

DIÁLOGOS GENEALÓGICOS: JUAN EMAR Y EL VANGUARDISMO HISPANOAMERICANO¹

GENEALOGICAL DIALOGUES: JUAN EMAR AND THE HISPANO- AMERICAN AVANT-GARDE

Malva Marina Vásquez
Universidad Andrés Bello
malmara@msn.com

RESUMEN

Desde la propuesta de una vanguardia “dialógica” o literatura carnavalizada (Bajtín) se esbozan dos diálogos genealógicos de Juan Emar con el vanguardismo hispanoamericano. En *El pájaro verde* el hallazgo de un intertexto de la música popular folklórica; esto es, su diálogo con la tradición del Criollismo, permite su vinculación con la Antropofagia de la vanguardia brasilera y, por ende, con rasgos del barroco hispanoamericano. En *Umbral*, las diversas modulaciones del ideograma de obra total revelan su parentesco con la tradición de texto total de la vanguardia argentina y, en particular, con el debate sobre el “caso Wagner”. Ambos diálogos le permiten al autor realizar una lectura crítica del nacionalismo esencialista que prima en la tradición artística nacional.

PALABRAS CLAVE: Antropofagia, nacionalismo ontológico, obra total, Juan Emar.

ABSTRACT

From the approach of a “dialogical” vanguard (Bajtín) or carnavalizada literature (Bakhtin) two genealogical dialogues are outlined with the Hispano-American avant-garde. In *The Green Bird*, the finding of an intertext of national folk music; that is, its dialogue with the Criollism allows its connection with the Anthropophagy of the Brazilian avant-garde and, therefore, features of the Spanish-American baroque.

¹ Este artículo se inscribe en el marco de investigación del Proyecto Fondecyt Regular N° 1161400; “Autobiografía, Alegoría de lo nacional y vanguardia del giro estético en *Umbral* de Juan Emar”. Co-Investigador: Pablo Oyarzún.

At *Umbral*, the various modulations of the total work ideology reveal their kinship with the total text tradition of the Argentine avant-garde and in particular with the debate on the “Wagner case”. Both dialogues will allow the author to make a critical reading of the ontological nationalism that excels in the national artistic tradition.

KEY WORDS: *Anthropophagy, ontological nationalism, total work, Juan Emar.*

Nuestro itinerario en este escrito intenta abrir el debate sobre la necesidad de un nuevo horizonte crítico para estudiar la narrativa del escritor chileno Juan Emar (1993 -1964). Horizonte que interroga la posibilidad de un diálogo genealógico de su poética vanguardista con otras del continente². Con ello, nos hacemos eco del imperativo que relevantes especialistas de las vanguardias hispanoamericanas exigen de futuros abordajes críticos sobre estos movimientos literarios. En efecto, en la bibliografía existente las contribuciones más relevantes en torno a las vanguardias de estas latitudes consisten en su mayor parte, en periodizaciones y descripciones de su emergencia y recepción en el campo cultural-artístico de las primeras décadas del siglo XX³. Pero carecemos “de un acercamiento desde el cual se pueda construir una genealogía que reflexione más sobre las propuestas estéticas que presentaban las obras vanguardistas que sobre la historicidad y la comparación” (Gordon).

Asumimos este imperativo de contribuir al estudio de las poéticas vanguardistas, entendidas desde la perspectiva de un “conjunto continental” (Osorio); esto es, en un diálogo con el vanguardismo hispanoamericano, puesto que, hasta el momento: “[...] cada una de las manifestaciones particulares se suelen estudiar poniéndolas directamente en relación con el vanguardismo europeo y no con un conjunto hispanoamericano”⁴ (Osorio, *Edición y Prólogo. Manifiestos* 246-247). Contar con una cartografía de los diálogos inter-vanguardias es de la mayor relevancia para la historiografía y la crítica en estas latitudes. En lo que a nosotros atañe, este nuevo enfoque nos permitirá marcar un punto de inflexión mayor en la consideración de la figura de Juan Emar

² Varetto (1995) y Traverso (1999) aportan el diálogo del cuento con *El pájaro azul* de Rubén Darío y con *Un corazón ingenuo* de Flaubert, respectivamente.

³ Contamos con “dos líneas de investigación centrales: una se basa en la periodización, la contextualización histórica y la reconstrucción bibliográfica. La otra intenta caracterizar a la vanguardia latinoamericana en relación con los movimientos vanguardistas europeos” (Vicky Unruh, cit. en Gordon 1).

⁴ “Es indudable que el Vanguardismo de entreguerras es un fenómeno internacional, pero no es menos cierto que en nuestro medio el primer nivel de esta “internacionalidad” lo constituye el conjunto continental, y a él debieran ser referidos inicialmente los fenómenos locales. Una perspectiva como ésta [...] también posibilitaría comprender mejor el carácter y significación del Vanguardismo hispanoamericano como parte del perfil artístico de un periodo, y su función en el proceso evolutivo de nuestra vida cultural” (Osorio, 247).

como fundacional en la modernización de las artes⁵ y las letras contemporáneas tanto chilenas como hispanoamericanas. Tarea cuyos provisorios avances vendrían a dar cuerpo o significabilidad en la escritura crítica al juicio de Neruda, replicado por diversos autores, de que Emar sería “nuestro Kafka nacional”; es decir, el “antecesor de todos nosotros” (los escritores contemporáneos). Ahora bien, el primer paso en este trayecto de visibilización de la relevancia de la obra emariana consiste en relativizar la filiación de su poética en una vanguardia de la ruptura. Como sabemos, en la recepción crítica han predominado los enfoques que abordan su narrativa desde su vinculación y diálogo con las vanguardias históricas europeas, situando con ello al escritor en una genealogía estética de sesgo más bien eurocéntrico. Esto es, dentro de un proyecto que, impulsado por la ideología de la novedad, llevó a su agotamiento a la modernidad estética. Ideario, que en la vanguardia latinoamericana, tiene, con posterioridad, en la antipoesía de Parra, “la novedad que agota la posibilidad de novedades ulteriores, y el punto final de las vanguardias hispánicas” (Binns 214).

