe sobre todo aquello que la rodea. En este caso, Emar relata su experiencia en la sala de espera, pero la cuestión aquí es que este relato se articula en cuanto *pérdida*, porque ¿qué podría significar dentro de este contexto una sala de espera? ¿Acaso el relato que confirma la experiencia no queda anulado en la quietud de aquel que espera a que algo pase?

Hoy habría descrito objeto por objeto de la tela. Aquella vez estuve al borde del mirar justo y penetrante<sup>14</sup>.

A pesar de la “lucidez” expuesta por Emar, existe un elemento —más bien una pregunta— que parece suspender el texto *Frente a los Objetos*. ¿Por qué Emar nombra al mencionar al surrealismo obras exclusivamente pictóricas? ¿Por qué instala una relación estrecha con la pintura de vanguardia —que también puede observarse en su discurso crítico— sin mencionar el rol del objeto en el arte que ya hacia el año 1935 era más que conocido? En este sentido hay que pensar no sólo en los ready made de Duchamp, sino también en los primeros collages y en la inclusión de los primeros “objetos” de uso diario en las obras de Picasso y Braque, y, sobre todo, habría que poner atención al texto escrito por André Breton en ese mismo año —1935— sobre el objeto surrealista y cómo éste ha devenido en objeto reconocido y vilipendiado. ¿Qué es lo que ha pasado entre un texto cuyo nombre es *Frente a los Objetos* y la posición del objeto en el arte? Ante

<sup>14</sup> Emar, Jean. Opus cit.



estos problemas, creo poder establecer dos respuestas que no dejan de poner en cuestión la relación de Emar con el arte de “vanguardia” y el arte chileno, específicamente el relacionado al del Grupo Montparnasse.

Por una parte, podría argumentarse que Emar hace mención a obras pictóricas porque lo que a él le interesa en exclusiva es el problema del lenguaje, y, en especial, la relación que el tema o la fábula de la obra establece con la pintura, pues de esta forma sería fácil hacer comprender al lector cómo, a partir del tema de la obra, el espectador puede engañarse del “verdadero” sentido de la práctica de la pintura, dejándose seducir por aquellos elementos que estrechan la relación entre la obra y el espectador. Mas, siguiendo esta misma lógica, habría sido más sencillo para Emar trabajar con obras que incluyeran objetos que permitieran extremar aún más esa diferencia que tanto le interesa destacar a este escritor.

Por otra parte, la otra opción que puedo plantear con respecto a esta ausencia del objeto, es que su inclusión en el texto (y también en su discurso crítico) distanciaría aún más la precaria relación entre el espectador de arte chileno y el arte. Sin embargo, esto iría más allá de las posibilidades del espectador, centrando el problema directamente en el Grupo Montparnasse. En este sentido, el discurso crítico de Emar y el texto *Frente a los Objetos* silenciarían la pobre relación que los integrantes del Grupo Montparnasse habrían tenido con las innovaciones visuales y conceptuales del arte de vanguardia. Así, al centrar la discusión en el problema de la pintura, Emar estaría bordeando el desprendimiento del marco y la inclusión del objeto en el arte, siendo la única referencia a esta cuestión el título del texto de Emar. Es decir, Emar se estaría haciendo cargo de las diferencias “espacio-temporales” entre el arte de vanguardia y el arte chileno, aunque ya no tiene ningún deber con ellas. De alguna manera su escritura deviene como un espacio sintomático que

revela el desencanto del proyecto “moderno” que supuestamente habría traído el Grupo Montparnasse, y en *Frente a los Objetos* Emar estaría intentando recuperar —con cierto dejo irónico— esa mirada perdida e irrecuperable que caracterizó la efervescencia con que trabajó en los primeros años de la década del veinte junto a este grupo de artistas.

