

Dino Plaza
Universidad de Chile

(Des)centralización y (des)contextualización como modelo constructivo en *Miltín 1934*

Resumen

Dado que *Miltín 1934* se articula como relato en función de la necesidad de configurar un espacio propiamente novelesco, se estudia en el presente trabajo aquello que facilita su constitución. Desde este punto de vista, se identifican dos movimientos que caracterizan a la obra: el juego del texto en relación a su contexto y las tensiones con la tradición literaria. A partir de esta perspectiva se intenta dar cuenta de aquellos elementos que la obra integra como totalidad en el espacio de la ficción y que la transforman, finalmente, en referente fundamental para la comprensión de las manifestaciones vanguardistas en Chile e Hispanoamérica.



La obra de Juan Emar convoca todo un conjunto de elementos que no se deja asir. Hacerse cargo de toda ella parece una labor inalcanzable. Frente a un proyecto que se multiplica entre sus páginas, que instala puentes entre sí, que recurre al metatexto para cifrarse o descifrarse, al intertexto como método de construcción, la tarea de encontrar un sentido de conjunto se hace compleja. Cuesta saber qué obra considerar como la fundamental. Más aún cuando vemos que los libros del autor se autocomplementan y parecen al final remitir a un solo gran proyecto. La duda queda entonces en el aire: ¿estamos frente a un único libro? Podemos contentarnos con lo que hemos ido conociendo de la obra emariana, y un desconcierto a veces total.

El presente trabajo quiere optar por un camino que intente describir parte, al menos, del proceso llevado a cabo a través de cada uno de los títulos del autor. Como centro de la atención hemos puesto el libro *Miltín 1934* (ed. 1997) por parecernos que allí se despliegan algunas de las características centrales que permitirían emprender una reflexión sobre la peculiaridad de esta obra.

Un hecho que inmediatamente llama la atención es el tono juguetón, liviano en apariencia, con que el narrador se desplaza de un lado a otro por el derrotero que dibuja el mecanismo de la escritura. El lector se ve asaltado por una descripción escrupulosamente detallada de quien será presentado como Martín Quilpué. De él se nos informa lo siguiente:

Martín Quilpué vestía como sigue: sombrero calañés gris claro con cinta negra; traje vestón azul marino con rayas blanquecinas; camisa blanca rayada de azul; cuello de pajarita; corbata violeta con pintas ocre; zapatos negros rebajados de

cuero de potro; calcetines grises algo más oscuros que el sombrero. Doy todos estos datos por lo que pueda acontecer durante las páginas de este libro.

Olvidaba: el hombre Martín Quilpué lleva bigotillos, mas no barba. No usa anteojos ni bastón. Fuma cigarrillos Baracoa que enciende con fósforos Volcán. Ignoro cómo será su pañuelo, pues no se sonó en mi presencia. Huele a agua de Colonia de la Farmacia Universo, calle Chacabuco 1142, teléfono 70173 (1997: 7).

Desconcierta encontrarse con esto en la primera página. ¿Qué relato de la época pudo haber iniciado así la historia? ¿De que tipo de descripción se trata? A nadie le cabrá la menor duda que en los años en que el libro salió a la luz pública la sorpresa debió ser absoluta. Y si consideramos que la literatura chilena, así como la latinoamericana, estimula, y desarrollan la representación de una realidad inmediata y contingente, donde lo que prima es el reflejo de lo social (Canseco-Jerez 1984), el desajuste en el plano de la recepción se hizo evidente. Los recursos desplegados en *Miltín 1934* salen de su centro, provocando con ello un proceso de extrañamiento. Ante el naturalismo aún en boga, la descripción detallada, el uso de recursos que quieren fotografiar la realidad, se plantea un narrador que señala hasta el tipo de fósforos con que el personaje enciende sus cigarrillos. Sin embargo, de inmediato nos advierte que no sabe qué tipo de pañuelos usa, pues el sujeto en cuestión no se ha sonado en su presencia. ¿Puede realmente alguien creer que este hecho sea importante para la finalidad del relato? ¿Pudo un libro de la época haber seleccionado este detalle como ilustración del personaje en cuestión? Evidentemente no. Hay aquí un gesto desviado, la configuración de la ironía, entendida ésta como una figura que consiste en decir lo contrario, no de lo que se piensa, sino de lo que se dice (Foxley 1977; Marchese y Forradellas 1989). El recurso de la ironía se constituye así en un medio para emplazar al centro, la tradición literaria, que es descentrada.