LITERATURA CARNAVALIZADA Y VANGUARDIA

Juan Emar resignifica en su narrativa muchos de los aportes de las vanguardias europeas tanto de los lenguajes plásticos como literarios para articularlos en una singular propuesta de obra de arte total. Convergen así en el ideario vanguardista emariano de experimentación al máximo con las posibilidades que le ofrece el género narrativo: rasgos del posexpressionismo, del simbolismo, del futurismo, del cubismo, entre otros. Si bien las aproximaciones críticas que indagan afinidades con estas tendencias son válidas y necesarias, a nuestro parecer, no darían cuenta de la postura ambivalente que asume Emar respecto a los idearios de la vanguardia de la ruptura. Al respecto, hay que enfatizar el hecho de que, a la vez que el autor reivindica el valor estético de experimentación formal de estos movimientos artísticos, los tiñe en su narrativa de un corrosivo humor carnalesco. Lo cual viene a develar un pensamiento crítico acerca de las utopías o intenciones políticas de los mismos. En particular, se carnavaliza la intención o utopía vanguardista de unir el arte y la praxis cotidiana, de la cual el proyecto de obra total de Wagner sería el paradigma en la modernidad estética⁶, con lo

⁵ Sobre el rol de Juan Emar en la consolidación de la modernización de las artes plásticas en Chile, véanse los valiosos estudios de Lizama (2001) y (1994).

⁶ Badiou afirma que Wagner habría encarnado en su tiempo la esencia de la culminación del gran arte, de todo lo que no es el ideal de sobriedad del arte contemporáneo y, por ello representa un lugar negativo en el debate estético actual: “El sustenta el proyecto del gran arte, de la totalización, de la idea del poema como algo diferente de la prosa; de ningún modo renuncia a la forma inmediata de lo sublime y al efecto sublime, no busca el efecto sin efecto, sino que permanece dentro del ámbito de la estética” (28).

cual Emar indaga en las relaciones entre política y arte. Es esta experimentación con diversas modulaciones del ideograma⁷ vanguardista de “obra total” en su narrativa, la estrategia que le posibilita al autor posicionarse en esa “escritura de la localización intermedia”, situada en el entre de lo metropolitano y lo periférico (Sarlo).

En su poética, la constante valorización de la actitud de relativización de todas las verdades abrió una lectura que no se agota en la “Tradición de la ruptura”, como llamó Paz a las vanguardias históricas, sino que se abre a un diálogo fecundo con la tradición. De ahí que en sus escritos no encontremos el género del manifiesto tan caro a las vanguardias, ya que la única actitud programática que soporta su escritura es regirse por lo que el autor llama la “duda creadora” entendida como praxis del arte vivo. Frente a las vanguardias de la ruptura las que representan la irrupción vertiginosa de una fuerza que bajo la ideología de la novedad intentan transgredir lo canónico (la fijación de los valores artísticos), Emar aportará lo que denominaremos una vanguardia “dialógica”⁸. Modalidad de “vanguardia dialógica” o literatura carnavalizada⁹ que le permite realizar una lectura crítica de la tradición nacional. La tesis bajtiniana postula que revalorizar esta tradición literaria marginal al *canon* literario de Occidente –la cultura cómico-popular de la Edad Media y sus diversas manifestaciones– es crucial para dar cuenta de las diferentes formas de realismo que se han dado en la historia de la literatura. Al adoptar esta modalidad narrativa Emar contribuye a la reflexión sobre una tradición estética: la del realismo grotesco en las letras chilenas, a la cual el autor ruso llama narrativa “dialógica” o “polifónica” por su integración de las diferentes voces o entonaciones del discurso social.

EL GRAN DIÁLOGO CON EL NACIONALISMO ONTOLÓGICO

Interrogar el carácter de vanguardia dialógica de la propuesta de Emar requiere de la contextualización de su itinerario intelectual y artístico, ya que su intento de modernizar las artes debe ser interpretado teniendo como fondo iluminador ese

⁷ El término “ideograma” se refiere a una serie de rasgos constitutivos de una tipología humana y social, a una representación ideológica que un grupo social hace de otro, noción que aplicaremos para referirnos a los estereotipos que esencializan y homogeneizan las subjetividades femeninas (Bajtín *Problemas literarios* 65-66).

⁸ Gordon, al respecto, habla de una vanguardia del giro estético en Emar, de la cual también serían practicantes en la narrativa del Cono Sur, Macedonio Fernández y Felisberto Hernández.