1919-1935 son los años nombrados en *Frente a los Objetos*. 1919 es el año en que la obra de Vargas Rosas está fechada. 1935 es el año que Emar dispone para cerrar un periodo. Ambos años son claves para Emar, pues designan temporalmente una época que lo determinará en cuanto escritor. 1919 es el año en que Emar llega a París; es el momento en que poco a poco se van desprendiendo los viejos modos de visión para comenzar a investigar los nuevos. Por otra parte, 1935 es el año en que Emar publica la mayoría de sus novelas (a excepción de *Diez* que publica en 1937); ya ha pasado el momento de la crítica de arte, y, poco a poco, comienza a desvincularse de su entorno. Emar determina ambas fechas como un esfuerzo de situar temporal y territorialmente su posición como escritor. 1919-1935 son los años de formación, los años que le permiten distinguir que es el lenguaje el que posibilita, a través de la experiencia, entrar en relación con el arte.

En 1935 Emar todavía reside en Santiago a pesar de que ha realizado algunos viajes esporádicos a Francia. Sin embargo, a pesar de la proposición de un *mirar justo y penetrante*, es necesario señalar cómo esa mirada —esa experiencia— se desvincula en su relación con la ciudad. Santiago es para él la ciudad de los bordes, “es aún la ciudad de los objetos fragmentados”<sup>15</sup>. ¿Por qué Emar no puede completar la experiencia en su ciudad? Es en el comentario final del texto que puede pensarse su extraña relación con el entorno —y cómo ese entorno se le hace inverosímil debido a la imposibilidad de completar su

---

<sup>15</sup> Emar, Jean. Opus cit.

experiencia debido al *desdoblamiento*—. Cuando se aleja del arte y la literatura, Emar da cuenta de su dificultad de aprehender lo que lo rodea. El problema del lenguaje, de la mirada, de la experiencia, parecen quedar aquí suspendidos ante un sujeto que sólo puede reconstituir la experiencia replegándose a sí mismo, transformándola, o, mejor dicho, traducéndola en palabras. Esa es la razón por la cual es necesario un esfuerzo mayor para que se borren todas las identidades, y es por eso que también las unidades sólo pueden aparecer como *fantasmas*, porque no ha podido, ni podrá desdibujar —como en sus textos—, la realidad<sup>16</sup>.

#### ANEXOS

Frente a los Objetos. (Del libro *Miltín 1935* por aparecer).

Jean Emar.

*He vuelto a colocar a Merejkowsky en la estantería. Después de cada palabra de Juliano el Apóstata, de Leonardo de Vinci o de Pedro el Grande, me he dicho: “Seguramente ninguno de ellos habló así”. Ante cada descripción de una escena: “Seguramente la escena fue diferente”.*

*He preferido releer algunas páginas de “Nadja” de André Breton, con la certeza de que todo cuanto escribe ha sido así.*

*He vuelto contra el muro una reproducción de “Las Sabinas”, de David, seguro de que aquello jamás ha sido así; y he preferido bojear un libro con estampas de Max Ernst, Joan Miró, André Masson, Salvador Dalí y demás, seguro de que todo aquello no ha podido ser sino así.*

---

<sup>16</sup> Como si el lenguaje al enfrentarse con lo real, con la cotidianeidad de la vida en Santiago, bajo el polvo y el sol, se desvaneciera en el aire.

*Y luego..., luego me he vuelto a hojear a mí mismo, por un momento.*

*Para ver sí, cómo estoy ahora, soy o no soy así.*

*Hay muchos modos de hojearse, mas todos han de pasar por el desdoblamiento inicial: uno mismo que actúa; uno mismo que observa al que actúa.*

*Al primero, échesele a meditar (y al segundo que vea cómo medita), échesele a estrellarse contra los afanes cotidianos, échesele a amar, échesele a odiar.*

*El segundo, inmóvil.*

*Puede también echársele a “mirar”.*

*Creo que ya van corridos largos meses que no me detenía a ver cómo miraba ahora. Una mente activa mira diferentemente a una mente desatenta.*

