

2011

Juegos metateatrales y vanguardia pictórica en *Umbral* de Juan Emar

Malva Marina Vázquez

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Vázquez, Malva Marina (Primavera-Otono 2011) "Juegos metateatrales y vanguardia pictórica en *Umbral* de Juan Emar," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 73, Article 16.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss73/16>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

JUEGOS METATEATRALES Y VANGUARDIA PICTÓRICA EN *UMBRAL* DE JUAN EMAR¹

Malva Marina Vásquez
Universidad Católica de Valparaíso, Chile

1. Introducción

Convertirse en el difusor entusiasta en Chile de los nuevos paradigmas artísticos vanguardistas del Viejo Continente – a través de sus *Notas de Arte* – fue una de las razones que hicieron de Juan Emar un actor no validado dentro del campo cultural de su época. Sus primeros intentos por transformarse en un vocero no sólo de las vanguardias artísticas europeas sino también de la resignificación de éstas hecha por artistas plásticos nacionales, se realizaron en su crítica de arte del Diario *La Nación* (1923-1925). Dentro de estos intentos se destaca el impulso que dio al Grupo Montparnasse, formado por pintores chilenos cuyo vínculo era el haber viajado juntos a París con el fin de nutrirse de las nuevas formas de hacer arte.² Lo que se propone Emar con sus *Notas de Arte* es dar a entender que la vanguardia nacional no practica una mera repetición de modelos foráneos como lo testimonia en su escrito sobre el citado grupo: “De una total inutilidad habría sido un viaje por el Viejo Mundo, un estudio a los museos, una confrontación con el arte vivo en marcha y una larga estadía en Montparnasse, si todo ello hubiese traído como resultado el abandono de una fórmula, de un modo, para adoptar otro más en boga. Habría sido cambiar de ropaje quedando en la misma prisión.” (53). Más tarde, en 1935, Emar lleva a cabo la publicación de sus novelas *Miltín 1934*, *Ayer* y *Un año*, las cuales pasaron casi desapercibidas por la crítica literaria nacional.³ Recién en los años '80, después de cerca de cuatro décadas, empieza la revalorización de su obra por parte de la crítica chilena.⁴

Nuestro interés en este escrito consiste en demostrar que Emar resignifica en forma magistral las vanguardias artísticas dentro del sistema cerrado de su

novela *Umbral*, al margen del campo cultural de la crítica chilena de aquellos tiempos. Este campo cultural será ficcionalizado en la pieza dramática híbrida *Blenda y Feldepatato* - objeto de nuestro estudio - la cual realiza una praxis artístico-literaria vanguardista que incluye un posicionamiento crítico frente a los debates artístico-culturales de su tiempo. De allí que esta obra se destaque por su carácter metaficcional, estrategia que posibilita, como veremos más adelante, resignificar las propuestas vanguardistas - tanto pictóricas como teatrales - en el espacio literario de *Umbral*. Al respecto, es interesante traer a colación, la necesaria resolución emariana de con-fundir “el espíritu literario” con el “espíritu pictórico” tanto en su diario vivir como en su narrativa, lo que tendrá uno de sus momentos climáticos en esta novela-drama.⁵

Así en *Blenda y Feldepatato* - perteneciente al apartado *Noche 3* del *Primer Pilar* de *Umbral*, El Globo de Cristal - Emar se vale de la estrategia de la hibridez al construir una *Novela-Drama*. Híbrido genérico que le permitirá concretar una práctica vanguardista que entiende el arte como *Obra Total*.⁶ Dicho concepto de obra de arte total fue acuñado por Richard Wagner, quien con él se refería a una obra que reuniera tanto música como artes visuales y teatro, siendo éste último, el teatro, el que dada su naturaleza polisémica aglutina todas estas artes. Veremos cómo Emar agregará a esta noción de arte total una serie de comentarios y reflexiones referidas al quehacer artístico, oscilando éstas, entre lo metateatral y lo metanarrativo.