⁹ Se llama: “[...] literatura carnavalizada a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnavalesco (antiguo o medieval). Todo el dominio de lo cómico-serio es un primer ejemplo de esta literatura [...]” (Bajtín *Problemas de la Poética* 152-172).

escenario político cultural, en el que a partir del Centenario (1910), se da en el país la urgencia por consolidar un imaginario de nación. En este contexto el proceso de modernidad en el arte, “marcado por la voluntad vanguardista, empieza a germinar en Chile hacia 1910 [...]”. Por su parte, “el proceso de recepción de las vanguardias se inicia y transcurre en la llamada década del Centenario, período que tiene como marco la celebración de los cien años de la independencia, en 1910 con la elección de Arturo Alessandri Palma, en 1920, y el fin del régimen oligárquico” (Subercaseaux 209). En la historiografía se impone un modo totalitarista de concebir la identidad nacional, en base a un supuesto descubrimiento de “lo autóctono” (Latcham)¹⁰, que postula al Criollismo como la matriz fundamental de la producción artístico-literaria de los primeros decenios del siglo veinte.

Emar, desde su tribuna periodística de sus *Notas de Arte* del diario *La Nación* (1923-1925), combatió este proyecto nacionalista, actualizando la Querrela entre Antiguos y Modernos en nuestro medio. Esto es, la pugna entre el arte y la crítica oficial, de corte realista y, lo que en su tiempo se llamó el “arte nuevo” o de aristas vanguardistas. De acuerdo a Lizama: “En los años veinte, el diario *La Nación* constituyó un espacio privilegiado para difundir, articular y legitimar a la vanguardia estética. El trabajo de puesta al día desarrollado por Emar [...] entre 1923 y 1927, revelaba la integración periférica de las élites locales al flujo internacional de mensajes y a las redes vinculadas a la vanguardia” (134). Una de sus invectivas en esta tribuna, se erige contra la pretensión de la crítica oficial, realista y criollista, de negar influencias en las prácticas artísticas en Chile. En otras palabras, apunta a la paradoja de negar influencias extranjeras en una nación cuya genealogía continental –América Latina– es una, precisamente porque es colonia. Su ideario va a mostrar la imposibilidad de cortar todo lazo con lo europeo para un escritor de un país que ha sido colonizado, como lo expresa en su novela *Miltín 1934*: “Nuestra tradición se quiebra... nuestra originalidad se empaña bajo influencias ajenas, influenciadas del viejo mundo [...] Fidias está inquieto, en la Chimba; Rembrandt tiembla, junto al Mapocho [...] Miguel Ángel está triste en la Avenida Matta. Influencia ajenas ¡en Chile! Jamás, desde Almagro hasta nuestros días, habíase visto semejante cosa” (188-189). Su crítica al nacionalismo ontológico se asemeja al pensamiento de Roberto Schwarz, ya que en un país dependiente, lo nacional se daría “por el reconocimiento de su específico lugar en la dinámica siempre universalizante del capitalismo” (Schwarz cit. García 2010).

Emar en sus *Notas de arte* ya planteaba otro modo de concebir la tradición artística, que la hegemónica en el campo cultural de su época, el cual se hallaba dominado por un nacionalismo ontológico. Cuestiona en su narrativa el proyecto de conformación de la tradición artística de los Estados nacionales emergentes modernos,

¹⁰ Para el análisis de tradición historiográfica literaria de Latcham, véase Adriaola.

al entenderlos como aparatos de poder institucional y simbólico. De ahí que una problemática transversal en su narrativa sea la crítica a los ideogramas que instauran el ideal regulatorio de familia y nación moderna: la beatería y la patriotería¹¹. Ideogramas que son ispositivos de homogeneización de las subjetividades ciudadanas que dada su función de prescripción de normas de conductas y creencias, son un óbice para el libre ejercicio del pensar y, por ende, para la modernización de la cultura y las artes. Además su crítica va dirigida a la teleología de la promesa que portan estos ideogramas, en tanto narrativas clausuradoras del sentido histórico. Frente a estas narrativas maestras de carácter totalitario –ya que totalizan o cierran el sentido de la historia– nuestro autor asume la concepción de una “cultura dialógica”, la cual es definida por Bajtín, como la de la apertura de los flujos de los intercambios verbales, donde “no existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico, asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito” (*Estética* 392). Interrogar la tradición nacional de acuerdo al “Gran diálogo” bajtiniano, es, como veremos, habilitar un diálogo con personeros que encarnan los ideogramas de la tradición occidental.

Este entendimiento del Gran Diálogo nos lleva a otra concepción de la temporalidad que la de la Historia Global. Nos insta a pensar en una totalidad abierta o “inconclusa” (Jauss) en su narrativa, propuesta que se muestra en sintonía con el quehacer que le asigna Emar al artista, puesto que éste, “debe lograr la sublime alquimia de tratar el pasado como porvenir” (*Umbral* 130). Así, su concepción de tradición artística implica un diálogo entre antiguos y modernos y, como quehacer del artista una reactualización permanente 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 *Escritos de arte* 28). Presentaremos, aquí, sólo algunas grandes vertientes que asume el Gran diálogo en su narrativa. La primera, es la reformulación en el ámbito nacional de la Querella entre antiguos y modernos; en específico, entre el “arte nuevo” o de aristas vanguardistas y el Criollismo en Chile. Y el llamado “Caso-Wagner” o debate sobre la estetización de la política en el proyecto de obra total. Convocar esta tradición europea le permitirá a Emar –dada la condición colonial de nuestro continente–, asumir una perspectiva crítica frente a los cánones estéticos del Chile de su época, a la vez que cuestionar la construcción de las subjetividades ciudadanas en base a los ideogramas de la beatería y la patriotería, en el período de formación de las naciones latinoamericanas.

¹¹ Véase, Vásquez M. y Vargas, C.