*La desatención, incubada por la pereza, fija los ojos en cada objeto aisladamente, lo mira como único en el universo, sin relaciones, sin prolongaciones, sin compromisos. La pereza así, puede seguir cundiendo. Y al quitar la vista de un objeto, se le abandona para siempre y totalmente, se le echa al olvido. Otro objeto aparece entonces y vuelven a llenarse los ojos—y la mente— con él y nada más.*

*Es el mundo del tiempo fraccionado por los objetos. El mundo de la separatividad. Junto a él —mas precisando un fuerte esfuerzo mental—, el mundo de la unidad, perceptible para nosotros únicamente por las relaciones, las prolongaciones, los “compromisos” de los objetos; cuando cada objeto, borrando un tanto su identidad propia y delimitada, pasa a ser sólo un punto de apoyo para nuestro pensar total, un signo simbólico antes que una realidad sola en el espacio.*

*Tengo frente a mí un huaco peruano. Tras él corre una hilera de libros de lomo amarillento y azul.*

*Creo que de largos meses hasta esta parte, ese huaco ha sido, para mí, solo y único, ajeno a libros, a la habitación, al aire*

*que respiro —yo y mis hijos—,  
a mi pasado, a mis esperanzas del porvenir. Y sin embargo,  
alguien colocó hace días tras él, apoyado en los lomos amari-  
lentos, un retrato de mi padre.*

*Veo desde aquí el conjunto formado por tres aislamientos  
absolutos: huaco, libros, retrato. Mas algo empieza a inquie-  
tarme en él. Algo ronda por él. Algo que, ya no dudo, va de  
pronto a absorber cada parte para comprometerla en un nue-  
vo significado, tal vez de eternidad.*

*Esperemos.*

*Esperemos bojeando calmadamente las estampas de Ernst,  
Miró, Masson, Dalí.*

*Hace tiempo, meses antes de estos últimos meses de mirar  
desatento, aguardaba yo en el tedio de la sala de espera de  
un médico. Varios cuadros oscuros colgaban de los muros.  
Fui hacia uno de ellos: pequeña naturaleza muerta, realista;  
firmada: Luis Vargas Rosas; fechada: 1919.*

*De vuelta, en casa, escribí a su autor sobre el ballazgo. Está  
él en París, desde el año 25 y sigue otros modos de visión.*

*Encontré un solo medio para describirle su vieja y olvida-  
da naturaleza muerta:*

*“Tu tela está en Compañía entre Abumada y Bandera, piso  
8<sup>o</sup>, de una especie de edificio moderno. La ventana de la  
sala mira sobre el tejado del Arzobispado y sobre el trase-  
ro de las torres de la Catedral. El cielo estaba azul con  
algunas nubes blancas. La cordillera apenas se veía. Aden-  
tro, esperaba una vieja en charla con una mocosa more-  
na de nariz puntuda. Se oía una radio que cantaba “Los  
tres chanchitos”. Había un vago olor a sándalo. Así es que  
durante no menos de media hora viví a saltos entre Arzo-  
bispado, torres, cielo, nubes, vieja, mocosa, chanchitos,  
sándalo y visiones del año 19. Mi examen fue excelente.  
El médico atribuyó su excelencia a los medicamentos que  
antes me había recetado. Tal vez haya tenido razón. Pero*

*que la haya tenido no puede quitarme los derechos para tener yo también la mía: 1919-1935; tus antiguos tonos grises y acastañados en cacharros viejos; tú en París; la ciudad de Santiago a mis pies, bajo el polvo y el sol”.*

*Hoy día habría descrito objeto por objeto de la tela. Aquella vez estuve al borde del mirar justo y penetrante.*

*Al borde..., nada más. La ciudad de Santiago me es aún la ciudad de los objetos fragmentados. Es menester un esfuerzo mayor para pasar del borde más allá, para que se borren todas las identidades y comiencen a surgir las unidades englobándose, como mudas apariciones, como fantasmas.*