2. Juegos Metateatrales en el Coliseo del fundo de Curihue en Umbral

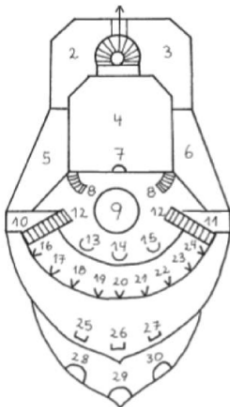
Al interior de la diégesis de la novela⁷ *Umbral*, en la parte titulada *Noche 3*, los invitados al fundo de Curihue asisten al Coliseo del mismo a ver la representación teatral del drama *Blenda y Feldepatato*, instancia que el Capitán Angol programó como forma de agasajar a sus amigos. En este teatro acaecen una serie de sucesos que contravienen la estructuración del mismo como espacio arquitectónico. Como se ha sostenido: “El teatro es espacio.” (Ubersfeld, *La Escuela* 61), ya que en él, la separación física entre espacio escénico y lugar destinado al público es clave para su andamiaje. Aclaración preliminar necesaria a fin de dar cuenta de las diversas rupturas que se vislumbrarán en *BYF*⁸ en pro de una poética metateatral que buscará vivificar la escena por medio de la ruptura de sus convenciones. El apartado *Noche 3* debido a su carácter híbrido de novela-drama, presenta la existencia de dos niveles ontológicos diferentes. Por una parte, en tanto novela presenta la diégesis, en donde los invitados al teatro de Curihue presencian el drama como representación teatral. Por otra, está nuestro nivel como lectores empíricos de este apartado.

Tal demarcación no resulta menor ya que, a nivel diegético, los personajes de *Umbral* *sí que presencian* una nueva forma de concebir la práctica teatral, siendo ésta la que aglutina, mediante el diversificado uso de estrategias

metateatrales, los diferentes aportes de diversas vanguardias pictóricas. Nosotros, como lectores empíricos, sólo asistimos a la narración novela-drama que el biógrafo Borneo hace al respecto en su doble condición de narrador-personaje. De modo que la figura de Borneo- en tanto presunto transcriptor del drama que va presenciando en el teatro de Curihue - sirve de dispositivo de bisagra entre los dos niveles del circuito de la comunicación literaria: el de los personajes-espectadores que ven el drama *BYF* y el de nosotros, los lectores que accedemos a lo que ocurre en el teatro de Curihue por medio de la novela. En tanto personaje, Borneo nos narrará su percepción como participante de esta experimental y novedosa puesta en escena. Y en su rol de narrador-biógrafo, se transformará en el traductor *in situ* del espectáculo teatral, en forma simultánea a cómo éste va desarrollándose ante sus ojos. Es esta poética cubista del simultaneísmo, lo que desde ya aproxima a Emar a lo que Golding dirá para graficar el aporte del cubismo, respecto del cuadro de Picasso las Señoritas de Avignon: “Aquí es como si Picasso hubiera girado 180° alrededor de su modelo y hubiera sintetizado sus impresiones en una sola imagen. La ruptura con la perspectiva tradicional habría de traer como resultado... [una] visión “simultánea”: la fusión de diversas vistas de una figura u objeto en una imagen única.”(Stangos 48)

Se torna relevante así enfatizar el hecho de que lo que efectúa Borneo a nivel de la diégesis es una transcripción simultánea de la representación teatral a texto dramático. De modo que su texto es producto del camino inverso al usual, esto es, de la lógica antecedente-consecuente. Esta última, ve en la obra dramática el germen escrito de la posterior actualización de su “virtualidad teatral”. Por el contrario, el texto de Borneo se genera a partir de su experiencia como parte integral del público que asiste a la representación teatral. De ahí que el narrador-biógrafo Borneo para favorecer al lector empírico del drama la visualización del teatro curihueño, dibuja el croquis del mismo antes de que empiece la función:

LEYENDA



- | | |
|--|-------------------------------|
| 1. Escalera de access al Teatro. | 16. Teodoro Yumbel. |
| 2. Camarines de Actores. | 17. Lorenzo Angol. |
| 3. Camarines de Actrices. | 18. Onofre Borneo. |
| 4. Escenario. | 19. Baldomero Longquimay. |
| 5. Ambigú Alcohólico. | 20. Mister Sidney Silchester. |
| 6. Ambigú Naturista. | 21. Capitán Angol. |
| 7. Concha del Apuntador. | 22. Desiderio Longotoma. |
| 8. Escaleritas a Platea baja. | 23. Valdepinos. |
| 9. Orquesta subterránea. | 24. Rosendo Paine. |
| 10. Lavabo para caballeros. | 25. Mister Mycroft Holmes. |
| 11. Lavabo para damas. | 26. Mister Herald F. Heard. |
| 12. Escaleritas a ambas Plateas altas. | 27. Mister Sherlock Holmes. |
| 13. Isidra Curepto. | 28. Pajaritos. |
| 14. Jacqueline. | 29. Abejas. |
| 15. Nora de Bizerta y Ofqui. | 30. Mariposas. |