Luego, al avanzar las páginas, se comprueba que el texto prosigue con juegos del estilo. El narrador deja de lado a Martín Quilpué e introduce el nombre de dos amigos suyos de quienes dirá más o menos lo siguiente:

El doctor Hualañé es una excelente persona. Lo recomiendo a todos los que sufran en su estado general (no sé cuál será el término médico de esto), en fin, decaimiento, somnolencia, inapetencia, gases al despertar. Y es de una honorabilidad poco vista en nuestros días. Pero no he empezado a escribir para hacer su propaganda. Llegué a él por el asunto de las paredes y nada más. Mas ya que he dado un consejo para los que estén mal de salud, voy a recomendar al citado Estanislao Buin a todos los que tengan que hacer operaciones bancarias, bursátiles y financieras en general. Oficina: 10. Piso del Banco del Pacífico. Cualquier día hábil a cualquier hora íd. (9).

En la medida en que transcurre la narración, va produciéndose toda una serie de transgresiones respecto del campo literario. Prosiguen los gestos textuales que imponen nuevas exigencias a la recepción. Todo es desarticulado desde la matriz que ha dado *normalidad* a la escritura tradicional. La descripción es intervenida con digresiones de diverso tipo. Se efectúan operaciones que explotan el espacio donde el narrador tematiza la escritura (Solotorevsky 1993):

He venido a comer caballerescamente y ya, con lo que acabo de escribir, no recuerdo ni lo que iba a decir ni qué fue lo que me ocasionó la frase anterior. Iba a poner, la “desagradable” frase anterior (14).

Yo escribo en cuadernos ordinarios llamados “Composición 40 hojas”, que valen 0.40 al cambio de 11/2 peniques, más o menos. El papel es áspero, poroso, no resiste la tinta, etc. (16).

¿Se me permite un paréntesis? Pero antes, un paréntesis del paréntesis. Helo aquí: siempre que he escrito una frase como la anterior “¿se me permite un paréntesis?”, me he preguntado a quién demonios se refiere ese “se”. El día que logre saberlo, creo que podré morir en paz (19).

Esto acarrea como consecuencia el pliegue del discurso sobre sí. Lo que podía ser relato se transforma en metarrelato. Es decir, la obra que leemos registra precisamente las operaciones efectuadas por quien la escribió, incluidas sus dudas, vacilaciones, deseos, posibilidades, recuerdos. La ficcionalización se articula en torno a su propio proceso de producción. El sujeto escritor va constituyéndose por efecto de un juego de espejos, perfilándose a sí mismo en cuanto construcción. Por eso, en vez de contarnos una historia, más bien hace el registro de un cuento que nunca escribirá y que va a ser el vehículo por el que se interne en los recovecos de un proceso interior. El discurso adquiere así un estatus distinto. Sirve como espacio para la conformación de un sujeto que, a su vez, se inscribe y escribe dentro del propio discurso. De allí el uso permanente también a introducir frases de invitación, como las siguientes: “y ahora podemos proseguir”, “sigamos”, “vamos a la historia”, etc.

Como resultado de esto, los modelos dominantes son claramente alterados. Se manifiesta ausencia de relato lineal, el suceso narrativo —como progresión— se pierde. Además, el uso de digresiones, desplazamientos hacia diversos puntos de lo que se cuenta, la exposición de ideas, el registro de un narrador que nos dice que quiere escribir un cuento, pero luego señala su imposibilidad, confirman el hecho de que nos hallamos ante una obra transgresora.

Y no es para menos. Si vemos el contenido de algunas intervenciones, encontramos claras referencias a una realidad inmediata. El sujeto escritor, en cuanto registra los derroteros del proceso de producción de su texto, incluye aseveraciones como la siguiente:

Todo lo del señor Alone me aburre. Es como una planicie interminable, sin árboles, sin arroyos, sin seres, sin ondulaciones, sin cielo (37).

El libro del señor Alone es como el cuadro de Valenzuela Llanos. Liso e indeterminado. Sin un foco central que sujete y mantenga en su sitio los contornos (39).

