

TÓPICO HISTORIA Y FICCIÓN: LA HETEROGENEIDAD LATINOAMERICANA EN *UMBRAL* DE JUAN EMAR¹

Topic history-fiction: Latin-American heterogeneity in Umbral of Juan Emar

Malva Marina Vásquez*

Constanza Vargas**

Resumen

En el apartado *Noche 3* de *Umbral*, Juan Emar se vale de la estrategia de la hibridez genérica al construir una novela-drama que resignifica aportes de la vanguardia metaficcional. Nuestra hipótesis es que mediante la “refuncionalización paródica” (Hutcheon) de la diferencia conceptual entre historia y ficción se despliega una poética vanguardista que acoge el simultaneísmo temporal y espacial. Se trabaja con el enfoque postestructuralista foucaultiano que distingue entre una *Historia Global*, el metarrelato moderno y una *Historia General*; la que estudia las discontinuidades en las series temporales. En efecto, la poética de la simultaneidad es en la narrativa emariana un mecanismo dislocador de una serie de oposiciones binarias de la episteme moderna: obra dramática v/s representación teatral, espacio escénico v/s sala de espectadores, autor v/s obra, pasado v/s futuro, arte v/s vida, entre otros. Emar despliega así en forma magistral una propuesta vanguardista que da cuenta de la heterogeneidad de tradiciones culturales como impronta de escritura de un sujeto latinoamericano.

Palabras clave: Juan Emar, parodia, vanguardia, simbiosis múltiple.

Abstract

In paragraph *Night 3* of his novella *Umbral*, Juan Emar utilizes hybridism as a generic strategy in the construction of a novella-drama that assign new meanings to the contributions of the metafictional Avant Garde. Our hypothesis is that through a “parodic refunctionalization” of the distinction between history and fiction is conveying an Avant Garde poetics that promote the spatial and temporal simultaneity. We work with the foucaultian poststructuralism focus which make a distinction between Global History; the modern metanarrative and a General History; that studies the discontinuities in temporals series. The simultaneity poetic’s is in their narrative a mechanism that dislodges a series of binary oppositions as: dramatic work vs. theatrical representation, scenic space vs auditorium, author vs. work, past vs. future, art vs. life, among others. Emar deploys in a masterly way, his Avant Garde proposal of the heterogeneity of cultural traditions as writing impronta of a Latin-American subject.

Key words: Juan Emar, parodic, avant-garde, heterogeneity.

¹ Este artículo es parte del Proyecto Fondecyt Regular 1101043 “Quiebres Epistémicos y Estética de lo fantástico en narrativa chilena y argentina”, de la que la autora es la Investigadora Responsable. Andrés Bobenrieth y Pablo Oyarzún (Coinvestigadores). Constanza Vargas, alumna de Magister en Literatura de la UCH es ayudante del mismo.

1. INTRODUCCIÓN

Aristóteles en la *Poética* (s. IV a.C.), considerada el texto fundacional tanto de la teoría como de la crítica literaria de la cultura occidental, sienta las bases de la diferencia entre historia y ficción al señalar que: “No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. [...] La diferencia [entre] el historiador y el poeta está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder [...] pues la poesía dice más bien lo universal y la historia, lo particular” (Aristóteles, 36). En este contexto inaugural, *lo sucedido* es concebido por medio del establecimiento de una secuencia causalista entre los hechos.² Lógica introducida por el padre de la historia, Heródoto, tal y como nos lo refiere Momigliano: “Ha sido Heródoto el que ha introducido la regla de que los historiadores deben explicar los acontecimientos de que tratan. La explicación toma la forma de una investigación de las causas, y a partir al menos de Tucídides se hace la distinción entre causas inmediatas y causas remotas, o entre causas y pretextos” (Momigliano, 13). En este sentido, la determinación de lo causal implica una temporalidad lineal que marca un origen o comienzo que tiende hacia una finalidad (modelo teleológico).

En la narrativa de Emar dicha concepción de la historia va a ser cuestionada mediante un inédito despliegue del tópico historia y ficción,³ el que va a difuminar las férreas fronteras trazadas entre estas dos modalidades narrativas.⁴ Con anterioridad a *Umbral*, Emar ya había incursionado en dicho tópico en sus obras *El Pájaro Verde* y *Miltín 1934*. Es así como el narrador del cuento *El Pájaro Verde* inicia su relato cuestionando la noción misma de origen o causa-madre de todas las cosas: “Así deberíamos llamar este triste relato. Recurriremos a su origen, si se quiere, si es que hay algo en esta vida que tenga origen” (Emar, “Diez” 13). Al cuestionarse la noción de origen o causa primera, Emar está poniendo en duda la validez del concepto de “Historia Global” (Foucault, *La Arqueología del Saber*) como construcción de una inteligibilidad de los hechos de un mismo período por medio del trazado de una única

² “Para conocer la realidad, según Aristóteles, lo importante es la investigación de las cuatro causas que constituyen la verdadera ciencia: causa material —estudio de la materia de la que está hecho el objeto de investigación, causa motriz o eficiente—, estudio de aquello que ha dado origen al objeto, causa formal —estudio de aquello que ha dado al objeto la forma que tiene, causa final o teleológica—, análisis de la causa para la cual está destinado el objeto” (Viñas, *Historia de la crítica literaria*, 53).

³ En Argentina es Ricardo Piglia quien ha leído la tradición literaria nacional desde la problematización de los estatutos de historia y ficción a partir de la relación entre literatura y política. Para este autor, la ficción es un aspecto indisoluble de la política argentina, acercándose mucho, esta última, al modelo de la novela policial, ya que para mantener el poder construye una “máquina paranoica y ficcional”. De ahí que este escritor haya estudiado y recreado en su propia narrativa lo que él llama “las ficciones del Estado” argentino. Véase: Piglia, *Crítica y Ficción*.

⁴ Al respecto de muchas de las revoluciones de Emar, Pedro Lastra es enfático al señalar lo singularísimo de todas ellas, lo que trajo como resultado el desconcierto de la crítica literaria de la época: “la propuesta de Juan Emar resultaba excesiva para las limitaciones del medio” (Lastra, *Rescate de Juan Emar*).

línea lógico-causal. Frente a este paradigma de totalización del sentido de la historia, Emar se aproximará al concepto, también foucaultiano, de “Historia General”, reenfoque que se situará en las fracturas, los quiebres temporales, “ya que debe mostrar todo el espacio de una dispersión” (Foucault, *La Arqueología del Saber* 16). La discontinuidad, en dicho sentido, pluraliza las posibles direcciones que pueden tomarse, anulando la unidireccionalidad propia de la Historia Moderna, en cuyo seno nace el concepto de Historia Universal. De allí que Foucault señale respecto de las nuevas perspectivas abiertas por el concepto de discontinuidad: “Ha puesto en duda las posibilidades de la totalización. Ha traído la individualización de series diferentes, que se yuxtaponen, se suceden, se encabalgan y se entrecruzan, sin que se pueda reducir a un esquema lineal” (Foucault, *La Arqueología del Saber*, 12).