DIÁLOGO CON LA ANTROPOFAGIA OSWALDIANA

Frente al nacionalismo ontológico o “metafísica de la tradición” (Jauss)¹² que imperaba en el medio nacional, Emar en tanto agente transculturador de las vanguardias va a promover un nacionalismo modal, o diferencial”, es decir, la necesidad de pensar lo nacional como emergencia de la diferencia, esto es, en relación dialógica y dialéctica con lo universal” (de Campos 4) Y aquí, es donde apreciamos afinidades electivas en el contexto del vanguardismo hispanoamericano de la propuesta emariana con la de la Antropofagia de Oswald de Andrade en los años 20, entendida como “el pensamiento de la devoración crítica del legado cultural universal, elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliadora del “buen salvaje” (De Campos 3-4) sino, según el punto de vista irrespetuoso del bárbaro o mal salvaje, quien se serviría del banquete universal de la cultura, tomando lo que le es útil a sus propósitos. Práctica que se remontaría a la conquista de América y que viene a mostrar el no origen de nuestra literatura, ya que ésta última, se articularía como apropiación diferencial del código retórico barroco. Como afirma De Campos “Articularse como diferencia en relación con esta panoplia de *universalia*, he ahí nuestro “nacer” como literatura: una suerte de partenogénesis sin huevo ontológico (podría decirse: la diferencia como origen o el huevo de Colón [...]).” (9) Variante que le permite a Emar tematizar los conflictos y las contradicciones de la Modernidad discontinua o “trunca” de Latinoamérica y con ello deconstruir, “la falacia logocéntrica que ronda a todo nacionalismo ontológico” (De Campos 11).

A fin de ilustrar el diálogo de la propuesta dialógica de Emar con la tradición artística nacional dominante en su época: el Criollismo,¹³ recurriremos a una lectura de su célebre cuento “El pájaro verde”. Diálogo propiciado por el hallazgo de un intertexto no advertido por los críticos. Pre-texto que consiste en la letra de la zamba

¹² De acuerdo a Jauss, el tradicionalismo o “metafísica de la tradición” encarnado en Curtius, es la postura que implica la normativa de mantener la autoridad de la literatura del pasado a través del tiempo, independientemente, de las consideraciones del escritor que produce el texto y del receptor. Por su parte, su teoría de la recepción: “Al rehabilitar al lector, y considerar siempre que todo autor antes también ha sido lector, estoy dando precisamente respuesta al tradicionalismo de Curtius (Jauss 128).

¹³ “Los criterios de periodización que utiliza Latcham apuntan, como es de esperar, en esta dirección. La trayectoria descrita supone un primer movimiento, protagónico, de formación, y uno secundario, de depuración de esa matriz criollista. En términos formales, esto se traduce en dos generaciones criollistas (1900, 1920), con antecedentes en el costumbrismo, realismo y naturalismo decimonónicos; y, por último, una generación neocriollista (1940)” (Adriazola 25).

El cañaveral de 1916¹⁴, con la cual se practica un singular montaje. Veremos que en esta ficción el modelo cultural convocado es el de la historia musical, folklórica, de este continente. Coartada que le permite a Emar deconstruir las pretensiones del Criollismo, en tanto matriz de una historiografía literaria que tiene su base en el nacionalismo ontológico. Por su parte, la polisemia del paratexto “el pájaro verde” en tanto “significante de América” apunta a la performance verbal de replicante de las voces ajenas del papagayo. Con lo cual se connota como un fértil símbolo de lo que, desde los planteamientos de Fernando Ortiz y Rama, se llama la práctica transculturadora¹⁵ latinoamericana.

EMAR Y LA TRADICIÓN NACIONAL DEL CRIOLLISMO

El montaje que se hace de la letra de la zamba *El cañaveral* en *El pájaro verde* (el nombre de “zamba”, proviene de la antigua zamacueca, la que, a su vez, originó el de cueca, cueca chilena) da cuenta del singular diálogo con la tradición nacional del criollismo:

“Debajo de un sauce verde/ donde el agua no corría/ vidita mía tuyo es mi amor,/ **yo he visto un pájaro verde./ Bañarse en agua de rosas/** vidita mía tuyo es mi amor./ Cañaveral, cañaveral/ yo por tu culpa pago mi mal,/ caña cortita del Tucumán.”

Debajo de un sauce verde/ donde el agua corría fuerte/ tus ojos me cautivaron/ tu amor me dará la muerte. /Yo he visto una niña linda/ cual si fuera mariposa/ dentrarse en lo más profundo/ **de un clavel que se deshoja.”**

Zamba El Cañaveral

¹⁴ Zamba que se la adjudica Andrés de Chazarreta. La zamba es género musical folklórico bailable originado en Perú (como zamacueca), que aún se baila en el noroeste de Argentina, y en el sur de Bolivia, en el Depto. de Tarija. Fue propuesta para que sea considerada la danza nacional de la Argentina.

¹⁵ El término “transculturación”, acuñado por Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1978), fue usado por Angel Rama en su estudio de la narrativa de entreguerras para explorar el conflicto entre vanguardismo y regionalismo en los países latinoamericanos a mediados de siglo veinte. La “transculturación” implica un proceso mediante el cual se produce una “reestructuración general del sistema cultural” a partir de un conjunto de “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones” (Rama 30-39).

