

Si algo no es posible regatearle a la narrativa de vanguardia latinoamericana es su franca posición experimental, el desborde imaginativo y la asunción de la escritura como artilugio de palabras. La obra de Juan Emar (seud. de Álvaro Yáñez Bianchi, 1893-1964), *Miltín 1934*,¹ pertenece a ese juego de construcciones verbales, de técnica narrativa, con la colocación de dos momentos o niveles narrativos diferentes: el del diálogo y el de la escritura:

-Noble amigo –me interrumpe el amigo magnánimo–, creo que en este momento nada estás escribiendo; estás hablando y hablando, así como suena. Y en tu pronunciación no he advertido si lo dijiste con mayúscula o minúscula.
-Estás seguro –pregunto– que en este momento, ¡oh, amigo desinteresado!, ¿estamos charlando los dos y no estoy yo solo escribiendo ante mi mesa? (Emar, 1997: 196)

Esta novela recurre a la estructura multigenérica –cuentos, ensayos, crítica literaria, recetas de cocina– para de esa manera interrogar a aquellos elementos de la narrativa tradicional: personajes, tiempos y trama. Quizás de forma muy convencional –y traicionando al propio texto– podemos hablar de un personaje principal –Martín Quilpué– en tanto débil hilo ficcional que recorre a saltos toda la novela sin programa previsto, asomando como táctica arbitraria en cualquier momento. Según Pedro Lastra, *Miltín 1934* configura una “especie de laboratorio experimental” de un “trabajo mayor” titulado *Umbral* (Lastra, 1993: 42).

No obstante, las apuestas más audaces de la vanguardia guardan un diálogo abierto y crítico con la tradición. En el caso de la novela de Emar, este diálogo está presente en los momentos de polémica con los críticos literarios de su época y sus reflexiones sobre el arte vanguardista. No sólo entonces una inquietud por destruir y avanzar, sino de mirar el pasado. La imposibilidad de contar planteada por el relato vanguardista –no tanto por agotamiento como por sobresaturación cuidadosa de la forma narrativa–, corre paralela a la revisión crítica de la historia literaria, cuando ésta es entendida como sucesión de cuadros biográficos. Según Emar, la relación en crisis con el relato incluiría una nueva manera de entender la tradición y la crítica literarias:

Explíquenos, señor crítico, no la obra X o Y, sino su propia mentalidad de usted, su propia sensibilidad, sus íntimas ambiciones frustradas, sus esperanzas aún en pie que repentinamente removidas por tales obras se han exaltado o se han achicharrado. Porque la personalidad íntima de cualquiera de ustedes, señores críticos, nos interesa enormemente. (Emar, 1997: 46)

1 En 1935 publica tres novelas, *Miltín 1934*, *Ayer* y *Un Año*; en 1937 el volumen de cuentos *Diez*. Póstumamente se publicaría su proyecto narrativo más ambicioso, *Umbral*.

Esta posición crítica frente al pasado implica entre otras cosas la apuesta por una biografía del lector, para así poder entrar en detalle sobre la actual condición de lectura de la tradición. En este sentido, el narrador expondrá su propia sensibilidad de vanguardia, mostrará sus lecturas del pasado y del presente: construirá cuentos de "color local", hará excursiones en busca de lo popular rural –convertido en mera estampa moderna–, parodiará el lenguaje del psicoanálisis, y también del modernismo literario:

Nuestra tradición se quiebra... Nuestra originalidad se empaña bajo influencias ajenas, influencias del viejo mundo, del otro hemisferio... Fidias está inquieto, en la Chimba; Rembrandt tiembla, junto al Mapocho; Leonardo llora, en Barurí; Velásquez protesta en la Cañadilla; Ingres se desespera, en las Hornillas; Miguel Ángel está triste en la Avenida Matta, ¿qué tendrá Miguel Ángel? (Emar, 1997: 188)

Precisamente esta posición burlesca permite al lector-narrador juegos interminables en el campo de las interpretaciones, diversiones con el "sentido común" y las frases de "veredicto", el relato de sucesos que no acontecieron pero pudieron acontecer, la incorporación del disparate como parte de la irreverencia a la tradición: "Dios tiene dos hermanos y una hermana" y "Ninguno de los hermanos de Dios cree que Dios sea Dios" (p. 182, p. 183). La narración deviene en un recorrido lúdico donde poco importa la conexión, el orden de los temas, espacios y tiempos, en fin, una narrativa acumulativa de historias, como sumatoria de actos para dislocar el verosímil del realismo.