Retomando el tópico historia y ficción, tenemos que en el cuento *El Pájaro Verde* el narrador en la primera parte de su relato parodia el afán de verosimilitud realista,⁵ al dar cuenta del nacimiento y la muerte del pájaro verde por medio de su paralelismo con hitos históricos de la realidad extradiegética:

Nació el 5 de mayo de 1821, es decir, en el momento preciso en que rompía su huevo y entraba a la vida, lejos, muy lejos, allá en la abandonada isla de Santa Elena fallecía el más grande de todos los emperadores, Napoleón I (...) el 16 de ese mes lanzó un suspiro y falleció el mismo instante en que el más espantoso de los terremotos azotaba la ciudad de Valparaíso y castigaba duramente a la ciudad de Santiago de Chile donde hoy, 12 de junio de 1934, escribo yo en el silencio de mi biblioteca (Emar, *Diez*16).

El foco de la narración no está centrado así en los hitos históricos propiamente tales, sino que en lo anecdótico, en lo incidental; así es como los hechos que corresponden a la biografía del pájaro van a subordinar a los primeros.

Por su parte, en *Miltín 1934* el tópico historia y ficción está incluido en el mismo paratexto de la novela, esta vez basado en un momento fundacional de la historia de la nación chilena: la guerra entre araucanos y españoles durante el período de Conquista. El narrador alude al título de su relato cuando se halla en la punta del cerro Miltín mirando la ciudad de Santiago: “Este nombre le viene de un antiguo cacique araucano que allí, en su punta, vivió sus últimas horas y murió. Vamos a su historia” (Emar, *Miltín 1934* 69). Valiéndose de anacronismos históricos para demostrar lo desigual del enfrentamiento bélico, su narrador nos describe la batalla en la que participaron Valdivia y sus huestes en contra de los araucanos, comandados

⁵ El uso del intertexto de Flaubert es parodiado en virtud de que se cuestiona no solo sus pretensiones de objetividad, sino que también las de su omnisciencia. Señala Gotschlich: “Varias características del cuento se modifican a partir de este párrafo, entre otras, la que pareció condición dominante en el discurso; la naturaleza y el grado de conocimiento del narrador, cuya supuesta omnisciencia es refutada por él mismo, no obstante la excesiva y abundante conjunción de indicios realistas mencionados” (Gotschlich 95). Ejemplo de ello son las fechas exactas, la mención de hitos históricos, entre otros, que sugieren el formato crónica respecto de una expedición de 26 científicos al Amazonas, con la que se inicia el relato.

estos últimos por el cacique Miltín. Esta desigualdad se torna evidente al describirse el batallón foráneo provisto con la tecnología propia de las guerras mundiales, la que a su vez se entremezcla con la férrea oposición de su familia al régimen de Carlos Ibáñez del Campo: “Cerraban la marcha dos baterías de artillería del Regimiento Coronel Ibáñez N°1, quedado en la Capital. Un avión trimotor piloteado por el mayor Angol —tatarachozno del actual capitán Angol, mi amigo— sobrevolaba la expedición alerta ante los posibles peligros” (Emar, *Miltín* 1934 70).

Este uso de los anacronismos históricos para hiperbolizar un hecho no es nuevo en el contexto de la narrativa vanguardista de inicios del siglo XX. Así es como su uso también puede advertirse en el *Mío Cid Campeador: Hazaña* de Vicente Huidobro⁶ pero con una función diferente. En Huidobro, el recurso al motivo de la tecnología de la modernidad es una forma de resituar, en el contexto de la vanguardia, lo portentoso del arquetipo mítico-heroico,⁷ hiperbolizando con ello la magnanimidad de la figura del Mío Cid: “Innumerables corrientes eléctricas convergen hacia esa habitación, único punto interesante del mapa en aquella noche. [...] Un vigor inmenso se apodera de su cuerpo, su pecho se hincha, se dilata y desborda en la noche. El mundo es una usina de energías, un acumulador de fuerzas ebrias, una fábrica de hidrógeno” (Huidobro 804). En Emar, por el contrario, el uso de anacronismos no juega un rol mitificador y/o creador de arquetipos, sino que promueve la idea de que el arte de biografíar no consiste “en querer encasillar a los hombres que son vivos, a los que tienen la responsabilidad de ser vivos” (Emar, *Umbral* 1057), sino que en dar cuenta de una evolución constante, posible solo en el entendimiento de la conformación de biografías *de/en su devenir*, y no como una construcción cuya fuente es el pasado, concebido como un “tiempo cerrado”. La otra función de los anacronismos en su narrativa es promover la discontinuidad, y con ello, el simultaneísmo espacial y temporal —tan caro a las vanguardias estéticas— por medio de la representación de la coexistencia y superposición de varios planos históricos. Más adelante veremos cómo este aspecto se vincula a lo que Emar, en una manifiesta propuesta culturalista, llamará —según su portavoz Onofre Borneo— la “simbiosis múltiple” de tradiciones que implicaría la práctica escritural latinoamericana.

⁶ Respecto de las similitudes entre ambos escritores, Lizama apunta hacia una búsqueda de libertad, materializada en su obra vanguardista, del siguiente modo: “La alternativa de contactarse en Europa con la vanguardia artística era para estos escritores una necesidad vital, un elemento indispensable para sus búsquedas y nuevas propuestas” (Lizama, *Juan Emar y Vicente Huidobro: recuerdo y vigencia*, 202).

⁷ Su interés radica en realzar la mitificación de su propia genealogía, ya que, basándose en fuentes históricas (*Enciclopedia Heráldica* de A. García Carrafa) intenta certificar que descende en forma directa del Cid. Véase: el prólogo al *Mío Cid Campeador: hazaña*. En este, el tópico historia y ficción se revela cuando Huidobro señala en forma explícita las fuentes en que se basa para escribir su obra: “Debo también advertir al lector que en los datos sobre el Cid a veces he seguido al Cantar, al Romancero y a la Gesta, y otras veces he seguido la Historia”. (Huidobro 800).

2. RUPTURA DEL PACTO BIOGRÁFICO EN *UMBRAL* Y CONFORMACIÓN DE UNA NOVELA-DRAMA

En *Umbral*, Onofre Borneo, su narrador/personaje, instala desde el comienzo el tópico literario historia y ficción al cuestionarse de entrada su propio quehacer: el arte de biografar la vida de sus amigos. Así nos dice: “Las biografías que empezaba tendrían que ser concebidas de otro modo... tendrían que ser con el biógrafo conviviendo con los personajes” (Emar, *Umbral* 535). Es así que en esta convivencia en tiempo presente entre la vida-tarea del biógrafo y las vicisitudes de los personajes se produce una cierta ruptura del pacto biográfico tradicional. Por una parte, al formar parte Borneo del grupo de amigos, su biografía es al mismo tiempo autobiográfica. Por otra, el verosímil de la biografía requiere contar una vida pasada o un período determinado de esta y no situando su conformación en un devenir informe de las mismas. Por ello es que, tal como lo señala Borneo, del rol de biógrafo transita hacia la función del mero registrador del diario vivir:

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, *Umbral* 6).

De ahí que Borneo se sepa situado ante un *Umbral*, ya que en tanto (auto)biógrafo del devenir de la vida de sus amigos, este narrar en forma simultánea a cómo se desarrollan los acontecimientos le impide ver un “sentido de la marcha, o sea, la finalidad de ella”. Por eso su labor consistirá en “dejar únicamente enunciaciones de problemas”.