Emar selecciona y recorta de la letra de la zamba dos tópicos universales: “Yo he visto un pájaro verde, bañarse en agua de rosas [...] y en un vaso cristalino un clavel que se deshoja”. (lo que está en negritas, lo incorpora). Los versos seleccionados promueven la integración de dos tópicos; el *carpe diem* y el *tempus fugit*, eliminando todos los rasgos costumbristas o de “color local”; como es el caso de los significantes “sauce verde” o “cañaveral” (paisaje rústico chileno) o de la oralidad popular: “vidita mía”, “dentrarse”, entre otros. Elimina, de este modo el autor, los elementos que exigía el arte criollista a sus artistas, en tanto requerimiento de representación de “lo autóctono”. Se transforma con ello un todo orgánico costumbrista, en un todo de carácter universalista o transhistórico, por la presencia de dos tópicos grecorromanos¹⁶. Además, estos versos se desplazan a la música del tango, cuyo baile ya causaba furor en París¹⁷. Por ello no deja de ser sintomático que, de todos los tangos escuchados en la bohemia parisina de Montmartre, sea el tango que tiene los versos de la letra de la zamba “El Cañaveral”, el que escuchan en éxtasis comunitario Juan Emar y sus amigos en el Cabaret “Palermo”:

De entre todos aquellos tangos yo tenía uno de mi completa predilección. Aca-so la primera vez que lo oí – mejor sería decir “lo noté”; y aun me parece, *lo aislé*- pasaba por mí algún sentimiento nuevo, nacía en mi interior un elemento psíquico más [...]. Una coincidencia, una simultaneidad, sin duda alguna. Y aunque tal elemento psíquico nunca abrió luz en mi conciencia, era el caso que, al prorrumpir aquellos acordes yo sabía con todo mi ser entero, de los cabellos a los pies, que ellos –los acordes– estaban llenos de significados vivos para mí (Emar *El pájaro verde* 16-17).

Es la escucha de los versos de la zamba del folklore popular latinoamericano, entonados en un tango cantado por un barítono del Cabaret que lleva por nombre “Palermo”, –el barrio de la vanguardia bonaerense– lo que produce la experiencia de éxtasis comunitario del grupo de amigos. Dado que este tango se da desplazado del lugar de origen, en otro continente, funciona en tanto reconocimiento identitario nacional-continental para los compatriotas chilenos. Se aprecia que Emar no crea como

¹⁶ El tropo *carpe diem*; “aprovecha el día”; documentado por primera vez en un poema de Horacio (*Carmina*, I, XI). El *tempus fugit*; “el tiempo huye” es una locución latina que parece derivar de un verso de las *Georgicae* (III, 284) del poeta latino Virgilio (70 a.C-19 a.C.)

¹⁷ Véase, Garramuño. La autora estudia el complejo proceso que lleva a la nacionalización de las manifestaciones culturales del tango y la zamba en las décadas del veinte y treinta del siglo pasado en Hispanoamérica, centrándose en los casos de Argentina y Brasil. También releva el rol de los escritores vanguardistas hispanoamericanos en su difusión de estas manifestaciones artísticas en París.

los vanguardistas de la ruptura un texto u obra de arte inorgánica, (la cual privilegia el principio formal constructivo, la serie). En su montaje, los tópicos seleccionados se interrelacionan en un todo coherente, respetándose el nivel sintagmático de la oración. Traducido quedaría: “Goza el momento, que el tiempo huye”. De esta manera llega a una síntesis entre el método formal vanguardista y el hermeneútico (semántico) que más bien se oponían en el arte vanguardista. Con este producto cultural híbrido, Emar desmantela la pretensión del criollismo de negar influencias extranjeras, dado que selecciona elementos de pervivencia de la tradición occidental; los dos tópicos grecorromanos presentes en la letra de la zamba. Ambos, zamba o zamacueca chilena y tango argentino son géneros musicales híbridos. Hecho que viene a confirmar que “lo que constituye la modernidad en nuestros países, es la heterogeneidad de tradiciones premodernas: indígenas, hispanistas, migratorias, etc., unidas a acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas, lo que ha generado “formaciones híbridas en todos los estratos sociales” (García Canclini 71).

DIÁLOGO CON LA VANGUARDIA ARGENTINA DE TEXTO U OBRA TOTAL

Emar construye *Umbral* como un juego ambivalente con el ideograma de obra o texto total, ya que a la vez que realiza inéditas concreciones artístico-formales de este proyecto en su narrativa, promueve una crítica de su carácter utópico y totalitario. Y en esto la vanguardia dialógica emariana, muestra rasgos de parentesco con otra vanguardia latinoamericana; –la de texto total, cuyo fundador en Argentina es Macedonio Fernández, el vanguardista más viejo del continente, puesto que su texto *La desherencia* – una suerte de compendio de poética– es de 1897. Tradición de texto total, a la que con posterioridad se la ha denominado “literatura conceptual” (Piglia), puesto que integra teoría y práctica sobre la novela. Modalidad metaliteraria, ampliamente investigada en la literatura argentina y, que ha sido escasamente estudiada para el caso chileno. En *Umbral* se exaspera su carácter de novela polifónica al proponerse como obra comunitaria, en la que participan en calidad de autores todos los amigos del autor-narrador. Voluntad de la escritura que acercaría a *Umbral* a un “comunismo literario”, ya que la obra dejaría de ser la propiedad intelectual de un autor, para pasar a ser como la Catedral medieval, una obra construida por todos.