Pero el resultado de este diálogo con la tradición dentro del bagaje vanguardista es una imagen plana del pasado, reduciendo a aquella a un bloque rígido como lugar social y estético de actuación institucional. Imaginar así la tradición como sinónimo de originalidad y lugar de pertenencia ideal, no permite interrogar la complejidad que significa posicionarse ante la tradición. Después de la afirmación anterior: "Miguel Ángel está triste en la Avenida Matta, ¿qué tendrá Miguel Ángel?", agrega el narrador:

Sobre el sol de la Alameda, sobre la modorra del sol de la Alameda, ha venido a tender su tristeza. ¿La causa de ella? Creo conocerla. Es la misma que a Fidias pone inquieto, a Rembrandt hace temblar y a Leonardo llorar, protestar a Velásquez y a Ingres desesperar. Todos temen que la defensa pro-belleza-eterna-total no vaya a ser suficiente en contra de los vándalos que por primera vez, desde que Chile es Chile, han osado –¡oh, mancebos faltos de pudor!– inspirarse en obras del Viejo Mundo. (Emar, 1997: 194)

Como "rivalidades de tendencias" califica el narrador el enfrentamiento tradición-vanguardia. El problema radica, insisto, en esa imagen imperturbable del primer concepto. La tradición queda detenida en algunas instituciones como la Sociedad Nacional de Bellas Artes, en las instituciones vigilantes del arte nacional, con un Miguel Ángel convertido en símbolo de la tradición modernista, con personas un tanto emblemas de instituciones, como don Alberto Mackenna, "nuestro salvador-artístico nacional" (Emar, 1997: 189), ejemplo de la reacción contra las corrientes estéticas extranjeras corruptoras de lo nacional y, por lo tanto, defensor de un arte nacional o chileno.

En la novela de Emar el arte institucional sugiere una particular relación del artista con la sociedad; se trata del “artista proveedor” y del “burgués reposado”. El arte es entendido, en esta relación, como mercancía. Mientras el burgués reposado “sueña entre nieblas cien vaguedades irrealizadas”, el artista-proveedor “atisba, adivina y se las pinta y esculpe de tamaño igual”. “Aquél mira y, atónito, descubre sus nerviosidades al claro de la luna, sus cosquilleos de noches de insomnio; éste fija un precio y vende” (Emar, 1997: 201). En ese camino que une dinero-arte, está implícita la reprobación del arte como acto de consumo, del artista como mercader, y las ideas sobre arte como reproducción y también como producto. Esta escena nos permite situarnos en una modernidad donde el valor comercial –el dinero– rompe el principio de una recepción ideal, espiritual, del arte.²

Recordamos lo siguiente. Ya para 1921, Huidobro había señalado tres fases del arte: una reproductiva, otra de adaptación, y la última de creación, tres momentos que Emar reduce a dos –el primero y el último–, con el claro predominio del artista creador. Con base en este mismo esquema, Huidobro distingue dos verdades: la de la vida, y la del arte, “una que existe antes del artista, y otra que le es posterior, que es producida por éste” (en Videla de Rivero, 1994: 243). Precisamente, el “juicio estético” se sustenta en este deslinde.

Pocos años después, en un ensayo de 1924, el mismo Emar trazaría su propia distinción entre “Espíritu viejo y espíritu nuevo”. En la oposición “arte de los jóvenes” y “arte de los viejos”, el primero queda identificado con la inquietud, la innovación, con la “renovación perpetua”, “el derecho de ensayar”, y el segundo con el “sosiego”, la serenidad espiritual y corporal; si el primero saca los argumentos de sus obras de la vida misma, el segundo “prefiere repetir” las formas artísticas, trabaja con argumentos aprendidos (en Osorio, 1988a: 132). La inquietud central de Emar se fija en la idea de un arte serializado, quedando incluso la misma noción de vanguardia bajo la sospecha de una arte fabricado.

La presencia de artistas inscritos en un régimen de producción vanguardista, de una vanguardia academizada, negaría la propia esencia vanguardista entendida como “investigación”, búsqueda, en renovación constante, y no “una manera de hacer” (Emar en Osorio, 1988a: 133). Todo esto apunta a las relaciones complejas de la vanguardia con las instituciones culturales, de cómo una vanguardia en constante rebelión, huyendo de las academias, convierte su renovación y búsqueda en su *razón institucional*. Si en principio la vanguardia está reñida con la idea de institución, no es contradictorio sin embargo pensar en académicos vanguardistas, en salones vanguardistas, en una vanguardia institucionalizada. Si las instituciones reglan la forma de hacer arte, la vanguardia comparte cautelosamente ciertas formas de autoridad propias del arte oficial: “De aquí a algunos años, los señores Presidentes de Repúblicas y sus Majestades los Reyes abrirán al son de himnos patrióticos grandes salones oficiales de académicos cubistas, futuristas y dadaístas, como hoy inauguran salones de impresionistas retrasados”. (*ibidem*)

2 Juan Emar con sus “Notas de Arte” publicadas entre 1923 y 1925 en el diario *La Nación*, participa en las disputas sobre las diversas orientaciones de la pintura moderna chilena. Emar, de acuerdo con Patricio Lizama, se convirtió en el “guía intelectual” de la vanguardia plástica representada por el Grupo Montparnasse, en conflicto con las formas de legitimación institucional del “arte académico” y el “arte social” (Lizama, 1994: 950).