Los juegos metateatrales proliferan en el croquis del coliseo curihueño. En primer lugar, llama aquí la atención el hecho de que la escalera de caracol por la cual llegan los personajes al coliseo, conduzca al *escenario*, y no a algún otro lugar destinado en forma exclusiva a la llegada del público.⁹ Esto podría interpretarse, desde ya, como una transgresión de la dualidad en que se basa la estructura espacial teatral: la que separa, estrictamente, al espacio escénico; el “espacio de la ilusión” de la sala de los espectadores, pues los espectadores son enfrentados de golpe al espacio que pertenece a los actores. Y, a la inversa, tenemos que los actores que se hallan en el último hemiciclo - números 28, 29 y 30 de los cuatro diamagrados¹⁰, tendrán que llegar al espacio escénico, atravesando el espacio reservado a los espectadores.¹¹ Retomando la diégesis, Borneo en su función de escriba nos narra lo que sucede en el teatro una vez ya sentados en las butacas los invitados al teatro del fundo del Capitán Angol: “Sobre el proscenio aparecimos –de pie e inmóviles- nosotros los 15 espectadores de las plateas; o mejor dicho, aparecieron nuestros dobles. Segundo golpe de batintín: nuestros 15 dobles dieron la vuelta y contemplaron el telón de fondo.” (Emar, *Umbral* 604). Ocurre aquí, que bajo el motivo del teatro dentro del teatro, los espectadores se ven a sí mismos duplicados sobre el escenario realizando la misma acción de veedores en el momento previo a que comience el espectáculo, lo cual desestabiliza su percepción. Esta percepción teatral que promueve el motivo del teatro dentro del teatro debido al funcionamiento del fenómeno de la denegación¹² le reenvía al sujeto público un espejo de su propio rol de veedores en la comunicación teatral. Interesantísimo resulta este juego especular por cuanto el desdoblamiento permite que Borneo y sus amigos estén viendo (re)presentado lo que son en ese momento. Se ven *sobre el proscenio* como *espectadores* que miran el telón de fondo del teatro.

El chino Fa, artífice de este drama devela así la verdad de la acción que en ese mismo instante está ocurriendo con los espectadores del drama.¹³ Además, se muestra al teatro en su dimensión de ilusión óptica, de *trompe l'oeil*, ya que Borneo y sus amigos, antes de que empiece el drama, verán a través de unos lentes un decorado virtual móvil. Este decorado, a la manera de un film proyectado sobre el escenario, retrocede desde una ambientación de 1927 (la de la actualidad de Borneo y sus amigos) hasta los tiempos del emperador Adriano, en donde se contextualiza el drama *BYF*. Es decir, tanto la concepción unitaria de sujeto - transgredida por medio de los dobles de los espectadores - como la de cronotopo estable, ha sido aquí sometida a la diáspora de la discontinuidad¹⁴, lo que desconcierta a los espectadores: “El decorado se detuvo. Apareció el Chino Fa, saludó y se alejó. La orquesta rompió con una marcha vibrante. Al son de sus acordes nuestros 15 dobles se retiraron. Todos nos sentimos reconfortados y seguros, bien sostenidos por estos dos elementos: decorado fijo y orquesta.” (Emar, *Umbral* 604)