En *Umbral*, el tópico historia y ficción recibirá una inflexión mayor en el apartado titulado *Noche 3*. En este fragmento, la práctica escritural de una novela-drama le permitirá a su autor integrar a la praxis artística como tal, la reflexión inmediata sobre su proceso de creación. Entenderemos, entonces, el fragmento narrativo *Noche 3* —en donde se inscribe la ida de los personajes biografiados al teatro a ver el drama *Blenda y Fedelspato*— como un híbrido que conjuga elementos pertenecientes a ambos géneros: el narrativo-biográfico y el dramático-teatral.

Nuestra hipótesis de lectura es que la construcción de una novela-drama es la estrategia para problematizar tanto la instancia de la autoría del drama *BYF*⁸ como los lindes ontológicos entre historia y ficción. Al respecto, demostraremos que el

⁸ De aquí en adelante nos referiremos al drama *Blenda y Fedelspato* con las siglas *BYF*.

dispositivo de la hibridez genérica le permitirá a su autor desplegar una propuesta vanguardista basada en una concepción discontinua tanto del espacio como del tiempo. Hecho que le permite transgredir una serie de lindes ontológicos referidos al verosímil de la representación teatral: espacio escénico/ sala de espectadores; actores/ público; pasado/ futuro; arte/ vida, entre otros. Lo anterior, posibilitará a Emar llevar a cabo una inédita poética vanguardista que puede entenderse como: “la sublime alquimia de tratar el pasado como porvenir” (Emar, *Umbral* 143).

A nivel de la diégesis, en este apartado denominado *Noche 3*, los huéspedes del fundo de Curihue, propiedad del capitán Angol, son invitados a presenciar⁹ *BYF*, *Drama en Tres Actos y Tres Parlamentos*, cuyo autor es el Chino Fa.¹⁰ Borneo, en su calidad de biógrafo de las aventuras de sus amigos, funciona como escriba-bisagra entre novela (las biografías) y drama (BYF), ya que también es invitado a presenciar el drama. De este modo, Borneo permite la continuidad de la diégesis, al ser quien realiza, en calidad de espectador de la representación teatral, la transcripción del mismo, en forma simultánea a como este se va representando ante sus ojos. Al mismo tiempo va registrando, en forma concienzuda, las reacciones y comentarios del público del que forma parte. Este apartado, entonces, no será factible de ser analizado desde una perspectiva netamente novelesca o teatral, por cuanto el drama se halla integrado como parte de la diégesis.¹¹

3. PRETEXTOS HISTÓRICOS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL DRAMA BLENDY Y FEDELSPATO

El drama *BYF* es la recreación de un hecho histórico basado en el tópico de carácter sublime el “amor más allá de la muerte”; suceso ocurrido, presuntamente, en tiempos de la Roma Imperial. Ahora, este tópico del repertorio grecolatino es presenciado en el contexto rural del fundo de Curihue, lo que pone en tensión dos cronotopos muy disímiles. Esta tensión entre el carácter ultraclásico de lo representado y el contexto local, periférico de recepción estética del drama, se resuelve por medio del procedimiento de la “refuncionalización paródica”¹² del

⁹ Esta visita de siete días es la que se constituye como la narración-marco de buena parte de este Primer Pilar de *Umbral*.

¹⁰ El Chino Fa, previo a su aparición como autor de este drama, es protagonista de una expedición realizada por Borneo y sus amigos al interior del fundo de Curihue. En dicho episodio, Fa cumple con la función de retrasar el tiempo cronológico, comportándose como dispositivo destructor del tiempo lineal. En la *Noche Tres* veremos que realiza los mismos juegos, mas ahora con el fin de cuestionar la diferencia entre historia y ficción, pasando de la función autorial a la actorial en una serie de escenas del drama. Para mayores detalles de la primera aparición de Fa, ver en *Umbral* páginas 565 y siguientes.

¹¹ Preferiremos, por ahora, hablar de una novela/drama, por cuanto este último está integrado a la diégesis, en tanto episodio de la ida al teatro del fundo de Curihue (*Noche Tres*). Prueba de esto es que el texto al que se enfrenta el lector empírico no es el texto dramático escrito por el Chino Fa, sino que la transcripción hecha por Borneo.

¹² Según la definición de parodia de Bajtín “el autor habla mediante la palabra ajena, pero a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente

motivo del amor sublime y de la diferencia conceptual entre historia y ficción. Es interesante destacar, al respecto, que lo que se ficcionaliza en esta novela-drama, entre otras cosas, es el debate artístico entre el academicismo y la vanguardia que se daba en el campo cultural nacional. En *Miltín 1934*, Emar ya había criticado el afán academicista, plasmado en la imitación de los modelos clásicos por el arte oficial, refiriéndose a Chile como “La Atenas Sudamericana” (Emar, *Miltín 1934* 95). De modo que la parodia a lo sublime se inscribe en este ataque a la crítica academicista.

El tópico historia y ficción aparece vinculado en este apartado a la problemática de las fuentes en que se habría basado su autor, el Chino Fa, para construir el drama. La fábula del drama recrea dos textos históricos: uno grecolatino y el otro francés. Comenzando por el último, tenemos que el tópico del “amor más allá de la muerte” es tomado de *Historia de la Magia* de Eliphaz Levi, escritor francés del siglo XIX, quien, a su vez, lo tomó de su fuente histórica *De las cosas maravillosas*, escrito por Flegón de Trales (liberto de Adriano, en el siglo II d.C). La finalidad de esta última fuente era la de contar con “un compendio de hechos extraordinarios y fabulosos” (Arres). Por ello, Flegón envía noticia al emperador Adriano de hechos insólitos sucedidos en Anfípolis, a fin de que la palabra de Adriano permitiera validarlos y así dejar huella histórica de estos.¹³

En la Roma Imperial, al ser el emperador la máxima autoridad, condensado en el título de *Imperium Maius* (Comandante Supremo), toda autenticación realizada por él tenía la valía de indiscutible: en consecuencia, de única verdad. Lorenzo Angol, personaje de *Umbral y parte del público que presencia el drama*, señala refiriéndose a su autor, el Chino Fa: “Escribió un drama alambicado y con mil escapadas para todos lados, ¿no es cierto? Pues bien, el Chino Fa escribió un hecho, una aventura que un día sucedió efectivamente y en tiempos de Adriano. La tomó de este libro; Eliphaz Levi la cuenta aquí. [...] No es igual al drama, se entiende, pero en el fondo es lo mismo” (Emar, *Umbral* 700). En su fuente original grecolatina, el argumento es el siguiente: la joven Filinnion, perteneciente a una de las familias nobles de la ciudad, no obstante amar a Macates, de cuna humilde, es obligada a desposarse con otro de su clase social. Mas la pena por no estar con su amante hace que fallezca inesperadamente. Lo maravilloso empieza cuando el fantasma de la muchacha visita todas las noches a Macates, hasta que es sorprendida y vuelve a morir por segunda vez. El escritor francés Eliphaz Lévi, en su *Historia de la Magia*, título de por sí

opuesto a la orientación ajena” (Bajtín 270). Para Rose, la parodia corresponde entonces a la “refuncionalización crítica de un material literario performado con efecto cómico” (Sanguse 56).

