

La Querella entre Clásicos y Modernos en *Umbral* de Juan Emar*

The Dispute between Classics vs. Modernists in *Umbral* by Juan Emar

*Malva Marina Vásquez*¹, *Constanza Vargas*²

¹ Universidad Andrés Bello, Departamento de Literatura, Santiago, Chile.
Correo electrónico: malmara@msn.com

² Programa de Magíster en Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Santiago, Chile. Correo electrónico: cvargaspeirano@gmail.com

En la narrativa de Emar se ficcionalizan algunos debates artísticos del campo cultural chileno de su época ya planteados en sus *Notas de Arte*. Nos centraremos en el análisis del fragmento la *Noche 3* de *Umbral*, en el que, mediante la construcción de una novela-drama (hibridez genérica), se muestra en forma simultánea tanto el proceso de desarrollo de un espectáculo dramático como el de su recepción crítica por parte del público. Este último está conformado por dos sectores antagónicos, mostrándose con ello la pugna entre la crítica oficial y la defensa y emergencia de la vanguardia literaria en el ámbito nacional. Esto es, entre el tradicionalismo o “metafísica de la tradición” (en términos de H. R. Jauss), que encarna la crítica oficial, y lo que Emar llamará “el arte vivo”. Interesa en este artículo demostrar que la concepción emariana de la tradición artística permite superar –mediante el uso de la parodia– la clásica disputa o *Querella entre clásicos y modernos*.

Palabras clave: clásicos vs. modernos, parodia, tradición artística, Juan Emar.

In his narrative, Emar fictionalizes some of the artistic debates of the Chilean cultural life of his times, already discussed in his *Writing on Art*. Here, we will concentrate in the analysis of the fragment *Night 3* of *Umbral*, which through the construction of a novella-drama (generic hybridism) shows simultaneously both the development of dramatic display as well as its critical reception by the public. This last, conformed by two antagonistic groups which represent the clash between official criticism and the emergence of the Chilean literary Avant-Garde: the conflict between traditionalism or the “metaphysics of tradition” (Jauss) which embodies official criticism and what Emar would call “live art”. This article seeks to demonstrate that through the utilization of a parody, the Emarian conception of artistic tradition can overcome the classic controversy between the classics and the modernists.

Key words: classics vs. modernists, parody, artistic tradition, Juan Emar.

* Este artículo es parte del Proyecto Fondecyt Regular 1130530: Obra total y simultaneidad de la heterogeneidad latinoamericana. Co-Investigador: Pablo Oyarzún. Asistente de investigación: Constanza Vargas.

1. INTRODUCCIÓN

La narrativa de Juan Emar es un escenario privilegiado para reflexionar sobre la complejidad de algunos debates artísticos del campo cultural chileno de su época y de cómo éstos se articulan con problemáticas que ha planteado la teoría crítica latinoamericana desde sus comienzos. De hecho, la lectura de sus novelas sugiere interesantes aproximaciones a las siguientes interrogantes: ¿Cómo un sujeto cultural periférico puede apropiarse de la escritura? ¿Cómo se conforma una tradición literaria dentro del proyecto de los Estados nacionales emergentes modernos? ¿De qué modo se configura el diálogo entre tradición y vanguardia en Latinoamérica?, entre otras. Dentro de estos debates, nuestro objetivo se centrará en dar cuenta de algunas polémicas del período que le toca vivir a Emar como sujeto letrado, las que se pueden inscribir dentro de *La Querella entre Antiguos y Modernos*,¹ tópico que requiere de su contextualización en los inicios de la modernización capitalista en América Latina y, en lo específico, en Chile, con el surgimiento de los Estados nacionales modernos y su consiguiente tarea de construir una tradición literaria propia.

En la trayectoria de Emar, la reflexión respecto de tal controversia se advierte a través de su quehacer como agente cultural de difusor de las vanguardias en Chile y por medio de su concreción en dos tipos de prácticas. Primero, en la plataforma de la prensa periodística chilena² y, posteriormente, en la ficcionalización de estos debates en su narrativa. En cuanto a su labor de crítico de arte en la prensa nacional, su incidencia en la polémica sobre la Querella es directa, aunque ésta no aparezca formulada en forma explícita, adquiriendo vigencia y visibilidad públicas por los tintes fuertemente contestatarios con que ataca a la crítica oficial por su concepción atrabiliaria y normativa de la tradición literaria. Este despliegue crítico se genera en la acalorada contingencia del ámbito nacional como disputa entre lo que se entendía en ese período por tradición nacional y por los planteamientos del arte nuevo o de vanguardia, cubriendo el espectro que va de 1923 a 1925 de sus Notas de Arte en el *Diario La Nación*. Ésta es fuente periodística de incalculable valor por el diálogo crítico que entabla Emar con personeros y artistas chilenos de la época. Posteriormente, dicho diálogo se retoma en forma fragmentaria, también, en *Miltón 1934* y *Ayer*, aunque adquiere mayor madurez en su novela póstuma *Umbral*.

En sus Notas de Arte, Emar hace una distinción relevante para entender cómo se recrea en las primeras décadas del siglo veinte en Chile la Querella entre antiguos y modernos. Discriminación entre lo que llama “el arte oficial”, academicista, arte muerto, ya institucionalizado y “el arte vivo”, como lo llama André Salmon al arte de

¹ *El debate de los antiguos y los modernos* es un tópico cultural de la civilización occidental, que consiste en la comparación entre los autores considerados clásicos y los que en un momento histórico se tienen por actuales. Alternativamente, se opta por valorar a los antiguos, a los que se considera genios que habrían legado una obra insuperable, o a los modernos, los que, saliendo de los lugares comunes, interrogan al pasado y encuentran perspectivas innovadoras.

² La importancia de la *Querella* en sus *Notas de Arte* es un eje transversal de las mismas. Así es como su afán de posicionar artistas que se inscriben dentro de lo moderno suscitó en el Campo Cultural de su época las más acaloradas discusiones. Ejemplo de ello es su constante lucha contra lo que la crítica oficial tildaba de arbitrario y sin sentido al referirse a las vanguardias. Así nos dice que: “Son bien pocos, por desgracia, los que llegan a pensar que acaso ese arte moderno de tan loca fisonomía, tenga un cierto lado desde el cual aparezca su razón de ser. Menos son los que piensan que, al encontrarse ese lado, se lograría tal vez apreciar todo un nuevo aspecto y hasta un nuevo sentido de naturaleza” (Emar 1996a: 26).

los jóvenes, arte nuevo, vanguardista. Al arte de los viejos se le llama, generalmente, “arte oficial”: “se reviste de toda la pompa gubernativa, se explaya como la cola del pavo real y ostenta medallas, diplomas y honores” (Emar 1996a: 87). Por otra parte, en *Miltín 1934*, el narrador descarga su ira en contra del perpetuo afán academicista del arte oficial, que representa los valores de la oligarquía burguesa.³ Así se explaya el narrador de *Miltín 1934* respecto de la recepción dada por éstos últimos a un artista de vanguardia: “a su aparición, los doctores de lo inefable de aquel tiempo, los d.p.a.n.s, los burgueses-reposados y los artistas-proveedores salieron a las calles a garrotazos, blandiendo una furia tan imponente como la que hoy acomete a los colaboradores de la santa prensa” (Emar 1997: 210). En esta cita, Emar se refiere a la “santa prensa” para ironizar al medio periodístico *El Mercurio* y la alianza irrestricta de su política cultural, que perpetúa el maridaje entre Estado e Iglesia, en contradicción con el proyecto de modernidad en Latinoamérica.⁴ Dicha crítica oficial involucra tanto a la burguesía criolla como a los críticos del arte oficial⁵ y a los artistas del mecenazgo, siendo esta ridiculizada por nuestro autor, pues concibe el arte desde el taylorismo como producción en cadena: mera copia servil, desprovista del aura de la novedad artística.