2.1. Decorado Boomerang y Vanguardia Pictórica

En el siguiente apartado exploraremos cómo se integra la crítica artística a la diégesis gracias a la ficcionalización de personajes que encarnan diferentes posturas críticas. Estos, a la vez que van presenciando la representación teatral en el teatro del fundo de Curihue van realizando sus comentarios críticos. La ficcionalización de estos personajes que forman parte del público, no sólo cumple la función de problematizar la construcción escenográfica de *BYF*, sino que también permite integrar a *Umbral* los debates artísticos del campo cultural chileno de la época. En forma específica, esta polémica se da entre las propuestas de artistas nacionales vanguardistas y la crítica de arte oficial, siendo ésta última, lo que Emar caracterizaba como academicismo. Como decíamos con anterioridad, la integración de la crítica de arte es un elemento sine qua non en el intento de creación de una obra de arte total. A continuación, veremos cómo se integra el debate entre vanguardismo y academicismo en esta novela-drama, a partir del *Prólogo* al drama *BYF*. Este, lejos de funcionar como una acotación escénica inicial, es un prólogo-actuado en el que se discuten aspectos referidos al aparataje escenográfico. Dicho prólogo-actuado es protagonizado por *El Pintor* – encarnado por el personaje Rubén de Loa y *Mequetrefe*, encarnado por Viterbo Papudo, quien es el propio autor del prólogo.¹⁵

Como sabemos, generalmente, la puesta en escena teatral se vale del discurso acotacional para realizar la construcción de la escenografía. En la siguiente acotación-actuada, sin embargo, tanto el Pintor como Mequetrefe aparecen ahora, en el doble rol de actores/escenógrafos al interior mismo de la pieza *BYF*, lo que nos reenvía al uso de estrategias metateatrales.¹⁶ Así es como, en la siguiente cita se aprecia claramente la simbiosis entre lenguaje acotacional (la primera oración) con narración diegética (oración segunda):

La escena representa la Chozza de los desdichados amantes. Feldespato se halla... tirado sobre algo entre silla y baúl... Apenas hemos echado una ojeada sobre esta escena, cuando el Pintor (Rubén de Loa) y el Mequetrefe (Viterbo Papudo) se lanzan al medio y cogiendo con cuidado a Feldespato lo llevan a un rincón. Luego se ponen a la obra con una rapidez asombrosa, vertiginosa... El caso es que en menos que canta un gallo, **ambos amigos transforman el interior** de la Chozza sacando todos los muebles, adornos y demás y reemplazándolos por otros nuevos, cierto es que menos numerosos y, sea dicho de paso, mucho más sencillos. Cuanto a su estilo solo puedo decir que carecen totalmente de él. (Emar, *Umbral* 668)

En este sentido, en *BYF*, el prólogo-actuado cumple la función metateatral de problematizar la construcción del decorado. A través del diálogo, los personajes reflexionan sobre cuál es el modelo que resulta idóneo en relación a los requerimientos de esta puesta en escena. El Pintor, - quien encarna a la tendencia vanguardista - pregunta a Mequetrefe - quien encarna al arte oficial;

el que busca el ideal de la perfección mimética - qué le parece su decorado, a lo que éste último contesta:

MEQUETREFE - Pues vea usted, su obra me desconcierta... edificios, plazas, plazoletas, monumentos, árboles, y personas y personajes como canes y corceles están bien, bien, son armoniosos, curiosos, sabrosos y luminosos. Pero... ¿cómo explicarme?; encuentro que, junto con ser lo que son, no son justamente lo que son. Los edificios, plazas, plazoletas, monumentos y árboles no son verdaderos árboles ni monumentos ni plazoletas ni plazas ni edificios; ... ¿Me entiende usted?

PINTOR - Usted desearía entonces más exactitud, más cercanía a la realidad real. ¿No es así?

MEQUETREFE- Así es.

PINTOR - Caballero, para satisfacer su deseo me habría visto obligado a no decorar. Habría tenido que colocar allí cosas y seres reales. Por ejemplo: un verdadero edificio, un verdadero perro y demás.

MEQUETREFE - ¿Por qué no? ¡Hubiese sido la perfección! (Emar, *Umbral* 605)