¹³ Señala Levi en relación con ello: “Flegón [...] añade que debió ejercer su autoridad para calmar el lugar perturbado por un suceso tan extraordinario, y concluye su historia con las siguientes palabras: ‘Si juzgas conveniente informar al emperador, házmelo saber para que yo pueda enviar a algunos de los testigos de estos hechos’. La historia [...], por tanto, está bien comprobada” (Levi 145).

inscrita en un híbrido temático,¹⁴ consigna en su obra este suceso extraordinario ocurrido en tiempos de Adriano. Emar, a su vez, retoma en *Umbral* estos pre-textos y realiza una recreación paródica de estos hechos en *BYF* contextualizando el drama de los amantes en los mismos tiempos imperiales de la fuente primera.

4. PARODIA A UN SUBLIME HECHO CLICHÉ

En *este* apartado de *Umbral* se parodia, al mismo tiempo que al academicismo que primaba en el campo artístico chileno de la época, a la concepción de lo sublime hecho cliché y/o lugar común. Mediante la integración de elementos propios del realismo grotesco veremos cómo se desacraliza el motivo clásico de lo sublime. Una manifestación evidente de esta desacralización se revela en la burla del lenguaje elevado de la tragedia por medio de la integración del humor y la oralidad popular, rompiéndose con la jerarquía entre lo noble y lo plebeyo. Los padres de Blenda son los que realizan, en forma explícita, esta carnavalización de lo sublime al mostrar su desaprobación del amante de su hija:

PADRE DE BLENDA: Jamás la hija por mí fabricada, la más sublime fabricación de mi nobiliaria virilidad, jamás ni siquiera rozará con el extremo de su sombra el extremo de la sombra de un mal nacido aunque tal sombra sea la sombra que hace proyectar el sol [...]

MADRE DE BLENDA: ¡No faltaría más que una hija de nosotros [...] fuera ensuciada con los ojos legañosos de un marrano en forma de semihombre! (Emar, *Umbral* 614-615).

El mismo parlamento de Blenda adquiere tintes paródicos al encarnar en forma hiperbólica y, por lo mismo, grotesca, el sentimiento de lo sublime:¹⁵

Quiero lo inmenso, la extremidad de lo extremo. O un hombre tan mísero que coma de los restos de lo que opulentos a sus animales dan; [...] o bien un hombre-dios, [...] que por cada vena mía —venas que se detienen en Rómulo y Remo— tenga una sorprendente arteria que lo lleve hasta Adán y Eva. El uno o lo otro. Y un tercero igual a mí, ¡Oh, no, tampoco! ¡Yo detesto los espejos! (Emar, *Umbral* 609).

¹⁴ En el discurso histórico tradicional, la magia no era considerada como un tópico digno a ser tratado, es decir, que guardase alguna relevancia como causa y/o antecedente de hito histórico alguno. Es por ello que al historiar Lévi sobre un tópico semejante se aparta de la *ratio* ilustrada para dar paso a las esferas de lo intuitivo, de lo oculto.

¹⁵ Lo sublime entendido al modo de Longino como “un no sé qué de excelencia y perfección soberana del lenguaje” quien 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 76). Sobre la valoración del patetismo o *pathos* sobre el auditorio que tiene la concepción de lo sublime en Longino, Juan Plazaola opina que es una de las pocas teorías originales de la estética grecolatina postaristotélica, ya 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 77).

Por otra parte, la proveniencia de los nombres de ambos amantes también da cuenta del tono paródico generalizado de esta *novela-drama*. Mientras que el nombre “blenda” es un mineral rarísimo, el de “feldespato” refiere al compuesto del que están hechos los roqueríos marinos. Además, si bien el conflicto es similar al de Romeo y Julieta, vemos que en *BYF* el tema del amor sublime es desacralizado, siendo el ejemplo más claro de esto el que se liga con el motivo del amor a primera vista: “Surge Stramuros, indica con su siniestra a la doncella y le grita: ‘¡A la izquierda!’”. Ella obedece y ve: tórnase carmesí, luego azul, luego gris y queda por fin petrificada y alba como la nieve. Stramuros entonces indica con su diestra al doncel y le grita: ‘A la de-ré’. Él obedece y ve, y, al ver, óyese un estampido: el doncel ha estallado” (Emar, *Umbral* 613). Aquí, el personaje de Stramuros¹⁶ utiliza, parodiándolo, un registro de habla propio de los círculos militares, el cual al ser directivo, desacraliza lo sublime. Otro ejemplo de esto ocurre en el momento en que los espectadores del drama asisten al desvirgamiento de Blenda:

“Aparecieron [...] el chino Fa, [...] el pintor y [...] Mequetrefe. Los tres hincáronse sobre una rodilla y cubriéronse el rostro con la diestra en signo de recogimiento. Nosotros [...] nos pusimos de pie. [...] El cortinaje que ocultaba a las ancianas se agitó repetidas veces. Redobló con mayor ímpetu el tambor. [...] Luego Fa se incorporó [...] abrió los brazos y con voz solemne dijo: Señoras, señores: Blenda ha perdido la virginidad” (Emar, *Umbral* 633).

Como vemos, la carga simbólica que el himen tiene en la cultura patriarcal—recordemos que la obra es ambientada en Roma y vista en el contexto regional campesino del fundo de Curihue— es parodiada por la presencia *in situ* no solo de los espectadores, sino que del autor y de los encargados de la escenografía del drama. Lo paródico reside en la excesiva visibilidad de un acto privado, trastocado por una hiperceremoniosidad de los asistentes. Con anterioridad Emar ya había criticado el clásico apriorismo del arte entendido como un concepto sublimado *per se*, idea que preveía en el campo cultural chileno de su época. Al respecto, el narrador de *Miltín 1934* nos refiere en su conversación con Rubén de Loa: “¡Y cuánta falta me hacía este baño de palabras inefables a las inefables bellezas de las artes! Pues, te diré, me sentía agobiado, aplastado y reventado de ver tanto sublime en tan poco tiempo. [...] crece la obra elevada que nos levanta del lodo cotidiano y nos aleja del espectro de la fealdad” (Emar, *Miltín 1934* 187).

En el drama del Chino Fa, la segunda muerte de Blenda se desencadena por causa de un oponente semejante a la figura de la Celestina: Esparadrapa,¹⁷ figura

¹⁶ Quien, por lo demás, no es propiamente un personaje del drama, sino que el director de orquesta. Sin embargo, interviene de modo directo en el acontecer del espacio escénico.

¹⁷ “Vengo a prestaros ayuda en la tarea que emprendisteis. [...] Sabel: Blenda resucita cada noche y puede hacerlo porque, al morir con amor, recibe auxilio del Guardián de los Muertos. Sale de su sepulcro y, junto con ser la Medianoche, entra en la choza de Feldespato y ahí [...] ¡Se

que no aparece en las otras fuentes históricas de la fábula. Esta suerte de bruja es quien relata a los suegros las visitas que realiza la muchacha a su amado después de muerta, con lo cual se introducen elementos propios del realismo grotesco de la tradición literaria española. *La Celestina*, como sabemos, invoca a Plutón, deidad *ad infernos* a fin de lograr sus fines. Asimismo en *BYF*, Esparadrapa se presenta de la siguiente manera al público: “Soy la vieja Esparadrapa y ella es aquella que siempre está en el número siguiente de los que están. Soy la que nadie puede vencer. Soy la que todo lo sabe porque soy la que atisba. Soy el atisbo mismo”. (Emar, *Umbral* 670). Es ella quien convence a Feldeespato de que lo que se le aparece es un demonio y no la verdadera Blenda, lo que lleva al amante a asesinar a su propia amada en el tálamo nupcial.