En efecto, la novela en tanto anecdotario es una tarea comunitaria que se construye con la participación y montaje de cartas, notas, relatos, diarios de viaje, de todos los integrantes del grupo de amigos. Lo cual acerca la poética metaliteraria de *Umbral* a la estética anarquista de *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio

Fernández¹⁸. El problema que aqueja a la autoría en algunos pasajes de *Umbral* es la pérdida de los límites entre su propia identidad autorial y la de sus personajes. De ahí que su autor con-funda lo que corresponde a su propia autoría con lo que es propiedad intelectual o autoría de sus amigos: “Lorenzo, no puedo asegurarte que, al pasar tú a mis páginas, seas un personaje mío; bien pudiese ser que, al pasar, sea yo un personaje tuyo” (224). Pero el aporte al diálogo con el ideograma de obra total adquiere en esta novela una relevancia inédita, ya que nos convoca en el pasaje “El drama de Fideicomiso”¹⁹ a participar en ese Gran Diálogo que es el “Caso Wagner”, desde su exégesis más difundida, la que entiende su empresa en tanto “estetización de la totalidad” (Badiou). La relevancia de este debate se debe a que el proyecto wagneriano es visto “como la transformación de la música y del teatro en un operador ideológico que, en el arte implica siempre la creación de un pueblo, es decir, la concepción o configuración de una política” (Badiou 17). Para propiciar este debate Emar construye una parodia en versión criolla del proyecto de obra total en *Umbral*, representación teatral que se da en un contexto regional, el teatro del fundo de Curihue. Emar critica así la alianza de las estéticas de lo total con los poderes fácticos de la Iglesia y el Estado, a fin de develar el “antagonismo radical” (Laclau y Mouffe) constitutivo de lo social, el que cuestiona los valores e ideales abstractos que rigen el nacionalismo ontológico.

El escritor chileno denuncia con ello la instrumentalización política del teatro y de la estética de lo sublime, los que puede ser entendidos bajo la denominación de “aparatos ideológicos de estado” (Althusser)²⁰, pues permite naturalizar los ideogramas de la *beatería* y la *patriotería* en el período de formación de naciones. De ahí que no sea casual la tríada de personajes que entran en diálogo en el pasaje narrativo aludido: Otelo, **un moro converso**, en tanto representante de la estética de lo total de lo sublime-patético²¹ del teatro universal; el Papa Urbano II, por haber participado en la primera Cruzada (en la cual se conforma la comunidad cristiana) y José Miguel Carrera por ser el padre de la Patria chilena (y porque durante su breve mandato se crearon los

¹⁸ Novela en la cual los personajes están planeando una estrategia para dar un golpe de Estado en la ciudad de Buenos Aires. Estrategia que consiste en cambiar las historias que cuentan sus ciudadanos.

¹⁹ *El Drama de Fideicomiso* es un fragmento de *Umbral, Primer Pilar. El Globo de Cristal.*, corresponde a la “Noche Seis (9-III-27)” – Tomo VI, págs. 783-915.

²⁰ Stuart Hall releva la importancia de Althusser para pensar las ideologías y la existencia del poder estatal, al oponerse al reduccionismo de clase en la ideología: “El Estado es una formación contradictoria, tiene diferentes modos de acción, está activo en muchos lugares distintos: es pluricéntrico y multidimensional” (104).

²¹ Sobre la valoración del *pathos* en *Sobre lo sublime* (s. I o III de.C.) de Longino: “Según este autor, 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” (Plazaola Cit. Viñas 25).

símbolos patrios)²². A nivel de la temporalidad, es la estrategia de los anacronismos; la superposición de tiempos y espacios, este hacer coexistir y dialogar a personajes históricos y/o héroes mitológicos del pasado con algunos de la actualidad, uno de los procedimientos carnavalescos que le dan al “Gran diálogo” su carácter de apertura inconmensurable a encuentros dialógicos de variada índole. Es interesante enfatizar aquí que el hecho de poner a dialogar a personajes pertenecientes a la tradición con otros de la “contemporaneidad inconclusa”, es “toda una revolución en la historia de la imagen literaria” (Bajtín *Problemas*). Ello va a permitir mostrar una actitud profundamente crítica en torno a la tradición, rasgo fuertemente acusado de la literatura carnavalizada. De esta manera, los dos ideologemas hegemónicos del siglo XIX en Chile, ambos sustentados en dos de las corrientes más sobresalientes del pensamiento occidental, se confrontan en el D.F., ya que se inicia en el teatro de Curihue el “Gran Diálogo” entre estos representantes de la Iglesia y del Estado nacional.

La beatería se sustenta en una corriente de raíz “católica-clerical” –que corresponde al relato de una verdad única que emana de la sustancia divina, además de ser raíz, esta última, de la idea de *la supremacía y libertad del individuo*. Por su parte, la corriente de la *patriotería*; de raíz “racionalista/liberal”, da cimiento a la noción de los Estados/Nación. En la patriotería, la verdad única reside en el poder soberano del Estado-Nación²³. Es así como el Papa Urbano le critica a Carrera su lucha por la Independencia, por ir en contra de la unificación imperial católica representada por el Papado:

URBANO

¿Qué persiguieron ustedes –y lograron, por supuesto–, Qué persiguieron al guerrear –tan heroicamente, por supuesto–, qué los movió a tanta acción y tantos desvelos? La respuesta no es más que una: independizarse; mejor dicho: inde-

²² Durante su breve mandato (1812-1813) se crearon los primeros símbolos nacionales de lo que se conoce como la “Patria Vieja”; el Reglamento Constitucional de 1812.; la primera bandera y escudo y el primer diario nacional, *La Aurora de Chile* (donde se difundió el ideario de los independentistas), a cargo de Fray Camilo Henríquez.