El proyecto decorativo del Pintor es rechazado por Mequetrefe por no ser fiel a la realidad misma. Para superar esta insuficiencia El Pintor, en forma irónica, le deja entender que para satisfacer este deseo de perfección mimética de Mequetrefe tendría que haber renunciado a su oficio de decorador y haber recurrido al emplazamiento físico de objetos y seres reales sobre el escenario. El absurdo es evidenciado cuando Mequetrefe contesta que en efecto ésa sería la solución ideal. Lo que delata el ideal de la mimesis artística como afán espurio. Luego, El Pintor – vocero de la propuesta vanguardista de Emar - argumenta que ello no resultaría del todo satisfactorio y que Mister Mycrof alegaría que los arquetipos necesarios al quehacer artístico jamás se corresponden con objetos reales: “Encontrará que los representantes por nosotros escogidos no muestran la perfección, el arquetipo ideal que una colosal obra como esta del chino Fa bien merece... Aquel hombre... no sería, para sus ojos preñados de biológicas ciencias, el hombre en sí; aquella mujer no sería la mujer esencia.” (Emar, *Umbral* 606). El Pintor agrega que Mister Mycrof diría: “Ya que imitan, al menos que imiten bien. Si para los espectadores hay permanentemente ante sus ojos un llamado hacia la falsedad, este llamado irá filtrándose en sus conciencias y, al final, les inculcará la idea de que la obra entera –con sus lados teatral, literario y artístico- es falsa” (Emar, *Umbral* 606). En este sentido, tanto los objetos reales como sus (re)presentaciones, adolecerían de un elemento clave, desde la perspectiva platónica del arte que encarna Mister Mycrof: del *eidós* (idea-esencia).

Retomando el diálogo entre Mequetrefe y el Pintor, la solución que da el primero para superar el problema de la mimesis es el uso metafictivo de carteles que nombren los objetos. Opción que es rechazada por el Pintor, ya que dice que esto se prestaría para que Mister Mycrof critique la falta de buenos pintores en el país.¹⁷ El Pintor propone superar el entendimiento del arte desde la perspectiva mimética platónica de servidumbre con respecto a lo

real, a lo ya existente, por medio de la propuesta de un decorado boomerang. Propuesta novedosa, ya que como demostraremos, esta permitirá enmarcar la práctica artística en otra definición de mimesis, esta vez, aristotélica –mimesis entendida como póiesis - de la que comenta Cappelletti lo siguiente:

Tal imitación no se refiere sólo a la figura exterior sino sobretodo a su forma interior [...] a su esencia y su naturaleza. [...] No se trata ya de mera imitación de cosas sensibles, las cuales son siempre singulares, sino de realidades inteligibles que son universales. [...] La palabra imitación no puede considerarse ya [...] como sinónimo de copia o reproducción servil porque, como dice Hardy, los dos términos, ποίησις y μιμίσθαι, lejos de excluirse, se complementan y resumen su actividad creadora. (Cappelletti XII)

La anterior reflexión apunta al hecho de que tanto el concepto de mimesis platónica como el uso de “objetos originales”, se centran en el carácter aprehensible de éstos y, por ende, en el aspecto que los diferencia a unos de otros, entendiéndose al arte como un producto cerrado, cosificado. Pero, para la vanguardia pictórica, desde el expresionismo de Kandinsky, lo importante será acceder a *la(s) esencias(s)*, entendiendo, con ello, el no antagonismo entre objetos concretos y abstracciones: “Carece de importancia que el artista recurra a formas concretas o abstractas, pues son interiormente equivalentes.” (Henry, 2008: 154) De este modo, la actividad abstractiva se acusa como un modo de búsqueda, como un puente de dicha(s) esencia(s), como es el caso del cubismo, en donde, si bien prima la geometrización de los objetos, la tridimensionalidad de lo real se cercena a causa de la bidimensionalidad del soporte pictórico la tridimensionalidad de lo real.¹⁸ Por ello es que la mimesis platónica, en su carácter de (re)presentación, inhibe el aprehender la verdadera “materialidad incorpórea” del arte. De ahí que el vanguardismo pictórico prefiera zafarse de la infructífera tríada realidad/apariencia/copia, difuminando los contornos – las formas - que delimitan los objetos, lo que permite la autonomía del arte frente a la concepción mimética que lo signa en tanto mero reflejo apariencial de la realidad extensional.

En este sentido, lo que comparten Kandinsky, Picasso y Emar es su entendimiento artístico del concepto de esencia como similar al de totalidad¹⁹, ya que, según la vanguardia pictórica, en las dos dimensiones del lienzo puede albergarse el multiperspectivismo. Emar reconvierte estos aportes, propios de lo pictórico, al ámbito de las letras, entendiendo el concepto de esencia no desde una perspectiva inmutable, *sino que como una constante búsqueda y ulterior construcción de las relaciones entre* los distintos objetos. De allí, entonces, la necesidad de difuminar los contornos de los objetos, primando el sentido del establecimiento de relaciones como “un punto de apoyo para el pensar total” (ctd en Lizama 140), tal y como se aprecia a continuación, lo que se vinculará a las innovaciones del decorado boomerang, como veremos más adelante:

La desatención, incubada en la pereza, fija los ojos en cada objeto aisladamente, lo mira como único en el universo, sin relaciones, sin prolongaciones, sin compromisos... Y al quitar la vista de un objeto, se le abandona para siempre... Otro objeto aparece entonces y vuelven a llenarse los ojos –y la mente- con él y nada más. Es el mundo... de la separatividad. Junto a él –mas precisando un fuerte esfuerzo mental- el mundo de la unidad, perceptible para nosotros únicamente por las relaciones, las prolongaciones, los “compromisos” de los objetos; cuando cada objeto, borrando un tanto su identidad propia y delimitada, pasa a ser solo un punto de apoyo para nuestro pensar total, un signo simbólico antes que una realidad sola en el espacio. (ctd en Lizama 140)

Al hablarse aquí del arte como un *signo simbólico* se subraya la constante convertibilidad²⁰ a la que es susceptible de ser sometido el objeto que formará parte de la escenografía. Ergo, el ser del arte se halla en su don de mediación, en palabras de Gadamer, quien aduce a su respecto: “[El arte] ya no admite ninguna comparación con la realidad, como si esa fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de ese género –y con ello también... el problema de si lo que ocurre en ella es real o no- porque desde ella está hablando una realidad superior.”²¹ (Gadamer 156) Es por esto que el Pintor ha decidido afiliarse - a fin de superar las limitaciones tanto de la mimesis como del uso de objetos reales - a una concepción del hacer artístico como aprehensión de esencias²², al modo como lo entendía el mismo Emar en relación a sus impresiones referidas al cubismo pictórico: “Concebir un objeto es querer conocerlo en su esencia, representarlo en el espíritu, es decir... lo más puramente posible, al estado de signo y totalmente despojado de todos los detalles inútiles como son los aspectos, accidentes demasiado múltiples y cambiantes... El artista no situará un objeto en un sitio determinado, sino en el espacio que es infinito”. (Emar, *Escritos* 33)

De este modo, la propuesta del pintor se resume en un decorado boomerang, el cual, conformado por tubos inhalantes y exhalantes permitirá la reoalimentación directa entre lo que ocurre en el espacio escénico y los espectadores. El concepto de tubo hay que entenderlo aquí, no en su sentido literal, sino dentro de la poética emariana que define la praxis artística como un estallido²³; por tanto, como ruptura de toda forma continente. De ahí que los semas significativos del término tubo tengan que ver con su condición de dispositivo de movimiento y dispersión de flujos, tanto materiales como anímicos.²⁴

Esta concepción artística del decorado boomerang habría que entenderla dentro de una estética de la negatividad, ya que lo que promueven dichos tubos es una pura y total dispersión infinita, aniquilando todo lo fijo y estático. Deleuze, en relación al tema, señala que “ningún arte es figurativo” (Costa Lima 310), lo que de acuerdo al parecer de Costa Lima significa que “lo figurativo supone la fijación de un relativo reposo, en el que las significaciones

se estabilizan y la captación de fuerzas da lugar al reconocimiento” (311). En este sentido, la poética metateatral de *BYF* promovida por la hibridación novela-drama, se construye en forma simultánea a su discusión-reflexión por parte de El Pintor²⁵ y Mequetrefe. Ergo, lo cristalizado de todo arte figurativo es aquí anulado a raíz del dinamismo propio de toda puesta en escena. El carácter dialógico, en este caso, de la construcción escénica de *BYF*, mediante la conversación entre el Pintor y Mequetrefe, hace de ésta un devenir *in situ*, desde la perspectiva de los espectadores del drama; los invitados al teatro de Curihue por el Capitán Angol.