En otro ensayo del mismo 1924, "Pilogramas", Emar debate contra quienes piensan o confunden arte literario nacional con hacer hablar personajes "en tono de huasos; en pintura, pintar mantas, chupallas, espuelas..." (en Osorio, 1988b: 143), reduciendo arte nacional a color local y criollismo literario. El empleo del "sistema de las suplantaciones" demostraría lo falso de esta manera de entender la literatura nacional. Tal sistema consiste en la sustitución de las palabras propias por otras: "suplantar las palabras y los objetos por otros, de otros sitios. Se vería así lo vacío del procedimiento" (Emar en Osorio, 1988b: 143). Aquí la idea de técnica sustituye y anula cualquier tentativa de originalidad; ésta no descansa sin embargo ni en la técnica, ni en las ideas o en los "procedimiento[s] preconcebidos": "El color local no reside en los detalles pintorescos, sino en el conjunto de la obra por la manera 'especial' de haber sido sentida y realizada" (*ibidem*). Emar saca así la discusión sobre la originalidad de la obra literaria de los temas y los procedimientos, para plantearla en el terreno de la subjetividad, en ese algo especial representado por el sujeto creador. Sin embargo, esta "manera especial no puede ponerse como 'punto de partida'" (*ibidem*), pues puede convertirse al final en objeto serial, en técnica. Emar estaría así planteando una noción de subjetividad vanguardista amenazada por la geometría, lo técnico, fundando a la vez dos ideas de placer estético, el de "la gente" y el de los artistas, casi igual como Huidobro organizaba su noción de juicio estético. La gente busca las respuestas del placer estético en la pregunta "¿Y qué significa?" (Emar en Osorio, 1988b: 144), una pregunta nacida de la perplejidad ante el objeto representado. Si la gente concibe "el arte a su imagen", es natural que la interrogación por el sentido pretenda encontrar en la representación "un objeto conocido" (*ibidem*). Los artistas, por su parte, proponen un arte libre de contingencias, un sistema de signos autónomos. Este ataque a la idea de representación es compartido, según Emar, por la música, la arquitectura, la pintura, la literatura y la escultura.

Si el "juicio estético", según Huidobro, descansa en el saber separar verdad de la vida y verdad del arte, la noción de placer estético en Emar está regida por un plus de sensibilidad, de gusto, por el placer de *no representar* exclusivo del artista vanguardista.

VOLVAMOS AHORA A LA NOVELA *MILTIN 1934*.

La figura de un artista que abastece las necesidades artísticas de una clase social apunta, en otro sentido, a la proyección de una relación especial de la vanguardia con el mercado. Si el "arte de consumo" está "íntimamente ligado con la vida cotidiana y personal de cada individuo", el reclamo se traslada a un arte que tenga "existencia en sí", "diferenciada y propia" (Emar, 1997: 202). Esta distinción corresponde a la exposición de "dos fases del arte":

1. el arte que existe para consuelo de los hombres fallidos y que es reflejo mismo de esas fallas;
2. el arte que existe como un medio más para que el hombre se realice, amplíe su campo de visión y comprensión, ajeno, totalmente ajeno, a sus pequeñas miserias cotidianas. (Emar, 1997: 203)

En este sentido, la crítica de las relaciones vida-arte tiene como base la separación huidobriana entre la "verdad de la vida" y la "verdad en el arte". Veamos otra cita:

Cierto día parece que este caballero [Alberto Mackenna] se encontró ante cuadros que “a él nunca le habían sucedido en su vida”, y, al ver tamaña insolencia de los autores –los mancebos sin pudor–, corrió a las columnas de un *Mercurio* cualquiera y lanzó su indignación.