5. PARODIA Y VANGUARDIA METATEATRAL EN BLENDAS Y FEDELSPATO

*Era, acaso, la vida misma, su ley, que no quiere
para ella Espectadores sino Actores...*
Juan Emar, *Umbral: Primer Pilar, El globo de Cristal*.

Calderón de la Barca en su *Gran Teatro del Mundo* sufre varias metamorfosis: aparece en calidad de actor para luego tomar el rol de espectador. Juan Emar realiza en *BYF* similares juegos metafictivos. Entiende con ello el escritor chileno que “la ruptura de los códigos formales tiene su origen en la literatura experimental y en la voluntad transgresora que esta evidenciaba respecto de los límites convencionales de la obra narrativa” (Orejas 133). En *BYF* estos juegos metateatrales se vinculan al tópico historia y ficción alcanzando su punto cúlmine con la problematización de la autoría del drama *BYF*. Es así que, cuando ya ha finalizado la representación del infortunio de los amantes, se abre el Cuadro Noveno y aparecen en escena el emperador Adriano, el escritor francés Eliphás Lévi y el Chino Fa. Primero, el escritor francés pide a Adriano que su palabra imperial autentifique la verdad de los hechos ocurridos en el drama *BYF*, recién presenciado en el teatro del fundo de Curihue:

ELIPHAS LÉVI: Majestad: Pido humildemente que vuestra imperial y romana palabra atestigüe que la triste historia de amor y de muerte que a nuestros oídos ha llegado, es verídica en todos sus puntos.

ADRIANO: Verídica es.

ELIPHAS LÉVI: ¿Permitido, entonces, me es que, para conocimiento de mis próximos contemporáneos, la relate en mis escritos?

ADRIANO: Permitido es (Emar, *Umbral* 679).

El parlamento citado cuestiona la diferencia entre historia y ficción al parodiar el gesto de autentificación que la palabra imperial dio en su momento

aman! [...] Luego, cuando despunta la aurora, sale y deja que su sepulcro siga durmiendo [...] lo que vosotros creéis su cadáver” (Emar, *Umbral* 672).

histórico a los hechos insólitos implicados en el motivo “amor más allá de la muerte”.¹⁸ Lo escandaloso a nivel ontológico es que el Chino Fa, avecindado en Chile, aprovecha la ocasión y, a su vez, pide permiso a Eliphaz Lévi para recrear la historia que este último escribirá, de lo que podemos inferir que esta historia-drama aun no existe. De modo que lo que aquí se produce es la ruptura de la lógica antecedente-consecuente que rige tanto a las oposiciones binarias autor v/s obra; todo autor es causa eficiente de la obra como a obra dramática v/s representación teatral; toda obra dramática es el germen escrito de su representación teatral.

Es destacable, además, la parodia al canon literario, ya que el francés pide permiso al emperador (esto es, a la cultura grecolatina) para recrear el tópico de esta última tradición. A su vez, el Chino Fa, avecindado en Chile, le pide permiso al francés¹⁹ para recrear la historia que escribirá para sus amigos, la que será estrenada en un futuro, paradójicamente, *que ya ha acaecido* en el teatro de Curihue. De modo que lo que aquí ocurre se podría entender como una Puesta en Abismo Paradójica *hacia el futuro*²⁰ (Dällenbach, 91) de la creación y representación teatral del drama *BYF*. Se transgrede con ello tanto la linealidad del género dramático, sometiéndolo a una discontinuidad temporal, como el estatus ontológico de lo recién presenciado. ¿No anula acaso este parlamento del Chino Fa el estatus de producto ficcional del drama al comprometerse *con el público allí presente* a crear *en un futuro* lo que *recién ha acaecido como representación teatral*? El Chino Fa, al pedirle permiso a Lévi para contar la historia de *BYF* que este último recreará, se anula a sí mismo como entidad autorial del drama recién presenciado, para transformarse en presunto autor futuro de una redoblada recreación del mismo.

Si nos basamos en los planteamientos de Rose, en este sentido: “el núcleo de la parodia no es satirizado, mas ‘refuncionalizado’ de manera crítica, y el efecto cómico está ligado a la ‘incongruencia’, discordancia o discrepancia existente entre el ‘material’ original y su citación paródica” (Sanguse, 56). Así es como lo que, páginas antes del apartado de la *Noche 3* en *Umbral*, se proponía, en forma

¹⁸ Emar se basa para construir la historia de *BYF* en una fuente romana que, si bien pertenece al discurso histórico tradicional, también colinda, y por su contenido, en la esfera de lo insólito (de allí su título *De las cosas maravillosas*). Sin embargo, la pertenencia al género de lo documental de este texto romano se debe a que en su época de producción fue autenticado por la palabra imperial, escapando así de ser tomado como una ficción.

¹⁹ Lo que destaca el valor de capital cultural que tenía Francia para un latinoamericano que se formaba como sujeto artístico-letrado por medio de los viajes al continente europeo, en especial, a París.

²⁰ La puesta en abismo *hacia el futuro* no está categorizada en la teoría sobre la metaficción ni por Dällenbach ni por Hutcheon, mas creemos que este procedimiento, debido a que está inserto en una novela-drama (es decir, en una diégesis que tiene la necesidad de cristalizar una representación teatral que deviene en constante presente y la que se desliga, por lo demás, de toda linealidad teleológica), es totalmente inédito en literatura. Por lo demás, hablar de una puesta en abismo hacia el futuro es una paradoja que solo se resuelve mediante la conformación del híbrido *BYF* como una novela-drama. Esto, debido a que la permanencia de todo texto (lo pasado como producto cerrado) se vivifica por medio de su representación teatral (lo presente que se proyecta hacia un constante futuro).

implícita como imperativo del artista vanguardista: “la sublime alquimia de tratar el pasado como porvenir” (Emar, *Umbral* 143) se cumple a cabalidad en este apartado. Se confirma así el marcado carácter metateatral del Cuadro Noveno, ya que anuncia *el futuro proceso* de creación *de lo recién visto*. Hecho que se relaciona en forma directa con el cuestionamiento del antagonismo conceptual entre historia y ficción, anulando dichas categorías como oposiciones binarias. Además, se nos muestran como contemporáneos el Chino Fa, el escritor francés Eliphaz Lévi y el emperador Adriano, produciéndose una ruptura tanto de la secuencia cronológica como de la causal. Esto queda evidenciado en la coexistencia y superposición —en el espacio ficcional-escénico— de tres cronotopos diversos: el del Imperio Romano, el de la Francia del siglo XIX y el del fundo de Curihue del Chile de 1927.