En *Miltín 1934* se ficcionaliza esta polémica entre lo que el escritor y crítico chileno entiende por arte vivo y arte oficial como un diálogo entre el narrador/personaje de la novela y el pintor Rubén de Loa, quienes se hallan tapados de recortes de la sección de crítica de arte del diario *El Mercurio* en una plaza santiaguina. Así nos dice que: “Es preferible comprar nuestra santa prensa y constatar en ella, por lo menos dos veces por semana; que junto a nosotros, en miles de puntos de esta urbe, [...] crece la obra elevada que nos levanta del lodo cotidiano y nos aleja del espectro de la fealdad (Emar 1997: 187). El narrador se refiere, aquí, a los preceptos del arte

³ Señala Pablo Brodsky, reconstruyendo el período de recepción de *Miltín 1934*: “En un artículo anónimo, aparecido un mes después de la publicación, su autor señala que en *Miltín 1934* “Alone, Alberto Mackenna Subercauseaux, Richon-Brunet y otros de menor cuantía, reciben su buen tirón de orejas de este Juan Emar que desparrama una tremenda lógica trituradora”. Y, más adelante, continúa: “Juan Emar es un sátiro despiadado que pone en ridículo el arte burgués, al filisteo que dominicalmente pontifica desde los rotativos santiaguinos y a sus cómodas teorías estéticas”. Solo César Miró, autor peruano, vio en la obra “la negación de la novela como género consagrado dentro de lineamientos establecidos, de acuerdo a fórmulas y procedimientos reconocidos y aceptados” (Brodsky 2011; en línea).

⁴ Se reconoce la dificultad de hablar de campo cultural autónomo en las primeras décadas del siglo XX, ya que: “(el criterio de) “distancia” respecto de los poderes económicos, políticos y religiosos que Bourdieu define como la fórmula ya canónica de autonomía relativa [...] se torna problemático cuando se ponen en foco ciertas sociedades donde, como es característico de [...] América Latina, no se han consolidado sistemas políticos liberal-democráticos estables” (Altamirano y Sarlo 2001: 159). De hecho, la inestabilidad sociopolítica de un Estado en formación requiere, para su control, de otras estructuras que ejerzan una fuerza de estabilización. Rol que fue asumido tanto por la oligarquía como por la Iglesia Católica, determinando los márgenes de lo que debía considerarse como canónico (Leyes, costumbres, etc.). Esta fuerza coercitiva de la Iglesia respecto de los Estados en formación actuaba en forma paralela a la crítica oficial nacional que identificaba a las vanguardias con el “desorden” y el caos. Al respecto, Sartre señala: “La Literatura, que no era hasta entonces más que una función conservadora y purificadora de una sociedad integrada, adquiere conciencia en él y por él de su autonomía colocada por una casualidad extrema, entre aspiraciones confusas y una ideología en ruinas, como el escritor entre la burguesía, la Iglesia y la Corte, la literatura declara repentinamente su independencia: ya no reflejará los lugares comunes de la colectividad y se identifica con el Espíritu, es decir, con la facultad permanente de formar y criticar las ideas” (Sartre 1950: 116).

⁵ Emar se refiere al crítico Jorge Délano, quien instala el problema de la aparición de pintores modernos en el contexto chileno en referencia velada al Grupo Montparnasse, del modo siguiente: “Empieza por asegurar que los pintores modernos abominan de los clásicos. Las informaciones artísticas de Europa debe tomarlas el señor Délano del *Petit Larousse* o de la *Enciclopedia Hispanoamericana*. Partiendo de la base, él se otorga el modestísimo papel de defensor de los clásicos” (Emar 1996a: 71).

oficial burgués, el cual malentiende el concepto de lo sublime en el arte,⁶ vicio que Emar caracteriza como snobismo, esto es, como la transformación de un movimiento en cliché por parte de la crítica (Emar 1996[1923-1925]). La reacción exacerbada de los personeros del arte académico, oficial, contra el arte nuevo -que tiene su manifestación paradigmática en las vanguardias pictóricas y literarias- es lo parodiado por Emar al mostrar la necesaria dialéctica entre arte nuevo y tradición artística. El ejemplo que viene a ilustrar dicho diálogo es el cambio en la apreciación crítica del movimiento impresionista, ya que de ser una manifestación cuyo nacimiento fue del todo vilipendiada, se convierte, posteriormente, en regla y modelo indiscutible del marco pictórico de las postrimerías del siglo XIX: “Y pensar que, hace relativamente pocos años, más de un d.p.a.n.s gritaba magnífico como un actor de gran guiñol: ¡yo, a los árboles de Sisley y Monet, preferiré siempre los árboles de los primitivos!”⁷ (Emar 1997: 211).

2. LA QUERRELLA ENTRE ANTIGUOS Y MODERNOS: UNA CONTEXTUALIZACIÓN

Hans Robert Jauss (1989, 1971, 1996), desde el enfoque de una hermenéutica literaria, aborda *La Querrela entre Antiguos y Modernos* enfatizando la importancia de la integración de la perspectiva diacrónica y sincrónica a su estudio. Esta necesidad de estudiar el cambio histórico de la conciencia de la modernidad se debe a que la recepción de una obra del pasado en un momento determinado implica siempre, según este pensador, “la alteridad de (este) pasado mediante la autocomprensión histórica de una nueva actualidad” (Jauss 1996: 97). Se opone así a Curtius, quien representa el punto de vista del tradicionalismo, esto es, el imperativo de preservar la autoridad de la literatura antigua a través del tiempo, independientemente del escritor que produce el texto y de su receptor en un tiempo dado. Historizando esta disputa, tenemos que la *Querrela* se remonta al Renacimiento,⁸ en donde, abandonando modelos teocéntricos medievales, el ser humano se transforma en la medida de todas las cosas, lo que, por primera vez, es concebido como “Moderno”, pero se lo hace volviendo la mirada al cuantioso bagaje clásico, en la que la corporalidad, hecha carne de espíritu, asume un

⁶ Longino lo entiende como “un no sé que de excelencia y perfección soberana del lenguaje” y asegura que el efecto que se persigue con la sublimidad no tiene nada que ver con la persuasión buscada por la retórica sino con provocar el entusiasmo” (Viñas 1997: 76). Sobre la valoración del *pathos* sobre el auditorio que tiene la concepción de lo sublime en Longino, Juan Plazaola señala que es una de las pocas teorías originales de la estética grecolatina postaristotélica, puesto que en ella “el fin de la alta poesía no es el placer ni la utilidad, sino una intensa conmoción del ánimo, un éxtasis que sorprende al alma” (Viñas 2007: 77).

⁷ La sigla d.p.a.n.s significa “defensa pro arte nacional sublime” (Emar 1997: 194).