Sabemos perfectamente el peso que tiene atreverse con un patriarca como Alone. Figura central del “gusto literario” de la época, difícilmente podría encontrarse a alguien dispuesto a señalar juicios del estilo. Hacerlo, incluso en el plano de la ficción, implica una incitación al conflicto. *Miltin 1934* abunda en señalamientos de ese tipo. Nombra personas, medios de prensa, artistas, todo, para formular una serie de críticas a vicios

institucionalizados en el ámbito de la cultura. En este sentido, se construye en cuanto ideario de desafío a los poderes y el saber oficializados (Foucault 1998). Inscrito todo en el plano de la ficción se convoca al centro, a la cultura oficial, desde el contenido; y desde la forma textual, es decir, el modelo de construcción de la obra, a la literatura establecida y validada por ese centro de saber cuestionado. La posición del narrador continúa este camino y va endureciendo sus ideas:

Tengo un 99% de certeza que el señor Z habría escrito como el señor Alone, es decir, enumerando uno a uno a los autores, pincelándoles pequeñitas cualidades y pequeños defectos y su opinión franca, categórica (...), no la diría. Porque tal es el 99% de las veces la manera cómo escribe el 99% de los críticos (40).

Con lo anterior, al fijarse en el problema de los juicios formulados por la crítica, se atreve con un planteamiento que implique necesariamente una posición:

Cada señor crítico escribirá única y exclusivamente, entiéndaseme bien, única y exclusivamente, sobre aquellas obras que le hayan entusiasmado, locamente entusiasmado, o bien le hayan horripilado hasta las náuseas. Y silencio sobre todo lo demás (44).

Luego, otro gesto de intervención en el plano de la cultura. Esta vez el ámbito de la literatura viene a remarcar la intencionalidad que evidencia esta obra. Continuando con el argumento anterior, hace alusión a Vicente Huidobro y la opinión de un crítico sobre su poesía:

El señor aquel abominó de la poesía de Huidobro. Protestó. Aquello no era poesía. ¡No lo era y no lo era! (...).

Aplicando mi sistema, dicho autor nos habría tenido que decir qué es, en su opinión, poesía, nos habría edificado al respecto (...) Por lo menos, si no explicar, habría por lo menos citado unas cuantas líneas de verdadera poesía. Se me figura –sin base alguna, simple conjetura mía, simple tinca– que habríamos tenido una cita más o menos concebida así:

Qué linda en la rama
La fruta se ve
Si lanzo una piedra
Tendrá que caer
¿Por qué no? Sigamos con mi sistema y a la pregunta que se me haga de por qué tal estrofa es admirable y me entusiasma, contestaré:

Qué linda en la rama
La fruta se ve...
¿No están allí encerrados todos nuestros gratos e infantiles campos? ¿No está allí, concentrada, la naturaleza entera, simbolizada por verdes ramas y dorados frutos? ¡Y cuánta sencillez!
Si lanzo una piedra...
¡El movimiento! ¡La agilidad! ¡Vida, salud, juventud!

Tendrá que caer.

Tendrá... ¡Qué puntería! Es la seguridad del hombre verdadero –¡ni una vacilación!–, es el triunfo de la humanidad sobre la rebelde naturaleza. ... *que caer*. Gravitación... Newton... Einstein.

Resúmase todo lo anterior y ya tienen ustedes, señores críticos, las razones por las cuales aquella estrofa me arrebató:

La poesía debe cantar la naturaleza en sus más puras expresiones (ramas, frutas), para hacernos activos, ágiles y sanos (lanzo piedra), llenarnos de confianza (tendrá) para penetrar los secretos de la naturaleza (Newton, Einstein), único modo de vencerlos (48-49).