Se trataba especialmente de un desnudo de mujer hecho por Hernán Gazmuri en tendencia constructivista algo cubista. El señor Mackenna al ver una mujer así –y ojo en esto, ¡oh amigo (siguen los adjetivos)!, “una *mujer*”, ¿entiendes?– se indigna y exclama con toda la ingenuidad deliciosa de un adolescente: “¡Yo siempre preferiré las mujeres del Ticiano”. (Emar, 1997: 204)

Es posible trazar una secuencia argumentativa donde la tradición se reduce a consumo, y la literatura y el arte canónicos a pruebas formantes de una sociedad organizada: “Es un arte pacífico al servicio de todos los hombres resignados que viven con el tic-tac del reloj” (Emar, 1997: 208). Pero esta secuencia a su vez tiene como marco las relaciones, por comparación, entre los movimientos artísticos de Chile y Europa, concibiendo el arte europeo como lugar del cumplimiento ideal del arte: Arp, Braque, Ernst. La alternativa al concepto de imitación y representación reside en la entrega “a un juego imaginativo” (Emar, 1997: 214) –desfragmentación de la imagen, múltiples planos narrativos–, en la defensa del “espíritu” de la obra de arte: “la utilidad de una obra de arte reside exclusivamente en el espíritu” (Emar, 1997: 213).

Sin embargo, la entrega al juego de reemplazos tradición–rebelión, se enfrenta al temor de la prescripción de la rebeldía –“colgar” en un museo la revuelta literaria–, de una rebelión vencida por la fórmula y con el tiempo transformada en costumbre, lo cual coincide, según el narrador, con el momento de entrada a los museos y salones, a la tradición, a los órdenes institucionales. Pero el otro riesgo, no aclarado por el narrador, es el proyecto de un arte en constante rebelión, “fuera de la ley”, convirtiéndose pues la revolución en un suceso artístico. La revuelta adquiere significación, entonces, en la medida que incite otra concepción y “experiencia de la vida”, la perenne celebración de la vida artística.

Justamente, esta celebración es la que hace posible en Emar la idea de un arte institucional, fichando la tradición como sinónimo de belleza, lugar de lo originario y original. Esto nos coloca en la pista de otros problemas. Nos habla, por ejemplo, de lo sucedido más o menos entre 1890 y 1920 en el mapa de la representación nacional: de cómo la diversidad nacional había entrado en una doble etapa: de su purificación –el alma popular, para el caso rural–, y su conversión en masa para el caso urbano. Había una fórmula ideal donde se reúnen ambos niveles en un tono pacífico: el alma nacional. La discusión abierta en la novela de Emar sobre el estatus social del arte y la literatura parece generarse en lo que José Luis Romero llama una “sociedad normalizada” (1999: 459) donde coexisten, oponiéndose pero sin excluirse, “conformistas y disconformistas” (*ibidem*). La misma novela aclara muy bien la *altura* de su discusión, pues a ella no tienen acceso las clases populares y medias. Todo esto me hace pensar en lo siguiente. Hay un sector de la sociedad normalizada que decide repensar las relaciones literatura y sociedad, el tipo de vínculo sostenido por el intelectual con su medio social. Excepto en este punto, esta sociedad seguía siendo liberal y conformista:

Es un hecho notable, que me hace rascarme la cabeza más rabiosamente que si fuese albergue de numerosos habitantes, éste que te indico: que a la mayoría de los hombres, apenas salen de la llamada clase baja para penetrar en la media o alta, se les mete entre ceja y ceja vibrar con un pedacillo cualquiera de arte, como que, de no hacerlo, les fuese a quedar algo incompleto, o a molestarles, o a remorderles. Es algo como si tuviesen que pagar un tributo, una deuda... Pero, tributo o deuda ¿a qué? En fin, ellos lo sabrán. Yo constato el hecho y nada más. (Emar, 1997: 198)

Se trata del choque de valores sobre el arte en la sociedad moderna, el "grito de horror contra cuanto pueda venir a plantear un nuevo problema, a hacer pensar, a turbar la ya aprobada acomodación de valores sobre lo que se pueda modorrar hasta el final de los siglos" (Emar, 1997: 207). Esta imagen de reposo remite a tradición, tranquilidad, bienestar, es una imagen con sentido de clase: el "sólido reposo" (*ibidem*) de unas relaciones sociales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Emar, J. (1988a). Espíritu viejo y espíritu nuevo. En: N. Osorio (Comp.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (pp. 132-133). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____. (1988b). Pilogramas. En: N. Osorio (Comp.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (pp. 143-145). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____. (1997). *Miltin 1934*. Santiago de Chile: Dolmey.
- Huidobro, V. (1994). La creación pura. En: G. Videla de Rivero (Comp.), *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* (pp. 241-245). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Lastra, P. (1993). Nota para una edición de Juan Emar. *Escritura*, 35-36, 37-43.
- Lizama A., P. (1994). Jean Emar / Juan Emar: la vanguardia en Chile. *Revista Iberoamericana*, 168-169, 945-959.
- Romero, J. L. (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Antioquia: Universidad de Antioquia.