⁸ En el ámbito literario, tenemos que a finales del siglo XVII en Francia aparece una generación de dramaturgos que se llaman a sí mismos los “modernos” “[...] porque prefieren cultivar los géneros nuevos antes que seguir recreando los géneros clásicos. Estos autores serán conocidos como la Generación de 1628. Entre ellos se encuentran Du Ryer, Rayssiguier, Corneille y Scudéry, por ejemplo. No tienen ningún complejo frente a los autores antiguos, los clásicos, y defenderán unas ideas contrarias al Clasicismo: la libertad creadora, el respeto al gusto del público más que al de los preceptistas, etc. [Bobes et al., 1998: 284-285]. [...] Se dan así dos posturas enfrentadas: los normativista – defensores de las reglas clásicas y de la imitación de los modelos antiguos – y los antinormativistas – enemigos de un arte condicionado por reglas y modelos” (Viñas 2007: 176-177).

rol fundamental.⁹ En este sentido, lo moderno reside en el abandono de lo entonces caduco; lo medieval, en pro de una tradición no solo más anterior que el Medioevo, sino que entendida en su grado primigenio de pureza: lo Clásico, la vuelta a los orígenes.

Ya en el Iluminismo, Jauss verifica una mutación en la concepción temporal de la tradición: ésta ahora no se busca en un pasado con características de Edad de Oro, sino que en un futuro, un “Progreso Indefinido.” La industrialización tecnificada propia del siglo XIX generó una total mutación del *sensorium*, en el que lo que antes –el objeto artístico– tenía valor museístico por su reminiscencia a lo antiguo, ahora lo poseía bien por causa de la inmediatez en la que fue concebido (ejemplo de esto es la fotografía), bien porque aludía a la idea de velocidad omnipresente de los tiempos modernos, motivo que es exacerbado en la vanguardia futurista. De hecho, Jauss dice del cambio de la concepción temporal en torno al tópico de *la Querrela entre antiguos y modernos* que:

En este motivo básico cronológico, que no se encuentra anteriormente, la modernidad de la Ilustración se aparta en la forma más resuelta de la contraposición de los *anciens* humanísticos: en el horizonte abierto de una creciente perfección del futuro, ya no en la imagen ideal de un pasado perfecto reside en lo sucesivo la norma, según la cual hay que juzgar la historia del presente y hay que medir su propia pretensión de modernidad (Jauss 1976: 140).

Dentro de este nuevo contexto de conciencia de la modernidad, el quehacer de las vanguardias ya no se concibe, necesariamente, como una ruptura con la tradición entendida desde los clásicos (es decir, lo clásico como lo anterior, lo originario). Puede ser vista, ahora, como una resignificación del término *tradición*, al promover una generación constante de nuevas líneas de pensamiento, de nuevos cuestionamientos artísticos. Jauss subraya este cambio histórico de la conciencia de la modernidad propiciado por el esfuerzo emancipador de la Ilustración, cambio que nos convoca a alterar un pasado mediante la autocomprensión histórica de una nueva actualidad.

Emar nos muestra, en una entrevista que realiza al francés Henri Hoppenot, que es un prejuicio pensar que los vanguardistas más radicales eran acérrimos enemigos de la tradición: “Es falso, responde, representarnos como los enemigos y detractores de nuestros grandes clásicos. Es falso en cualquier arte. Conozco poetas dadaístas que conocen de memoria muchas más páginas de los siglos XVII y XVIII que tantos censores de Academia” (Emar 1996a: 90). En otros términos, la vanguardia no es siempre, como a veces se concibe, una total ruptura con todo lo establecido, el pasado, sino que una apropiación activa que transforma lo que recibe, desde la conciencia de lo que en este período de cambios acelerados se entiende como modernidad. Es esta nueva conciencia de la modernidad la que requiere oponerse a un determinado ideario de lo que hasta entonces se entendía como lo clásico. Señalaba Le Goff, respecto del diálogo implícito a la *Querrela*: “el estudio de la pareja antiguo-moderno pasa por el análisis de un momento histórico que destila la idea de modernidad y al mismo tiempo crea, para denigrarla o elogiarla –o simplemente distinguirla y

⁹ La Edad Media en tanto cultura teocéntrica separa el espíritu de la carne, dando a esta última la condición de impura, de pecaminosa. De ahí que una de las revoluciones de la pintura renacentista sea la mostración de desnudos totales, los cuales apelan, muchas veces, no sólo a la libidinosidad, a la irracionalidad del espíritu (dado que aquí el par cuerpo/espíritu conforman una mónada), sino que también a la idea de lo primigenio, tal y como ocurría en el Génesis hasta la mordedura de la manzana por Eva. En este sentido, el Renacimiento retoma la dialéctica entre *lo apolíneo* (la razón) y *lo dionisíaco* (la irracionalidad), la cual había sido abolida en el período anterior.

alejlarla- una antigüedad”¹⁰ (Le Goff 1990: 54). Esto quiere decir que el arte de inicios de siglo XX se querella con lo que hasta aquel entonces era su tradición, entendida como todo lo que había sido dicho en arte *hasta ese momento*, aunque es la misma conceptualización de los términos de la *Querella* lo que va cambiando de acuerdo al horizonte histórico en el cual es inscrita.

2.1. La *Querella* desde una perspectiva nacional

En este apartado abordaremos cómo es ficcionalizada la *Querella entre Antiguos y Modernos* por Emar, quien en su narrativa propone entender la relación con la literatura canónica desde un punto de vista contrario al tradicionalismo que imperaba en su época. Al respecto, será interesante rastrear en la propuesta emariana sobre la *Querella* la configuración de su particular entendimiento del concepto de tradición artística. Como mencionábamos con anterioridad, en Europa el esfuerzo emancipador propio de la Ilustración fue fundamental en el cambio del concepto de tradición, ya que los ilustrados lucharon contra la autoridad lejana de los antiguos –desde mediados del siglo XVIII- rompiendo con el valor normativo que se apoya en la tradición. Al renunciar a ese viejo respaldo o fundamento en una verdad latente, deben abocarse al estudio de las contradicciones de su tiempo. A la hora de contextualizar el debate en Latinoamérica, Emar pertenece al grupo de criollos letrados de diversas naciones sudamericanas que se formaron en Europa, en particular, en la capital cultural que en ese entonces era París. Al respecto, resulta pertinente atraer aquí la cuestión de la resignificación que en América realizan los intelectuales criollos del concepto de *Ilustración*, cuyo punto de contacto reside en la función educadora que le asignan, alejándose con ello del uso inmediato que se le da en sus orígenes. Mientras que en Europa funcionó como el fermento inicial de lo que hoy conocemos como lo contemporáneo (Revolución Francesa, Liberalismo Económico, Revolución Industrial), en América los ideales ilustrados sirvieron de impulso y estímulo para fundar la conciencia de la existencia de Estados Nacionales y Soberanos, oponiéndose con esto a lo que desde la Historia Universal, de modo paradójico se convino en llamar el “Despotismo Ilustrado”.

En el ámbito nacional-continental es la necesidad de demarcar fronteras geoculturales mediante el concepto de Nación, lo que motiva al ensayista José Victorino Lastarria en su *Discurso Inaugural* a acoger –tomando a Francia como modelo- el canon literario europeo. Ello, debido a que es el único modo de liberarse del modelo impuesto por la colonización española¹¹ que ha llevado a América al

¹⁰ A nivel diacrónico, se advierte aquí que la *Querella* se va actualizando de acuerdo a diferentes momentos históricos de la conciencia de la modernidad, siendo así que esta realiza una continua puesta en relación del presente y el pasado (la tradición). Esta mutabilidad se asocia a lo que Foucault entiende por la “Formación de Conceptos”, en donde estos no existen por sí solos (no hay un concepto ideal). Para el pensador francés, los conceptos coexisten al interior de un campo asociado, del cual reciben sus definiciones y usos en relación a las reglas que los rigen dentro del mismo. Para profundizar, véase Foucault (2001).