²³ En la práctica, los conceptos de nación para los nuevos estados americanos, se referían más bien una comunidad imaginada (Anderson) como inherentemente limitada y soberana. “En Chile, a diferencia de otras naciones de América Latina, afirma Subercaseaux, el discurso identitario ha nacido de la tradición ilustrada, desde la necesidad de construir una nación; es por ello un discurso sobre el poder, sobre el Estado, un discurso que insiste en la homogeneidad y que por tanto busca eliminar las diferencias” (Correa 15).

pendizar. Ahora bien, ¿qué es independizar? Presidente: es dividir, multiplicar, fraccionar; es ir en contra de un solo todo, en beneficio de muchas partes (807).

Es decir, habrá una cantidad enorme de migajas dispersas en vez de un todo sólido, compacto y fuerte. Y a esto último hay que tender, a esto; no lo cree usted, general? A crear, sobre este valle de lágrimas, una humanidad sólida, compacta y fuerte y, por ende, feliz (*Umbral* 807).

Cuézanse, fríanse, hiérvanse, achichárense en los fuegos del Infierno hasta la última consumación de los siglos, oyendo las carcajadas delirantes de los cien mil demonios y del propio Belcebú! ¡Así sea, así sea! ¡Ooooh! ¡Así sea para aquellos que pretendan alejarse de la unificación, de la unificación santa y única! [...]

¡Ella es el catolicismo apostólico! ¡Su templo álzase en Roma! ¡Su excelso rey es, ha sido y será siempre el Sumo Pontífice! [...] (Emar, *Umbral* 807).

Carrera, a su vez, le recrimina a Urbano su empresa colonizadora y sus maquinaciones en la búsqueda del poder hegemónico de la religión católica.²⁴ El evento que conjuga los dos ideogramas del nacionalismo, la beatería y el patriotismo en el D.F. es el de las Santas Cruzadas, esto es, el de la guerra, como metacategoría de la no que no puede prescindir ninguna invención teórica del origen de lo político. En este sentido, el “Gran Diálogo” se da entre los representantes de diferentes formaciones sociales y, por tanto, entre diversos entendimientos de la legitimidad del discurso del poder²⁵. El carnaval popular como cultura de la risa²⁶ se evidencia en las manifestaciones de

²⁴ En específico, saca a relucir el Concilio en Clermont en 1095, donde Urbano pronunció un discurso incitando a los cristianos a recuperar los lugares sagrados de Palestina. Urbano prometía favorecer con indulgencias papales y con ventajas económicas a quienes participaran en la colonización del fértil territorio. A Urbano II también le atrajo mucho la idea de arrebatar Jerusalén y Tierra Santa a los Selyúcidas (a quienes llamaba bárbaros), ya que si la cruzada triunfaba aumentaría el éxito de su papado y se verían suavizadas las relaciones entre las religiones cristianas orientales y occidentales.

²⁵ Según Althusser, en el período histórico pre-capitalista existía un aparato ideológico de Estado dominante, la Iglesia, que concentraba no sólo las funciones religiosas sino también las escolares y buena parte de las funciones de información y “cultura.

²⁶ De acuerdo a Bajtín, la risa popular, el hecho de que “todos rían” es una de las manifestaciones más significativas del desbordamiento de lo popular en la fiesta del carnaval. “El

“lo cómico grosero”; en los garabatos, apelativos, sobrenombres que se dan los antagonistas ideológicos:

URBANO

¡Sí, presidentuelo! ¡Sí, como usted y su Bolívar y su San Martín, y su Sucre y su Hidalgo, y su Miranda, y su Artigas, y su compatriota O'Higgins y qué sé yo! [...] ¡Idos todos a las eternas llamas, hijos de Mefistófeles y de la cien veces meretriz de su concubina sulfurosa! ¡Sí! ¡Idos al Infierno, os hijos de putas y de malditos cabrones!! (*Umbral* 809-810).

Aquí Carrera, en este preciso instante, en este instante en que, por la gran sala del teatro de Curihue, vibraba afin el eco del “cabrones” de Su Santidad; aquí Carrera, sin poder contenerse más, aquí lanzó la más estrepitosa, la más delirante e incontenible carcajada [...]

¡Había que ver cómo reía y se desternillaba el gran prócer! Y siendo la hilaridad eminentemente contagiosa, pronto reímos a gritos nosotros los varones y pronto rieron también y de igual modo las damas, mientras desde arriba caía, cual una granizada, el reír loco de campesinos y campesinas [...] (Emar, *Umbral* 810).

Finalmente, en el D.F. la disputa entre el Papa Urbano y Carrera, en torno a cuál de sus respectivas empresas bélicas es la que tiene más relevancia histórico-social, adquiere tal nivel de violencia, que se los muestra bajo la figura grotesca de bestias furiosas. Violencia que llega a su momento climático, al desbordarse de la galería el público y participar todos los concurrentes del teatro en una revuelta de gigantescas proporciones. Se trata de un nuevo momento de la concreción de la obra total, pero en clave de carnaval popular de realismo grotesco. La desacralización o “liberación de lo simbólico” (Zavala), rasgo central de lo carnavalesco se ha ejercido en este pasaje narrativo de *Umbral*, sobre motivos significativos de la cristiandad: la construcción de la Catedral Gótica, las Santas Cruzadas, el milagro de la multiplicación de los panes y el de la sanación de los enfermos.