6. FICCIÓN HISTÓRICA Y SIMULTANEÍSMO

Después de terminado el drama *BYF*, los personajes vuelven a la casa del fundo de Curihue y comentan el espectáculo. Impactados por el tratamiento dado al tiempo en el drama, Lorenzo Angol, portavoz del parecer de la mayoría, responde a Ascanio Viluco, personaje que encarna la postura del arte oficial:

Ante nuestra sorpresa, el crítico nos aseguró que una obra literaria cualquiera [...] era mala si no conservaba [...] una tónica única y permanente. [...] Y agregó que mal podría llegar a este objetivo un drama que, según nos había oído, sucedía en tiempos de la Roma imperial y cuyos personajes a cada momento se lanzaban por el devenir futuro haciendo una verdadera chacota del venerable momento histórico [...] Es natural [...] que lo que don Ascanio censuraba fuese el lado óptimo de la obra. Me refiero a ese “ir y venir” por la Historia (que el crítico llamó “devenir futuro”) a ese balanceo por lo que ha de acontecer, a esa inestabilidad sobre el momento en que se existe (Emar, *Umbral* 688-689).

Es evidente, aquí, que Emar ficcionaliza mediante su personaje Lorenzo Angol la defensa de su propia propuesta vanguardista metaficcional, la que asigna un valor inestimable al singular tratamiento del tiempo. Es esa proliferación de discontinuidades temporales en su obra literaria lo que escandaliza a Ascanio Viluco, quien opina que el Chino Fa hace una “verdadera chacota del venerable momento histórico”. Ese “ir y venir por la historia”, ese “devenir futuro” rompe con la secuencia pasado-presente-futuro, desestabilizando la percepción temporal acostumbrada. Desde el enfoque postestructuralista de Michel Foucault, el objeto de estudio de la Historia²¹ ya no es entendido desde la perspectiva de la continuidad

²¹ Enfoque de análisis textual que se desarrolló en Estados Unidos en la década de 1980 y que “se ve a sí mismo como enfoque radical, que parte del compromiso crítico del marxismo y del postestructuralismo. Siguiendo a Raymond Williams, el Nuevo Historicismo evitó la distinción entre literatura y contexto cultural y social, viendo los modos de representación como constitutivos de la realidad social, y no simplemente como su reflejo [...] apuntó a producir una poética de la cultura, leyendo los textos canónicos dentro y a través de múltiples formas de ESCRITURA, atravesando la

temporal de los hechos: pasado / presente / futuro, sino que desde la noción de discontinuidad. En el apartado “La Noche 3” de *Umbral*, por medio de la parodia como “instrumento crítico”, se problematizan los lindes ontológicos entre historia y ficción al ponerse en abismo la creación autorial del drama²² y promoverse con ello un concepto de Historia como “devenir futuro”. En este sentido Sanguse, basándose en Hutcheon, afirma que “la parodia desarrolla una función de síntoma y de instrumento crítico de la episteme moderna: en la medida en que aquella es metaficción, o sea, se toma a sí misma por objeto, analizando en su propio interior su propia naturaleza ficticia [...], la parodia contesta la capacidad de la obra literaria de representar (la realidad) y de imitar (los modelos), contestación identificada con la modernidad” (Sanguse, 57). Esta ficcionalización del devenir temporal del drama como relato discontinuo que anula la serie pasado-presente-futuro, viene validada por la parodia como fuerza transgresora del carácter totalizador del discurso histórico, que desmantela su carácter de metarrelato o de “Historia Global”, entendida al modo foucaultiano.

El tópico historia y ficción en *BYF* se inscribe en una propuesta de “ficción historiográfica”, la que Hutcheon concibe como “la inclusión de personajes, situaciones y problemáticas de carácter histórico dentro del contexto fictivo de las obras, (la que) cuestiona las pretensiones de objetividad y empirismo del discurso histórico. [...] La historia (en este sentido) igualmente se muestra incapaz de escapar a las limitaciones de toda construcción cultural” (Navarro 24). El carácter de “ficción historiográfica” de *Umbral* se torna evidente cuando se muestra el dispositivo de la palabra imperial como fuente de autenticación del saber histórico en los comienzos de la cultura occidental. Además, conceptos claves de Historia Global como “reconocimiento” y “continuidad” son despojados de su significado, debido a que en un mismo espacio —el escénico— coexisten tres cronotopos diferentes que con-funden personajes del mundo ficcional con figuras históricas: el romano (Adriano), el francés de 1800 (Lévi) y el del Chile de 1927 (Chino Fa).²³

De manera que el apartado Noche 3 desestabiliza las tres modalidades de la historia que la filosofía platónica valida, al promover “El uso paródico y destructor de la realidad (opuesto a la historia como reminiscencia o reconocimiento), el uso disociador y destructor de la identidad (opuesto a la historia como continuidad o

distinción entre ficción y no ficción [...] Sus puntos de referencia teóricos son diversos e incluyen a Raymond Williams, Clifford Geertz, Mijail Bajtin y Michel de Certeau. [...] inspirándose en la obra de Foucault, comparte con el postestructuralismo la desconfianza sobre las teorías sociales totalizantes y las ‘grandes narraciones [...]’” (Payne, 504-505).

²² La que se autodisgrega en el choque de las series temporales (lo acaecido de la representación teatral en su proyección a futuro).

²³ Cada lugar de los que se señalan remite a una de las tres epistemes señaladas por Foucault en su libro *Las Palabras y las Cosas*: la Renacentista (clasicismo romano/Flegón), la Moderna (Francia/Lévi) y la Arqueológica (Curihue/Fa). De esta última, como sabemos, uno de sus patrones de funcionamiento más notorios es el de la discontinuidad.

tradición) y, por último, el uso sacrificador y destructor de la verdad (opuesto a la historia como conocimiento)” (Foucault, *Microfísica del Poder* 25) La hibridez cronotópica se conecta a la concepción del tiempo discontinuo e infinito del Chino Fa, concepción que tiene un primer despliegue al inicio del drama. Es por una singular construcción escenográfica que se da el retroceso en el tiempo desde el año 1927 —el de los espectadores del drama— hasta los tiempos de Adriano donde ocurren los hechos de *BYF*:

Entonces la escena de Santiago de hoy se volteó hacia atrás y fue reemplazada por una de Santiago durante los días de la Independencia. Esta, a su vez, cayó hacia atrás y vimos a continuación una escena colonial; y luego, una escena de los tiempos de Pedro de Valdivia; y luego una escena anterior y en la ciudad de Lima; y luego, a Colón atravesando el Atlántico; y luego, siempre retrocediendo por la Historia, cruzamos a gran velocidad la Edad Media entera (Emar, *Umbral* 604).

En este sentido, las siguientes palabras de Foucault definen de mejor manera estos nuevos juegos de interpretación del devenir histórico, los que dentro de la propuesta vanguardista de Emar cumplen el rol de acoger la poética de la simultaneidad espacial y temporal de las nuevas tendencias artísticas:

La historia será “efectiva” en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser; divida nuestros sentimientos; dramatice nuestros instintos; multiplique nuestro cuerpo y lo oponga a sí mismo. No deje nada sobre sí que tenga la estabilidad tranquilizadora de la vida de la naturaleza, ni se deje llevar por ninguna muda obstinación hacia un final milenar. Socave aquello sobre lo que se la quiere reposar y se ensañe contra su pretendida continuidad. Y es que el saber no está hecho para comprender, está hecho para zanjar (Foucault, *Microfísica del Poder* 20).