¹¹ Los criollos culpan a la colonización española del enorme retraso cultural del continente. Se señala en el Reglamento para los Maestros de Primeras Letras: “El Gabinete de Madrid expedía muy frecuentemente órdenes para que se suprimiesen escuelas, se quitasen cátedras, y se desterrase en América toda clase de estudio útil. Interesada la dura España en que los naturales de estos países no despertasen por un momento del letargo, que les hacía no sentir las cadenas que les oprimían, no solamente se les dejaba sin industria, cultura, comercio, etc. sino que llegando su crueldad hasta el extremo de querer se ignorasen los primeros rudimentos de las ciencias, se toma medidas indirectas a fin de evitar la vergüenza y execración que tal procedimiento podía ocasionar” (1813; en línea).

retraso cultural, al alejarla de la Modernidad. En efecto, lo que en un contexto de Estado emergente se entendía como tradición, aunque impropia –seguir el modelo europeo– es la estrategia que permite contar con un parámetro ya validado para construir el corpus de una literatura nacional. Es la precariedad del campo cultural nacional, a causa del peso del influjo colonial, lo que impidió conformar expresiones culturales que pudiesen enmarcarse en una tradición propia:

Hasta 1842, la vida intelectual chilena había sido precaria. La prensa, aparte de escasa, cargaba aún con ciertas costumbres y preocupaciones de la tradición y el espíritu colonial. En política, la norma conservadora –“la reacción colonial”, la llamará Lastarria– marcaba la pauta, especialmente [...] con el gobierno de José Joaquín Prieto. En 1839 finalizó la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana, con el triunfo de Chile, de estimable significado psicológico para la población. Se hizo manifiesto un espíritu nacional cohesionado y fortalecido, al mismo tiempo que se renovaban las glorias de la lucha independentista, lo cual quedó bien reflejado en la letra de la canción de *Yungay* (nombre de la última batalla librada contra la Confederación): “¡Ligera la planta, / Serena la frente, / Se avanza impaciente / A vencer o a morir!” (Dávila 2003: 57-58).

Para lograr construir una tradición nacional, Lastarria deja en claro que hay que dejar atrás el modelo español, remembranza de la Madre Patria colonizadora, y acercarse, en cambio, a los franceses, mas “no para que los copiéis y trasladéis sin tino a vuestras obras, sino que para que aprendáis de ellos a pensar” (Lastarria 1842: 14). De allí que podamos interpretar que el ideal de Tradición con que Lastarria busca dar un sello particular a las literaturas emergentes, se aproxime a una concepción del “aprender a pensar” como necesidad *sine qua non* de un Estado en formación.¹² La visión de Lastarria coincide en esto con la propuesta emariana en torno a la *Querrella*, al alejarse de sus perniciosas dicotomías, que oponían lo nacional a lo foráneo.¹³ Dicha polaridad olvidaba la labor transculturadora esencial a la apropiación de la escritura del sujeto letrado “latinoamericano”. En la entrevista que Emar realiza a Luis Vargas Rosas, se refuerza el mito de Francia-París en tanto capital cultural por excelencia, ya que dada su heterogeneidad de corrientes, su apertura a la experimentación se escapa de todo dogma, permitiendo el “aprender a pensar” la tradición, como señalaba Lastarria, con cierto margen de autonomía: “Yo creo que París es el sitio en que más libre puede estarse de influencias, pues hay allí tal exaltación de la personalidad, hay tantas corrientes, tal fiebre de investigación, que todo dogma, toda barrera que quiera anteponerse al desarrollo de cualquiera posibilidad, se derrumba. Ahí todo es permitido y nadie pontifica en nombre de la verdad suprema” (Emar 1996: 48). Creemos que no es menor el rol de las vanguardias en este mito de París como capital cultural, dado que estas propugnan que la búsqueda de la verdad requiere una completa apertura del pensamiento respecto de toda ideología o dogma.

¹² Lo que nos lleva a retomar, inevitablemente, la paradoja que implica el concepto de tradición en las artes latinoamericanas: “Todo país involucrado en un proceso de colonización se define por lo parchado de su indumentaria, por lo residual de su tradición: la memoria de su pasado está compuesta por retazos de historias, otras formada de restos híbridos, de sedimentaciones varias y depósitos de lenguajes ya petrificados” (Richard 1984: 95).

¹³ Emar, por su parte, viene a enfatizar el hecho de que tanto españoles como latinoamericanos son hispano-hablantes y por eso: “cuanto en España se produce debiera sernos conocido. Pues todos trabajamos sobre un patrimonio común, el idioma. Y el idioma es el material, el molde donde vaciar lo que cada cual lleva dentro” (Emar 1996a: 102).

Emar critica el reduccionismo de la visión sobre la *Querella* que comparte la crítica artística oficial de comienzos del siglo XX en el ámbito nacional. En *Miltín 1934* cuestiona, oponiéndose a la opinión generalizada del círculo crítico, el parentesco forzado que se genera en Chile entre el concepto de Arte Nacional y un falso prototipo de costumbrismo. Dentro de esta concepción de la tradición nacional todo asomo de teorías y/o modos de hacer arte del antiguo colonizador y/o de Europa en general, se consideraban un escollo para la pureza de nuestras artes, las cuales debían obedecer al necesario carácter emblemático de un Estado emergente. Esta problemática, mal entendida, tanto de la tradición como de la autenticidad del escritor latinoamericano por parte de la Academia chilena es fuertemente cuestionada por Emar. Ejemplo de esto es el diálogo paródico que se produce, a finales de *Miltín 1934*, en una plaza santiaguina, entre el narrador y el pintor Rubén de Loa. Este último le enrostra al narrador el hacer uso de tácticas metafictivas propias de la tradición literaria europea en el diálogo que sostienen sobre la crítica de arte:

Pero comprendo tus tribulaciones de oficio: te ves obligado a escribir tu diálogo como siempre allá los han escrito, pues conozco tus nobles afanes por ser un literato netamente nacional.

-Es verdad- respondo y poniéndome de pie exclamo:
¡Viva Chile!
(Emar 1997: 198).

En otros términos, si la vanguardia europea representa la irrupción vertiginosa de una fuerza que intenta transgredir lo canónico, esto es, la fijación de los valores artísticos, lo que efectuará Emar es aportar otro concepto de *tradición*, superando con ello la *Querella* entre antiguos y modernos. Se sirve para ello de la parodia para mostrar la imposibilidad de cortar todo lazo con lo europeo para un escritor de un país que ha sido colonizado: “Nuestra tradición se quiebra...nuestra originalidad se empaña bajo influencias ajenas, influenciadas del viejo mundo [...] Influencias ajenas ¡en Chile! Jamás, desde Almagro hasta nuestros días, habíase visto semejante cosa” (Emar 1997: 188-189). Como vemos, la parodia es doble, ya que no sólo se burla de una genealogía continental, la de América Latina, que se inicia con un conquistador español, sino que hace hincapié en que la llegada misma de Almagro marca el origen de lo que después se constituirá como la nación chilena. Con respecto al quehacer del escritor nacional, Emar pondrá como imperativo la autenticidad en lugar de la imitación servil de los maestros:

Cervantes es más que la frase cervantesca. ¿Cómo volver a hacer esas pinceladas o esas frases si en el que sigue la tradición (?) no hay más que vacío? Dejemos a cada cual lo suyo [...] Dejemos a los genios en paz, que ni nosotros ni nadie podremos resucitarlos. Es preferible tratar de ser sinceramente uno mismo. Así se estará más cerca de los maestros. No basta llevar sobre la cabeza un sombrero a lo Van Dyck para creerse el amigo de Rubens (Emar 1996b: 72).