lenguaje familiar de la plaza pública se caracteriza por el uso frecuente de groserías, o sea de expresiones y palabras injuriosas, [...]” (Bajtín *La cultura* 16).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos abordado dos intervenciones críticas de la vanguardia “dialógica” emariana en el debate sobre el nacionalismo ontológico, imperante en la crítica e historiografía de su tiempo. Dos diálogos que al remontarse a nuestros “orígenes” hispanoamericanos o al “huevo de Colón” (De Campos), muestran las paradojas o contradicciones de nuestra modernidad discontinua o trunca. Por una parte, la lectura sobre *El pájaro verde* reveló su particular cuestionamiento de las pretensiones del Criollismo de negar influencias artísticas extranjeras y de representar “lo autóctono” o una supuesta esencia de lo nacional en las producciones artísticas. El modelo cultural de que se vale el escritor para interpelar al Criollismo es el de la historia musical folklórica latinoamericana —la zamba y el tango— para mostrar su hibridez barroca y la pervivencia en estas producciones de elementos de la cultura universal. Por situar la problemática sobre un arte nacional en esta encrucijada cultural, su poética vanguardista se mostró afín a la antropofagia oswaldiana y su propuesta de un “nacionalismo modal” o diferencial” (De Campos), esto es, de diálogo con lo universal. Por otra parte, hemos esbozado su diálogo con la vanguardia argentina; con la tradición del texto total y en particular, su participación en el debate sobre el “Caso Wagner” en *Umbral*. Emar cuestiona los dispositivos estético-culturales y las matrices totalitarias que conforman el proyecto de los Estados nacionales emergentes en Chile. En ambos diálogos el pensamiento crítico, carnavalesco, del autor sobre la nación burguesa pone en cuestionamiento la oposición binaria entre alta cultura y cultura popular-folklórica. entre el arte del pasado, la tradición y lo contemporáneo, la vanguardia.

Y es en torno a esta problemática sobre el nacionalismo ontológico, esto es, sobre la crisis actual de la razón universal que consistía en la imposición del Uno, de la identidad, de la totalización, que cobra relevancia la asunción de la literatura carnavalizada y la parodia, para leer la narrativa emariana. Ambas modalidades, al invertir o socavar el sentido ideológico y estético de los textos, permiten la liberación de lo simbólico; del peso inerte de la tradición: “El carnaval (y la carnavalización) son el medio de encarnar la imposibilidad última de todo proyecto totalitario —es ambivalencia y antagonismo; son su límite inmanente al intentar establecer una sociedad transparente y homogénea” (Zavala 206).

BIBLIOGRAFÍA

- Adriazola, Juan José “Tradición y Totalización: Problemas de historiografía literaria”. *Revista de Humanidades* 33 (2016):11-38.
- Badiou, Alain. *El Caso Wagner: cinco lecciones*. Madrid: Akal, 2010.
- Bajtín, Mijael. *Estética de Creación Verbal*. México DF: Siglo XXI Editores, 1982.
- . *Problemas Literarios y Estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.

- . *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Binns, Niall. *Nicanor Parra o el arte de la demolición*. Valparaíso: Editorial UV de la Universidad de Valparaíso, 2014.
- Correa, Sofía. “Identidad y Globalización”. *Revista Atenea* 499- I Sem (2009): 11-32.
- De Campos, Haroldo. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2000.
- Emar, Juan. *Diez*. Santiago: Tajamar Editores, 2006.
- . *Miltín 1934*, Dolmen, Santiago. 1998.
- . *Umbral. Primer Pilar: El Globo de Cristal*. Santiago de Chile: Ediciones Dibam, 1996.
- . *Escritos de Arte*. Santiago de Chile: Ediciones Dibam, 1996.
- García, Luis. “La crítica entre culturas. El problema de la “recepción” en el ensayo latinoamericano”. *Cuyo*, vol.27 (2010): 53-76.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Gordon, Rocío. “Repensando las primeras vanguardias del Cono sur más allá del “gesto”: Juan Emar, Felisberto Hernández y Macedonio Fernández”, (2010). <http://www.iili-georgetown2010.com/2/pdf/Gordon.pdf>
- Hall, Stuart. “Significación, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas,” *Critical Studies in Mass Communication*, v. 2, 2 (1985): 91-114.
- Jauss, Hans R. “Tradición literaria y Conciencia actual de la Modernidad”. *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Ediciones Península, 1976.
- Lizama, Patricio. “El cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929: Propuestas, querellas y paradojas de la vanguardia chilena”. *Aisthesis* 34 (2001): 134-152.
- . “Jean Emar i Juan Emar: La vanguardia en Chile”. *Revista Iberoamericana* LX/168-169 (1994): 945-959.
- Osorio, Nelson. “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario Hispanoamericano” *Centro de Estudios Latinoamericanos Caracas “Rómulo Gallegos”*, 1981.
- . *Edición y Prólogo. Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1988.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Editorial Seix Barral. S.A. México, 1984.
- Pöltner, Günther. “La idea de Richard Wagner de la Obra de arte total”. *Thémata* 30, (2003): 171-185 <http://institucional.us.es/revistas/themata/30/11%20polther.pdf>
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y la cultura en Chile*. III Tomo. Santiago: Editorial Universitaria. 1997.
- Traverso, Soledad. “El Pájaro Verde de Juan Emar: un manifiesto Vanguardista” En: *Acta Literaria* 26, 2001. *versión On-line* ISSN 0717-6848
- Varetto, Patricio. “La poética de Juan Emar. Pájaros intertextuales”. *Pluma y Pincel* 172 (1995): 31-33.
- Vásquez, Malva y Vargas, C. Alegoría de lo nacional en clave carnavalesca de *Umbral* de Juan Emar. *Revista Acta Literaria* 49 (2014): 11-35.
- Viñas, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 2007.
- Zavala, Iris M. *La Posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe. Traducción Epicteto Díaz Navarro. 1991.