La ficcionalización de la autoría del drama *BYF* en la figura exótica del Chino Fa adquiere un rol capital para entender el apartado la *Noche 3* como práctica de “refuncionalización paródica”, lo que se constata al explicitar el Chino a Eliphas Lévi los aportes de su propia recreación de la historia del drama: “Pero es el caso de que quisiera —¿cómo decir?— balancear un poco dicha historia por mi comprensión chinesca. Cuestión, comprenderá usted, de aliñarle un tanto con la salsa de dos continentes: el mío de Asia, y el de las Américas de mis futuros oyentes” (Emar, *Umbral* 679). Proponemos aquí que la comprensión chinesca —exótica— aludida tiene directa relación con el aporte rupturista del proyecto de *Umbral*, el que practica una concepción discontinua del tiempo y que, en este sentido, mostraría parentesco con la de la filosofía oriental. Retomando el drama *BYF*, tenemos que tras acceder el emperador Adriano a la petición del Chino Fa de reescribir el drama, este último se dirige al público, declarando:

Tópico historia y ficción: La heterogeneidad latinoamericana

CHINO FA: Distinguido público: Ya es algo tarde. Yo, con el permiso de ustedes, me voy a acostar pues debo levantarme mañana a primera hora a cumplir la promesa que he hecho al amigo Eliphaz, es decir, a escribir un drama sobre estos sin par amantes, Blenda y Feldepató. Espero que, apenas terminado, el propietario de este fundo [...] tenga a bien facilitarme su teatro para en él ponerlo en escena.[...] Les ofrezco [...] una invitación general para la noche del estreno del drama que corro a escribir, el drama que intitulado será: Blenda y Feldepató ¿Aceptan ustedes?

TODOS: ¡Sí, aceptamos!

CHINO FA: Entonces me voy a reposar y luego a escribir. ¡Buenas noches! [...] Y cayeron las cortinas. Y nosotros rompimos en atronadora ovación (Emar, *Umbral* 679).

El carácter de obra abierta de *BYF* se revela en la invitación que el Chino Fa realiza al público a ver un drama que escribirá sobre lo que ya presenciaron en el teatro de Curihue, anulando con ello los lindes ontológicos entre lo que se entiende por lo histórico/real versus lo artístico/ficcional. Los espectadores también fueron incluidos en este tratamiento de la historia como ficción, por cuanto son partícipes de la escena en la cual el Chino Fa señala que da(rá) origen a *BYF*. Por ello también son parte conformante de una obra en devenir y será a partir de esta en la que se basará el Chino Fa para crear su ficción en abismo paradójica, es decir, *ya acaecida y a la vez por acaecer*. Por otro lado, también tenemos dos emperadores Adriano: a) el que autentifica el hecho maravilloso que Flegón le narra en la realidad extradiegética en la Roma Imperial; b) el Adriano que aparece en el escenario, autentificando los hechos presenciados en el drama *BYF*. De modo que Adriano, en esta última aparición, al atestiguar que la historia de amor y de muerte es verídica en todos sus puntos, estaría autentificando, desde el espacio de la ficción, a la ficción teatral como historia, hecho este que una vez más deja en evidencia la transposición del par historia/ficción como oposiciones binarias.

Lo anterior se liga ampliamente con lo señalado por Hannoosh en lo referente a la funcionalidad de la parodia en la literatura contemporánea: “La modernidad, lejos de intentar recusar de las obras del pasado, tiende por el contrario a apropiarse de ellas, a remodelarlas en función de las preocupaciones del presente [...], en virtud del doble principio que las formas modernas no serían posibles sin aquellas que las han precedido, y que la originalidad no es solo la novedad, sino también la transformación del pasado” (Sanguse 13). Volviendo al drama *BYF*, dicha función de la parodia de transformar el pasado y por ello de siempre entrar en un diálogo con él mismo desde una actualidad, aparece en los comentarios de Onofre Borneo, quien antes de llevarse a cabo la representación caracteriza la obra en términos de un híbrido cultural, enfatizando el hecho de que somos hijos de la cultura occidental; que “Querámoslo o no, estamos romanizados”:

1) Blenda y Feldespato acontece durante el Imperio Romano (Roma) 2) Su corte y su pureza son de pura estirpe griega (Grecia) 3) Es creación de Fa, chino pura sangre, nacido en Fu-Chou (China) 4) Es decorada por Rubén de Loa, chileno pura sangre, nacido en Osorno (Chile) y 5) Se estrena en el cordillerano fundo de Curihue (Andes). De modo que [...] se han fusionado en un solo y único acontecer: Roma, Grecia, China, Chile y Andes. Y este acontecer [...] lo contemplan cuatro respetables sujetos de Albión. [...] Grecia nos da su pureza; China nos da su edad milenaria; Chile, al pertenecer al nuevo mundo, nos da las esperanzas; los Andes nos dan su misterio hecho de inmensidad de entrañas y picachos. Y todo converge en la fortaleza de Roma. [...] En vano, chupados por los tubos inhalantes volamos hacia Grecia la clásica, hacia China la recóndita, hacia Chile el prometedor, hacia los Andes aplastantes; en vano, para estos vuelos, empleamos las alas de nuestro hervir subconsciente. Querámoslo o no, estamos romanizados (Emar, *Umbral* 611-612).

En esta cita Borneo describe, en un tono pronunciadamente paródico, las diversas tradiciones culturales que se conjugan en la representación teatral de *BYF* en el fundo de Curihue. Si bien al comienzo da a uno de estos estratos culturales el carácter de dominante, finalmente recula de ello, mediante la alusión a un olvido: “¿Qué curiosidad me invadió! Curiosidad por saber la reacción de cada amigo allí presente. Iba a ponerme al estudio, cuando dos hechos me interrumpieron: a) ¿Y Grecia y China y Chile y Andes y Albión? ¿Cómo y hasta qué grado influncian? ¡Se me habían escapado!” (Emar, *Umbral* 612). Onofre toma conciencia del drama *BYF* entendiéndolo no desde una perspectiva hegemónica que jerarquizaría unas tradiciones sobre otras, sino como una total simbiosis —una “simbiosis múltiple”—²⁴ que aglutina la heterogeneidad cultural. El entendimiento de Borneo de lo que podríamos llamar esta *heterogeneidad* (Cornejo Polar) cultural no se juega en la simple adición de elementos, ni tampoco configura un todo o totalidad que es mucho más que la suma de las partes, sino que esta “simbiosis múltiple” se abre a una diáspora temporal infinita;²⁵ “para durar, o tratar de durar una eternidad” (Emar, *Umbral* 611-612). En su discurso de 1982 “La Literatura Peruana”, Cornejo sustituye la categoría de heterogeneidad por la de “totalidad contradictoria”, para caracterizar la pluralidad de literaturas con rasgos contradictorios entre sí que había en el Perú.

²⁴ “Una simbiosis. Ni más ni menos, una simbiosis. Pero una simbiosis múltiple que empezó a aglomerarse casi repentinamente [...] para durar, o tratar de durar, una eternidad” (Emar, *Umbral* 611, 612).