Para Emar, la tradición propia del continente no debía buscarse en un utópico –en el sentido de que allí se asientan “nuestras raíces”– pasado colonial o bien en la subordinación a los modelos de creación artística de las bullentes metrópolis europeas. Así es como se pregunta sobre qué es aquello que da cuerpo al concepto

del *arte nacional*, para llegar a una definición que no satisfará en absoluto a los partidarios de un nacionalismo exacerbado:

En Europa, las escuelas no enseñan más que la nuestra, pero allá, apenas salvado el umbral, están los museos guardadores de las tradiciones universales y por todas partes el arte vivo en ebullición. Allá pues, una escuela no necesita ampliar su programa, pues la tradición y el miedo ambiente forman el que podríamos llamar curso superior. Aquí es muy diferente. Apenas salvado el umbral es el desierto. Ni tradición ni medio ambiente (Emar 1996a: 135).

Emar caracteriza el campo cultural nacional de su época como un “desierto” y nuevamente recurre a la polaridad entre “arte vivo” y arte fosilizado. Si bien en Chile hay Escuelas como en Europa, acá no hay tradición ni medio ambiente. La tradición en Europa es la de las tradiciones “universales” y se encuentra en los museos. El medio ambiente muestra “el arte vivo en ebullición”.¹⁴ De ahí que el viaje a Europa para los criollos letrados sea un rito iniciático que representa “el curso superior” en su propia formación. El escritor chileno viene luego a proponer un concepto de tradición artística que implica un diálogo entre antiguos y modernos y como quehacer del artista una reactualización constante de los posibles artísticos: “El largo desenvolvimiento de las artes, no es formado más que por los sucesivos hallazgos de verdades, que abren nuevas posibilidades. *Y estas posibilidades, al realizarse apoyadas en las verdades legadas por el pasado, forman la tradición artística*” (Emar 1996a: 28, cursiva nuestra). De modo que podríamos concluir que si bien el arte vivo surge desde un horizonte histórico emergente, dialoga con tradiciones artísticas legadas desde horizontes temporales del pasado. Como diría Jauss, la hermenéutica literaria exige “una puesta en contraste de los horizontes del pasado y el presente” (Jauss 1996: 102).

3. LA FICCIONALIZACIÓN DE LA QUERRELLA EN *UMBRAL* DE JUAN EMAR

En el apartado de la *Noche 3* de *Umbral*, Emar se vale de la estrategia de la hibridez genérica; esto es, de la construcción de una novela-drama para ficcionalizar el campo cultural nacional. En particular, la tensión entre los parámetros de apreciación de la crítica oficial y su propia manera de concebir la tradición artística. Esta coartada le permite vehicular una propuesta vanguardista que entiende el quehacer artístico como integración entre práctica artística y teoría. Hibridación que es posibilitada por la ficcionalización de la disputa entre antiguos y modernos a través de cómo va siendo recepcionada, al interior de *Umbral*, la representación artístico-teatral del drama *Blenda* y *Fedelspato*. Este modo de concebir la vanguardia literaria, en Latinoamérica, tiene como notable precursor a Macedonio Fernández, quien, al denominar a su poética como “poesía del pensar”, entiende la poesía y/o literatura en el sentido aristotélico de *poiesis*: “Su ‘Poética del Pensar’ es, ante todo, la búsqueda de un punto en el que

¹⁴ Señala Lizama (2010) que “Los cafés eran otro lugar para el intercambio cultural. En La Coupole, La Rotonde, Le Dome, La Closerie des Lilas, Le Camaleon, Les amis de Montparnasse, ‘Frecuentábamos a Man Ray y los surrealistas, pasábamos toda la noche con ellos.’ También fue en París donde se hizo íntimo amigo de Joan Miró y Paul Eluard y afianzó sus lazos con algunos pintores chilenos como Henriette Petit, Luis Vargas Rosas, Camilo Mori, los hermanos Ortiz de Zárate. La charla se complementaba con permanentes visitas a museos, salones independientes, galerías y talleres donde se gestaba el espíritu nuevo, con las idas al cine y la ópera y naturalmente con la diversión y fiesta que terminaba en los cabarets, music-halls y dancings de la noche parisina” (204).

estilo –que ahora [...] llamaremos ‘escritura’- y pensamiento, se van organizando [...] (en una) práctica de una teoría que no preexiste sino que se constituye junto con la práctica, que también ahí va tomando forma” (Jitrik 1971: 152). Dicha integración entre teoría del arte y práctica en el fragmento *Noche 3*, se da a través del motivo de la ida al teatro dentro de la novela. Los amigos del Capitán Angol son invitados al teatro de su fundo de Curihue a ver el drama “Blenda y Feldespato”. De modo que a nivel de la diégesis, se da tanto la representación teatral del drama BYF como su simultánea recepción crítica por el público conformado por los invitados del Capitán Angol.

El drama *Blenda y Feldespato* es obra del chino Fa, amigo de Angol que también forma parte de la representación teatral como actor/autor, por lo cual puede defender su propuesta vanguardista de los ataques de algunos personajes que representan la crítica oficial nacional: el cínico de Valdepinos, Mister Heard y Mister Silchester. El drama trata de la tragedia amorosa de Blenda y Feldespato, amantes que, debido a la diferencia de clases sociales, son separados por sus padres. Lo interesante es que el narrador-biógrafo de *Umbral*, Onofre Borneo, también forma parte del público y transcribe el drama a medida que lo va presenciando y lo hace bajo el formato de un texto dramático. De ahí que no sólo registre el drama, sino que también por ser el biógrafo de las vidas de Lorenzo Angol y sus amigos (siendo él uno de ellos), consigne las impresiones y comentarios del público referidas al espectáculo.

En esta ficcionalización de los debates artísticos de la época de Emar, su narrador, Onofre Borneo, juega un rol esencial, pues es quien realiza las “acotaciones narrativas”¹⁵ que enfrentan a los dos bandos críticos. Están, por una parte, los que critican la propuesta vanguardista contenida en el drama *Blenda y Fedelspato* y los que defienden la propuesta vanguardista teatral del chino Fa. Ejemplo de ello, son los comentarios hechos por uno de los espectadores del drama, el Cínico de Valdepinos, quien representa el snobismo de la crítica oficial:

Cualquiera diría que iba el gran chino a desplegar aquí su genio, su excelsa minuciosidad y aguda penetración. Error. Las cortinas se abrieron; Blenda allí estaba viva, por supuesto; se apagó la poca vida que le quedaba; falleció; y las cortinas se cerraron. El muy pillo de Valdepinos, presintiendo tal vez una falla de técnica teatral, tuvo la idea de poner en marcha el segundero de su reloj durante este Cuadro Noveno. Por él supimos, en el entreacto, que había durado exactamente diez segundos. Nos decía removiendo un ojo: -¡Admirable! Para la muerte, 10 segundos... ¡El tiempo del knock-out! ¡Genial el chino y muy moderno! En fin, entre Valdepinos y nosotros, por su lado, y por otro lado el chino Fa, me inclino ante el autor y reconozco que la falla debe estar en algunas rancias ideas nuestras sobre el arte del teatro (Emar 1996b: 662).

Según el narrador-personaje Borneo, Valdepinos -apodado por su afrancesamiento, entre otras cosas, como el cínico- encarna el snobismo de aquella época, adoptando sin reflexión los cánones artísticos de moda. Es así como sobreinterpreta el efecto de *knock-out* en el tratamiento escénico de la muerte de Blenda -de acuerdo al motivo cliché de la velocidad omnipresente como signo paradigmático de la modernidad.