El gesto aquí se torna revelador. Por una parte, continuando nuestro razonamiento, vemos cómo se emplaza el modelo estético dominante. Ya no es sólo la literatura precedente, sino su propio contexto. Los críticos son mostrados como los responsables de un cierto gusto que se impone como verdad única e indisoluble. Pero luego se recurre a la parodia (Marchese y Forradellas 1989) para describir cuál es ese modelo. La poesía de moda es escarnecida, ridiculizada en sus alcances, así como en los criterios de valor sobre la misma. Y, por cierto, junto con todo esto, aparece una crítica evidente a aquello que el programa vanguardista ha criticado en el arte tradicional, esto es, el afán de copiar la realidad, transformar el objeto artístico en un parásito del mundo que se impone como modelo. La figura de Vicente Huidobro surge con fuerza a través de las últimas líneas en la cita anterior. “La poesía debe cantar la naturaleza en su más pura expresión”, se señala con clara intención irónica, realizando el guiño textual que delata lo contrario. Aquí, el proceso de la intertextualidad (Martínez Fernández 2001) aparece operando como trasfondo enunciador del momento y posición desde dónde se escribe. Sus referencias son claras. La obra de arte debe ser capaz de articular un mundo propio, transformarse en motor de una realidad única y autónoma. En esta misma dirección, interesa ver cómo, a través de los mecanismos descritos anteriormente, *Miltín 1934* se construye en un diálogo no sólo con el centro, la cultura tradicional y sus modelos institucionalizados, sino también con un contexto que opera fuera de la obra misma, pero que es emplazado en ella para desarmarlo, cuestionarlo y desestabilizarlo. La obra adquiere, de este modo, una connotación distinta. Se muestra a sí misma en una dimensión particular. Centro y contexto son sólo parte de un proceso más complejo. No se trata de emplazar a los poderes oficializados de la cultura y criticarlos exclusivamente. Los recursos que se despliegan sirven para construir un nuevo escenario. Correr los límites que impone todo saber, implica en este caso la aceptación de un nuevo desafío: reconstruir el ámbito que ha sido desmontado. Pero para llevar a cabo esta tarea se hace imprescindible que ese ámbito adquiera proporciones inéditas; habrá entonces que centralizar y contextualizar las nuevas preocupaciones estéticas, darles validez en el espacio de la obra misma. Es decir, no es que estemos proponiendo una especie de reflexión sociológica sobre *Miltín 1934*. Más bien, importa destacar el hecho de que todos los elementos desplegados (los recursos estilísticos, la ironía, la parodia, la intertextualidad) se inscriben en una operación que consiste en atraer un centro y un contexto; luego, con esos elementos ya identificados, la obra se construye a sí misma por medio de tensiones con eso que es descentrado (Derrida 1989; Vattimo 1985) y descontextualizado (Martínez Fernández 2001). Desde allí aflora el intento de producir un cambio. La obra se ofrece entonces como modelo de contextualización y centralización, mecanismos que han liberado los esquemas de rigidez impuestos por la

tradicción anterior. A través de estas potencialidades será posible que el trabajo emariano vaya paulatinamente adquiriendo validez, que el ámbito de la cultura establecida e institucionalizada le dé un lugar en el escenario de los grandes autores. Tal vez, de este modo, se cumpla finalmente lo que el narrador de *Miltín 1934* sugiere como posibilidad de augurio a los críticos que emplaza:

Tanta cosa enorme para que un siglo más tarde, el año 2034, digan los señores que estén habitando nuestras casas: ‘Ese tipo de allá de 1934 era estupendo’ (42).

Bibliografía

- Bordieu, Pierre. 2002. *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán: Montessor.
- Brodsky, Pablo. 1993. “Prólogo”. *Juan Emar Antología Esencial*. Santiago: Dolmen.
- Castillo, Adriana. 1992. “Texto e intertexto en ‘Chuchezuma’ de Juan Emar”. *Revista Chilena de Literatura* 40.
- Carrasco, Iván. 1979. “La metalepsis narrativa en ‘Umbral’ de Juan Emar”. *Revista Chilena de Literatura* 14.
- Canseco-Jerez, Alejandro. 1989. *Juan Emar*. Santiago: Documentas.
- Culler, Jonathan. 1982. “Deconstrucción”. *Deconstructivismo. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Cap. II. New York: Cornell University Press.
- Derrida, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Emar, Juan. 1997. *Miltín 1934*. Santiago: Dolmen.
- _____. 1985. *Ayer*. Santiago: Zig-Zag.
- _____. 1971. *Diez*. Santiago: Ercilla, Universitaria.
- _____. 1935. *Un año*. Santiago: Zig-Zag.
- Foxley, Carmen. 1977. “La ironía, funcionamiento de una figura literaria”. *Revista Chilena de Literatura* 9.
- Foucault, Michel. 1998. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Lizama, Patricio. 1990. *Juan Emar y la vanguardia en Chile: el intelectual y las rupturas*. Tesis de grado. New York: State University of New York at Stony Brook.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Barcelona: Ariel.
- Martínez Fernández, J. Enrique. 2001. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

Solotorevsky, Myrna. 1993. *La relación mundo-escritura*. USA: Hispamérica.

Wallace, David. 1998. "Una carta: un relato inédito de Juan Emar". *Revista Chilena de Literatura* 58.

_____. 1993. *Cavilaciones de Juan Emar*. Tesis de grado. Santiago: Universidad de Chile, Fac. de Filosofía y Humanidades.

Varetto Cabré, Patricio. 1995. "Pájaros intertextuales: Emar y la tradición literaria". *Revista Mapocho* 38.

Vattimo, Gianni. 1985. *Las aventuras de la diferencia*. Barcelona: Península.

Para citar este artículo

Dino Plaza. 2005 . «(Des)centralización y (des)contextualización como modelo constructivo en *Miltín 1934*». *Documentos Lingüísticos y Literarios* 28: 72-76