²⁵ Según Cornejo, citado por Sobrevilla: “Caracteriza a las literaturas heterogéneas la duplicidad de los signos socioculturales de su proceso productivo; se trata en síntesis de un proceso que tiene, por lo menos, un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y de conflicto”. “Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina” (25).

Desde nuestra perspectiva postestructuralista foucaultiana, coincidimos con la crítica de Sobrevilla de la categoría “totalidad contradictoria”, ya que es evidente que “la historia funciona aquí como el factor totalizante de la literatura peruana” (Sobrevilla 25). Creemos, como lo señala Sobrevilla, que “un pensamiento postmetafísico tendría que dejar de lado conceptos como los de “sistema” y “totalidad” legados por el marxismo de la filosofía clásica alemana. (Sobrevilla 25). Esta aclaración es importante, ya que el tópico historia y ficción en la narrativa de Emar se escapa del concepto de discurso totalizante del sentido de la historia, es decir, del concepto de “Historia Global” (Foucault, *Arqueología del Saber*).

Cerraremos nuestra lectura del tópico historia y ficción en la narrativa emariana con el episodio de la subida a escena del Notario de San Agustín de Tango, Dámaso Mamiña, para atestiguar del carácter programático de la propuesta vanguardista del Chino Fa. Este notario muestra el documento legal que prueba que las críticas al drama hechas por mister Silchester ya estaban previstas como parte del mismo por su autor, el Chino Fa. Con este dispositivo moderno de autenticación constatamos que la integración de la crítica a la recepción estética del drama y de su defensa por parte de la autoría estaban previstas. El Chino Fa puede, de este modo, contraargumentar con pruebas contundentes a las críticas que malentienden su proyecto artístico, mostrando que las consideradas interrupciones a su obra eran deliberadas:

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! [...] 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, [...], 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. En garantía de que así han de suceder los hechos, y no de otro modo, obliga todos sus bienes habidos [...]. En comprobante firma, previa lectura. Fueron testigos don Álvaro Yáñez Bianchi y don Baldomero Lonquimay, [...]. Se pagó al 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, *Umbral* 647).

Esta parodia a los diferentes dispositivos de autentificación de los hechos en *Umbral* se inscribe dentro del tópico de la ficción historiográfica. Recordemos que la palabra imperial funciona, en primera instancia, como acto de habla que permite la autentificación de ciertos hechos maravillosos como efectivamente sucedidos, como históricos, en la Roma Imperial. Por ello el emperador, en esta segunda autentificación de la historia del drama, estaría autentificando una obra artística híbrida: la “simbiosis múltiple” de tradiciones culturales heterogéneas. El segundo momento es el del dispositivo de autentificación legal, representado por la escritura notarial. Este último permite validar como historia lo que ocurrirá en la ficción teatral: los ataques críticos de mister Silchester. La parodia a este último dispositivo de autentificación se refuerza al colocarse a Álvaro Yáñez Bianchi —el autor empírico, “real” de *Umbral*— como testigo del trámite burocrático.

A modo de conclusión, podríamos decir que, desde la perspectiva vanguardista emariana, el quehacer artístico debe abocarse a la construcción de la emergencia de una obra abierta a múltiples saberes, a múltiples interpelaciones, relecturas y reescrituras del pasado. En palabras de Umberto Eco: “Una obra abierta afronta de lleno la tarea de darnos una imagen de la discontinuidad: no la narra, *es ella*. A través de la categoría abstracta de la metodología científica y la materia viva de nuestra sensibilidad, esta aparece como una especie de esquema trascendental que nos permite comprender nuevos aspectos del mundo” (Eco 93). En *Umbral* el afán vanguardista de construir una “obra abierta” se halla ficcionalizado en la figura del Chino Fa, quien representa una concepción discontinua del tiempo que, entendida desde la perspectiva foucaultiana, se entiende como la de una Historia General en vez de una Historia de índole Global. Adquiere relieve aquí, como cierre de esta exploración del tópico historia y ficción en la narrativa de Juan Emar, el hecho de que Foucault mismo —respecto de su trabajo con textos, en apariencia, tan dispares como los relativos al campo de la historia o de la literatura— señale: “Yo no soy verdaderamente un historiador. Y no soy un novelista. Practico una especie de ficción histórica” (Castro 190).

*Universidad Andrés Bello**
Facultad de Humanidades y Educación
San Lorenzo 54 - La Reina - Santiago
malmara@msn.com

*Universidad Andrés Bello***
Facultad de Humanidades y Educación
Avenida Colón 2228 - Valparaíso
vargaspeirano@gmail.com

OBRAS CITADAS

- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.
- Arres, Javier. *Filonea, la novia de Anfípolis*. Web. 1998 (17/2/2012). En: http://perso.wanadoo.es/arries/la_cripta/casos/filonea.html
- Bajtín, Mijail. *Estética de la Creación Verbal*. México DF: Siglo XXI Editores, 1982.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El Gran Teatro del Mundo*. Madrid: Red Ediciones, 2011.
- Dällenbach, Lucien. *El Relato Especular*. Madrid: Visor, 1991.
- Eco, Umberto. *Obra Abierta*. Buenos Aires: Planeta, 1992.
- Emar, Juan. *Diez*. Santiago de Chile: Tajamar Ediciones, 2006.
- Miltín 1934*. Caracas: Dolmen, 1997.
- Umbral. Primer Pilar: El Globo de Cristal*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996.
- Escritos sobre Arte*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996.
- Foucault, Michel. *La Arqueología del Saber*. México D.F: Siglo XXI Editores, 2001.
- *Las Palabras y las Cosas*. México D.F: Siglo XXI Editores, 1999.
- *Dichos y escritos*, v. IV, París: Gallimard, 1994.
- “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”. En *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1979.
- Gotschlich, Guillermo: “El pájaro verde de Juan Emar, proposición de una poética”, *Revista Chilena de Literatura* 32 (1988) 91-107.
- Huidobro, Vicente. *Obras Completas*. Tomo II. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964.
- Lastra, Pedro. “Rescate de Juan Emar”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año III, Nº 5, primer semestre de 1977 (22-2-2012). En: <http://www.letras.s5.com/emar280302.htm>
- Lizama, Patricio. “Juan Emar y Vicente Huidobro: recuerdo y vigencia”. En: “*Con tanto tiempo encima*”: aportes a la literatura en Homenaje a Pedro Lastra. Ed. Elizabeth Monasterios. La Paz: Plural Editores, 1997.
- Lévi, Eliphaz. *Historia de la Magia*. Buenos Aires: Kier, 1988.
- Momigliano, Arnaldo. *Ensayos de Historiografía Antigua y Moderna*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Navarro, Santiago Juan. *Postmodernismo y Metaficción Historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia: Ediciones Universitat de València, 2002.
- Orejas, Francisco. *La Metaficción en la Novela Española Contemporánea*. Madrid: Arcos, 2002.

Malva Marina Vásquez, Constanza Vargas

Payne, Michel (Comp.). *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Piglia, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

Sanguse, Daniele. *La Parodia*. Roma: Armando Editore, 2006.

Sobrevilla, David. "Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 54 (2001) 21-33.

Viñas, David. *Historia de la Crítica literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 2007.