¹⁵ Esto quiere decir que cualquier lector de un texto dramático, al leer todo aquello que no sea parlamento de los actores/personajes, realiza el mismo ejercicio que quien lee un apartado descriptivo de una novela. Lo que varía, en realidad, es el uso que daría a las acotaciones, por ejemplo, un director de un escenógrafo. “Existe en las acotaciones esta potencialidad literaria de constituirse en un narrador básico” (Thomas 2004; en línea).

3.1. *La Querrela en boca de Mr. Heard y su relación con las digresiones*

En sus “Axiomas”, dentro de sus *Notas de Arte* (1996), Emar detecta tres axiomas de la crítica oficial que dan acta de defunción a las artes impidiendo la gestación del arte vivo. Está el Academicismo, que implica el tratar de emular las normas canónicas; el Snobismo, que es una actitud que reduce los aportes de un movimiento artístico a meros clichés; y el Espíritu Literario, que hace de la crítica de arte un texto de literatura frustrada. En estos vicios de la crítica oficial podemos enmarcar algunas de las disquisiciones y opiniones del público asistente sobre lo ocurrido en el espacio escénico. Además, en la *Noche Tres*, situándonos desde la perspectiva del híbrido novela-drama, se produce la ruptura de los límites ontológicos entre la representación teatral que se da en el espacio escénico y lo que ocurre en los palcos, en donde las reacciones de los personajes ante el espectáculo inciden en la representación. Es así como, en la siguiente cita, uno de los asistentes -el inglés Mr. Heard- criticará la obra del chino Fa interpelando no solo al público asistente, sino que al mismo chino, quien está sobre el escenario en calidad de actor-autor. Al entablar el inglés un diálogo con uno de los actores, rompe de este modo la barrera entre el espacio escénico y la sala de espectadores. El motivo de su interrupción es el lamentarse, precisamente, de la abundancia de digresiones:¹⁶

Bueno y hermoso teatro nunca causar alboroto ni tiúmolos. Causar él siempre espiritual paz y mucho contento. Ustedes de cástilan lengua verificar esto con Cálderon y Lope. Nosotros británicos verificarlo siempre con Shakespeare. Y Mister Valdepainos, tan francés, poder, creo, decirnos igual con Racine. No tiúmolos, no alborotos. Obra, pues, chino Fa, muy mala y sobre todo extremadamente interrumpida. Y esto ser defecto no excusable en grande y talentoso drama teatral. Yo entonces pedir generales silbidos para este autor y lanzar diferentes proyectiles que ahora lanzamos torpemente entre nosotros (Emar 1996: 646).

En este extracto, además, volvemos a percibir la estrategia emariana de ficcionalizar paródicamente¹⁷ los *habitus* propios del Campo Cultural chileno, en este caso, el academicismo –a saber, el tratar de emular las normas canónicas tomando como modelo a/los autores paradigmáticos. Esta disputa ficcionalizada le permitirá a Emar presentarnos, en forma implícita, su particular propuesta vanguardista. Mr. Heard encarna así a los portavoces de lo que llamaría Jauss el tradicionalismo o incluso “la metafísica de la tradición”, postura que implica la necesidad de mantener la autoridad de la literatura del pasado a través del tiempo, independientemente del escritor que produce el texto y de su receptor en un tiempo dado.¹⁸ Mr. Heard en su

¹⁶ Emar, sin embargo, también incluye digresiones al interior mismo de la representación. Ejemplo de ello es cuando el director de orquesta, Stramuros, les exige a los protagonistas que no se desenmarquen del suceso nefasto que en aquel minuto los aqueja (la huida de los padres, quienes los persiguen para acabar con el enlace) cantando canciones de amor que, en teoría, no aparecen en libreto alguno: “STRAMUROS: [...] ¡Silencio, actores! Ese canto no figura en mi partitura pues no es momento para cantar cuando seis fieras están que ya nos muerden los talones... concentraos en el Chino Fa y no penetréis en mis dominios” (Emar 1996: 621). Si bien no pertenece directamente como actor a la representación propiamente tal, su nombre, que significa “fuera de los muros”, ya nos adelanta su rol como agente digresor.

¹⁷ Ejemplo de ello es la transcripción fonética del español con rasgos británicos del aludido, lo que en buena parte ridiculiza su intervención.

¹⁸ Para el tradicionalismo, encarnado en Curtius, según Jauss, “la tradición continuaba, pues, ‘por sí misma’. Mi postura

discurso recurre a Lope de Vega, quien se transformó justamente en clásico tras las innovaciones que propuso en su tiempo.¹⁹ Es más, dados los feroces ataques a los que fue sometida su obra, el dramaturgo español pronunció un discurso frente a la Academia de Madrid intitulado *El Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo*,²⁰ con el fin de defender públicamente su poética. Dentro de las innovaciones propuestas en aquel texto, se cuenta con la introducción del concepto de Tragicomedia, el cual es también el formato de *BYF*. Haverbeck, respecto a la simbiosis entre tragedia y comedia, dos elementos que jamás debían en teoría unirse, señala: “Esta “mixtura” supone la monstruosidad, que es la novedad de la obra, la expresión libre del libre impulso creador de la naturaleza. (Incluso): los tratadistas contrarios a Lope [...] llegaron a calificar (sus) obras como “monstruo hermafrodita” (Haverbeck 1988: 11).

Mr. Heard, desde la postura tradicionalista, se queja de la ruptura de los preceptos aristotélicos del teatro considerando mala, a causa de estas constantes interrupciones, la obra del oriental.²¹ La parodia de la postura tradicionalista de este crítico se da a través de lo que este entiende por un autor canónico, ya que fue, precisamente, el afán rupturista de Lope lo que lo convirtió en un clásico para la posteridad. Por ello es que Emar se sirve de este personaje para parodiar el afán academicista de la crítica nacional. En este sentido, la parodia constituye una mixtura retro/prospectiva del tema parodiado, puesto que se requiere necesariamente de lo anterior para generar el punto de quiebre.²² La parodia, entonces, funciona de modo homólogo a como Jauss sitúa el problema de la *Querella*, entendiéndola como un problema en constante reformulación. Por ello es que “es necesario [...] tomar en cuenta el estatuto contradictorio de la parodia, que puede aparecer conservadora en cuanto

es la opuesta. La tradición no se transmite por sí misma, sino que la clave reside en las actividades de los que escriben y leen en cada momento: ésa es la idea básica de mi ‘teoría de la recepción’. Al rehabilitar al lector, y considerar siempre que todo autor antes ha sido también lector, estoy dando precisamente respuesta al tradicionalismo de Curtius” (Jauss 1996: 128).

¹⁹ Las menciones a Lope, Racine y Shakespeare en tanto autores clásicos nacionales, se hace necesaria porque entre las naciones mismas hay disputas sobre la preeminencia de diferentes tradiciones literarias: “Acostumbrados los franceses [...] a encontrar en toda obra de teatro un mecanismo de relojería, caracteres netos, unidad de acción y de lugar, suelen negar universalidad a la obra del autor de El Caballero de Olmedo, atribuyéndola en cambio por modo absoluto a las tragedias de Racine” (De la Torre 2000: XLIII).

²⁰ Título que evidencia la paradoja que Lope pretendía salvar, pues el término *Arte* se destinaba por aquel entonces a las obras que se encargaban de regular las creaciones ajustadas al cánón clásico (Al modo de las preceptivas). Mas, al utilizar el adjetivo *nuevo*, el autor sugería, a su vez, la posibilidad de superar aquellas normativas (Lope de Vega, Félix 2003; en línea).

²¹ El inglés, al igual que Lope, se refiere a la necesidad de mantener siempre la unidad de acción como condición indispensable para crear una obra dramática: “Adviértase que sólo este sujeto / Tenga una acción, mirando que la fábula / De ninguna manera sea episódica, / Quiero decir inserta de otras cosas / Que del primero intento se desvían” (Lope de Vega, 2003; en línea). No obstante, veremos que, más adelante, el chino Fa cuestionará el parecer del inglés, comprobando que en su obra, a pesar de su apariencia digresiva, dicho fenómeno jamás ocurre.

²² Adriana Valdés denomina a esta bidireccionalidad de la parodia, en el caso específico de Emar, como autoparodia, cuya finalidad central está en la de descentrar toda certeza de conocimiento: “La aplicación de esta autoparodia a las muchas “lucubraciones” que contiene el texto [...] hace que las reflexiones empiecen a verse a través de la ‘mala linterna’ -la única posible, dada la inexactitud general, el permanente margen de error que Sir James Jeans quiso ver en la naturaleza- de la que antes se habló. Este grotesco holocausto final es también el holocausto de la posibilidad de conocimiento, la risa ante los ‘ejercicios espirituales’, su función dilatoria y sustitutiva: la misma inteligencia que los elaboró puede complacerse en negarlos, desde la situación narrativa y desde la multiplicidad de opiniones que pueden ofrecer los personajes y, finalmente, en reducirlos al absurdo de la propia autoparodia” (Valdés 1974: 67).

reproduce modelos de autoridad, y revolucionaria en la medida en que lo hace deformándolos, introduciendo una diferencia en la continuidad” (Sangsue 2006: 61). Como podemos advertir, tanto Lope como Emar entienden la tradición como *diferencia en la continuidad*, lo que incide directamente en el modo paródico en que se posicionan al interior de sus respectivos Campos Literarios. Por ello es que, de frente a estas quejas, el chino Fa se defiende del modo siguiente:

CHINO FA: Mi obra es mala porque provoca una interrupción; es decir porque promueve escenas ajenas a ella, escenas no previstas por el autor; lo que trae, como inevitable consecuencia, la ruptura de su unidad”. Repito: ¡profundo error! Respetabilísimo público, ¡todo estaba previsto!

DÁMASO MAMIÑA: [...] En San Agustín de Tango [...] ante mí, Dámaso Mamiña Buin, Notario Público, compareció don Lao Chung Fa [...] a quien conozco y expuso: Que en su obra dramática en tres actos y tres parlamentos, intitulada *Blenda y Feldespato*, ha de producirse un altercado durante el segundo acto, cuadro sexto, promovido por la esencia misma del Tiempo, siempre que esta obra sea estrenada durante el mes de marzo del próximo año; y que a dicho altercado pondrá fin, pero con detrimento a la obra citada, un sujeto británico presente en el estreno, subiendo al proscenio y arengando al público en contra del autor; lo cual hará necesaria la lectura del presente documento con el fin de rebatir los conceptos que habrá emitido el supra ya mencionado sujeto (Emar 1996b: 647).

Al dar cuenta el chino Fa de que la interrupción de Mr. Heard estaba prevista como parte conformante del drama *BYF*, se deconstruye la función usual que se asigna a las digresiones en un texto literario, pasando éstas a integrarse en esta poética de imbricación entre arte y crítica artística en la novela-drama. A fin de respaldar su nueva propuesta artística, el chino Fa hace subir a escena a Dámaso Mamiña, notario vecindado en San Agustín de Tango, quien trae consigo el documento que certifica la veracidad de que las digresiones estaban previstas en el drama:

En garantía de que así han de suceder los hechos, y no de otro modo, obliga todos sus bienes habidos y por haber en la mejor forma de derecho y constituye su domicilio en esta ciudad, muelle del Abad, numero 1891, para los efectos legales. En comprobante firma, previa lectura.- Fueron testigos don Álvaro Yáñez Bianchi y don Baldomero Lonquimay, de este domicilio. Di primera copia. Se pagó a l margen del Registro doscientos pesos por impuesto de estampillas- Doy fe.- Lao Chung Fa, cédula de identidad número 444444, otorgada por el Gabinete de Identificación y Extranjería de San Agustín de Tango.- Álvaro Yáñez.- B. Lonquimay. Dámaso Mamiña B., Notario. (Emar 1996b: 647).

La subida a escena del notario Mamiña certificando que “todo estaba previsto”, da cuenta del uso magistral que se hace en la obra de las prácticas de autenticación jurídica moderna para validar, en un tono fuertemente paródico, la nueva poética. Hecho que adquiere una inflexión mayor con la mención al autor empírico de *Umbral*, Álvaro Yáñez Bianchi en función de testigo de fe del trámite notarial. Esta estrategia - la metalepsis²³- que confunde el mundo de la realidad extensional, extradiegético (el de Álvaro Yáñez) con el de la diégesis, redobla la ruptura de los lindes ontológicos entre los mundos posibles ficcionalizados. Esto significa que Emar, hecho personaje no mediante su pseudónimo, sino que mediante su nombre de pila, desestabiliza la

²³ Para profundizar, ver de Iván Carrasco: “La Metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar” (1979).

demarcación entre lo real y lo ficticio. De manera que el documento se nos transforma en una suerte de manifiesto literario, cobrando su cabal sentido el título de la novela *–Umbral–* por cuanto, mediante dispositivos como la metalepsis, se sitúan los hechos y los personajes en una zona liminal de tránsito entre distintos estadios ontológicos. Así, tanto el chino Fa como todos quienes comparecieron a acreditar su poder notarial, adhieren a su particular poética que reescribe las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX. Esta poética puede asociarse a una visión que reconstruye los márgenes del libro, tal y como lo señala Martínez Cachero: “Es una novela que, como el dibujo de Magritte, niega su condición de novela, que va haciéndose, ante los ojos del lector, y en la que su autor “juega con todo”: construcción, personajes (incluyéndose a él mismo como tal), lenguaje paródico, engaños a base de trucos ajenos pero utilizados al revés [...] y textos de otros autores, disimulados en el texto propio y metamorfoseados” (Martínez Cachero, Cit. en Orejas 2003: 133-134).

De modo que podemos reconocer el imperativo lastarriano en la narrativa de Emar en esta necesidad de aprender a gestar un pensamiento propio para salir del estado de colonización mental. De allí que Lizama señale que Emar concibe a todo artista “como un intelectual que rechaza la imposición de la lógica política y la consiguiente resignación del pensamiento crítico, porque entiende que éste es, por definición, autónomo: ‘autonomía y crítica son dos rasgos que se presuponen y la exclusión de uno inevitablemente pone en peligro al otro’ [Sarlo 209]” (Lizama 2010: 105). Si bien se destaca esta necesidad de aprender a gestar un pensamiento propio, es innegable el peso que ejercía sobre la crítica la lectura hecha desde el canon occidental, peligro que, según algunos críticos, todavía amenazaría a nuestras literaturas.²⁴

A lo que apunta Emar, en definitiva, con su crítica es a repensar a la tradición no como una posesión de un caudal cultural fijo y sostenido en un pasado determinado, sino que como un concepto forjador de una identidad que tampoco es única ni estable, sino que mutable. De allí que, más que aprender fórmulas que finalmente terminan deviniendo en clichés, Emar es un ferviente defensor de la vivificación de la tradición. De ello se desprende que el modo tradicional de concebir, por parte de la Academia, *la Querella entre Clásicos y Modernos* es estéril en la medida en que considera a la revolución artística como un enemigo y no como su motor natural. Por dicha razón Emar, en sus *Escritos sobre Arte*, señala respecto de los que considera verdaderos artistas: “La tradición es para ellos el ejemplo viviente; no el amo del que hay que ser esclavo” (Emar 1996a: 115). Como vimos, la estrategia de crear un “monstruo hermafrodita”, la novela- drama, es lo que le permite amalgamar simultáneamente arte, teoría artística y recepción estético-crítica, lo que lleva a su texto a un estado de apertura, en donde solo cabe la enunciación de problemas como la única forma de buscar la solución de los mismos:

²⁴ “Fatalmente opera un automatismo de la remisión que condenaría a nuestras culturas a ser puramente duplicantes; cualquier forma nuestra aparecería como dependiente o tributaria de las formas internacionalizadas por las culturas metropolitanas -simple repetición o copia, imitación, replica, símil de un original patentado por el registro dominante. Lo totalizador del modelo de lectura internacional hace que se interprete el conjunto de los fenómenos (aunque estos emerjan de historias discordantes o contradictorias entre sí) dentro de un registro uniforme de secuenciamiento histórico; ese modelo no toma en cuenta las variantes procesuales que especifican cada historia como minoritaria -como disidente respecto al dogma internacional de la Modernidad. [...] Las culturas periféricas difícilmente logran revertir el proceso que las condena -por mutilación de su facultad dialogante- a no ser sino receptoras de lo impuesto, asentadoras de mensajes ajenos” (Richard 1984: 85). Creemos, por el contrario, que el caso de la narrativa de Emar desmiente en forma evidente esta amenaza.

Ya que se trata aquí de biografías o mejor dicho, de diarios vivires, debo sólo anotar, esbozar, dejar únicamente enunciaciones de problemas, eso sí con todos los elementos; en su falta, con el mayor número de ellos. Ante la necesidad de colocar un título, se me impuso el de *Umbral*. Pues me siento, ni más ni menos, colocado en un *Umbral*. Tiene éste una característica: hacia atrás es una extensión iluminada; hacia adelante la oscuridad. Es como estar sobre él dando la espalda al sentido de la marcha, o sea, a la finalidad de ella y digo finalidad ya que fuerza será seguir adelante. Quiero decir que este “adelante” –hoy oscuro– podría ser la solución o –si no la hay de verdad– la explicación de lo ya recorrido (Emar 1996b: 6).

En conclusión, es en esta concepción vanguardista dialógica, de preguntas y respuestas, de enunciaciones de problemas y posibles soluciones siempre provisionales, en donde reside gran parte de la originalidad de la narrativa emariana. Es en esta interacción entre producción de la obra literaria y recepción de la misma, en este intercambio continuo entre autores, obras, públicos y críticos donde se trama una polifonía estructural que es, finalmente, la que permite la emergencia del arte vivo por excelencia. Esta es la inédita respuesta -para su tiempo y, también, para nuestra actualidad- que Emar diera desde su propio contexto de modernidad latinoamericana-chilena a la controversia entre *antiguos* y *moderno*.

OBRAS CITADAS

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. 2001. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Brodsky, Pablo. 2011. “Juan Emar. *Miltín 1934: Una Novela Antinarrativa*”. En línea; disponible en <http://www.letras.s5.com/je271111.html> (23/02/2012).
- Carrasco, Iván. 1979. “La Metalepsis narrativa en “*Umbral*” de Juan Emar”. *Revista Chilena de Literatura* 14: 85-101.
- Dávila, Luis Ricardo. 2003. “La Expresión Literaria de la Nación Hispanoamericana”. *Revista Chilena de Literatura* 63: 53-71.
- De la Torre, Guillermo. 2001. *Lope de Vega. Teatro: Obras Escogidas*. Madrid: Océano.
- Emar, Juan. 1997. *Miltín 1934*. Caracas: Dolmen.
- _____. 1996. *Escritos sobre Arte*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- _____. 1996. *Umbral. Primer Pilar: El Globo de Cristal*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Foucault, Michel. 2001. *La Arqueología del Saber*. México D.F: Siglo XXI Editores.
- Haverbeck, Erwin. 1988. “El Arte Nuevo de hacer comedias, una nueva estética teatral”. *Documentos Lingüísticos y Literarios* 14: 7-17. En línea; disponible en: http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/docannexe.php?id=479. (23/02/2012).
- Jauss, Hans Robert. 1976. “Tradición Literaria y Conciencia Actual de la Modernidad”. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península.
- _____. 1996. “Entrevista con Hans Robert Jauss”. *Revista Salud Mental y Cultura*, 15-XI. En línea; disponible en <http://documentacion.aen.es/pdf/revista-aen/1997/revista-62/11-entrevista-con-hans-robert-jauss.pdf> (23/02/2012).
- Jitrik, Noé. 1971. “La Novela Futura de Macedonio Fernández”. *El Fuego de la Especie*. Buenos Aires: Siglo XXI. 151-158.
- Lastarria, José Victorino. 1842. “*Discurso Inaugural de la Sociedad Literaria de 1842*”. Valparaíso: Imprenta de M. Rivadeneyra. En línea; disponible en: http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0001081 (23/02/2012).
- Le Goff, Jacques. 1990: *História e Memória*. Sao Paulo: Editora da Unicamp.

- Lizama, Patricio. 2010. “*Un Año de Juan Emar: el Artista de Vanguardia en una Modernidad Periférica*”. *Revista Chilena de Literatura* 77: 95-108.
- Lope de Vega, Félix. 2003. *El Arte Nuevo de Hacer Comedias en Este Tiempo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervante. En línea; disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo-0/#I_1_
- Orejas, Francisco. 2003. *La Metaficción en la Novela Española Contemporánea*. Madrid: Arcos.
- Sangsue, Daniel. 2006. *La Parodia*. Roma: Armando Editore.
- Sartre, Jean Paul, 1950. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Richard, Nelly. 1984. “Culturas Latinoamericanas. ¿Culturas de la Repetición o Culturas de la Diferencia?”. Catálogo Internacional de la Bienal de Sydney 1984”. En Ivelic, Iván y Galaz, Gaspar, *Chile, Arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso. 95-96.
- Thomas, Eduardo. 2004. “Transformaciones del lenguaje acotacional en el texto dramático chileno contemporáneo”. *Ciberhumanitas* 24. En línea; disponible en http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_ple2/0,1257,PRID%253D11322%2526SCID%253D11326%2526ISID%253D486,00.html (23/02/2012).
- Ubersfeld, Anne. 1997. *La Escuela del Espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Valdés, Adriana. 1974. “La situación de Umbral de Juan Emar”. *Mensaje*. En línea; disponible en <http://juanemarumbral.blogspot.com/2009/06/la-situacion-de-umbral-de-juan-emar.html>. (23/02/2012).
- VV.AA. 1813. “*Reglamento para los maestros de primeras letras*. Dado en el Palacio de la Junta Suprema de Chile -Santiago, y junio 18 de 1813- Francisco Antonio Pérez - José Miguel Infante - Agustín Eyzaguirre - Mariano de Egaña, secretario.” *El Monitor Araucano* 36. Tomo I. Martes, 29 de Junio de 1813. En línea; disponible en http://www.historia.uchile.cl/CDA/fh_article/0,1389,SCID%253D1884%2526ISID%253D149%2526JNID%253D9,00.html (23/02/2012).
- Viñas, David. 2007. *Historia de la Crítica Literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.