2.2. Escenografía vanguardista: multiperspectivismo, expresionismo

El carácter vanguardista de esta nueva propuesta teatral del decorado boomerang viene explicitada en el *Prólogo*, puesto que en él se habla de “dos tipos de innovación” llevados a cabo por este dispositivo escenográfico:

Un decorado que vaya, que vaya lejos, lejos; un decorado que, después de haber ido, vuelva, vuelva a su punto de partida. Mejor dicho: un decorado que copa al espectador, lo saque, lo lleve, lo encumbre; un decorado que lo traiga luego a su butaca, lo traiga, sí, mas plétórico de vuelos y encumbramientos. Un decorado que lo hunda en la obra representada; un decorado trampolín que lo lance desde la obra a su obra personal de su personal idiosincrasia; un decorado que, después de haber así templado al espectador en su propio ser recóndito, vuelva a clavarlo en la obra teatral. Así, caballero mío, obtenemos la perfecta colaboración, el perfecto sincronismo entre aquel que ve y aquel que hace ver.²⁶ (Emar, *Umbral* 607)

De acuerdo a la cita, habría que entender que estos movimientos fluidicos²⁷ promovidos por los tubos inhalantes y exhalantes se dan en forma simultánea a su percepción/interacción por parte de los espectadores en tanto signos teatrales²⁸. Lo que aquí se busca, en definitiva, es vivificar la experiencia teatral de los espectadores: ¿Y de qué mejor modo que difuminando los anquilosados límites entre arte y vida, o si se quiere –y en un paralelismo- entre el espacio escénico y aquel destinado al público? Al hablarse de un decorado que lance al espectador “desde la obra a su obra personal de su personal idiosincrasia” (Emar, *Umbral* 607) vemos que los tubos no sólo participan en la conformación de la representación, - en la articulación de los signos teatrales sobre el proscenio- sino que también en la experiencia y el sentir de los espectadores. Ejemplo de ello, es cuando, por virtud del Guardián de los Muertos, al interior del coliseo crecen, como por arte de magia, cientos y cientos de cactus típicos de la región, mostrándose la importancia de la inclusión del color local al drama: “Frente a nuestras butacas y a las butacas de las damas y de los ingleses, y por todas partes de la galería, y a lo largo de las escaleritas ambas plateas, y alrededor

del hueco de la orquesta, y hasta el proscenio mismo, habían crecido los cactus curihueños, cubiertas sus enormes hojas tiesas de un vaho de telas color gris perla... En realidad estábamos en el campo, en pleno campo”. (Emar, *Umbral* 666)

Ahorabien, retomando las características centrales del decorado boomerang, tenemos que la primera innovación dice relación con el cambio de la ley de la perspectiva, lo que supone la pérdida de los objetos y líneas entendidos como cuerpos con contornos inequívocos: “Fijemos... nuestra atención en la perspectiva: todos los tamaños, a medida que se alejan de nuestra vista, disminuyen, y que todas las líneas se aproximan entre ellas. Pues bien: en mi decorado ocurre lo contrario: algunos objetos se agrandan, otros conservan sus dimensiones de primer plano; las líneas no se aproximan al ir alejándose, las líneas parecen querer zafarse unas de otras.” (Emar, *Umbral* 608). La segunda innovación se materializa en la utilización de tubos inhalantes y exhalantes, los que conforman el mecanismo central del *Decorado Boomerang*.

Intentaremos demostrar, entonces, que ambas innovaciones –propuestas por el Decorado Boomerang - derivan de aportes de la vanguardia pictórica, de la cual Emar es un avezado difusor y practicante. A continuación exploraremos la resignificación que Emar realiza, en *Umbral*, de los aportes artísticos de Cézanne, Kandinsky y Braque. Con respecto al primero, es de destacar la descomposición y/o multiplicación de la perspectiva, la cual revela “mil planos hasta entonces insospechados, mil graduaciones quebradas, mil acentuaciones y volúmenes, cuyo estudio e interpretación fue llevando a un marcado afán de síntesis y nitidez en contraposición al afán del detalle diferencial” (Emar, *Escritos* 3). El Pintor encarnado por Rubén de Loa emprende esta búsqueda cezanniana del horizonte que huye y la manifiesta en el *Prólogo* en relación al decorado boomerang:

Objetos y líneas, digamos formas en general, van adquiriendo, junto con ir penetrando en los reinos de las lejanías, (...) marcada semejanza con lo que podríamos llamar “tubos inhalantes”. [...] allí al fondo, mi decorado entero es una inhalación formidable. ¿Qué inhala? Señor mío, inhala la imaginación y el ansia de vivir de quien o quienes lo contemplan. Entonces las mentes de cuantos espectadores ve usted allí en la sala, parten, vuelan y recorren sus mundos soñados, mundos anhelados, la mayoría de la veces retorciéndose en la pura subconsciencia. [...] hago de los asistentes el espectador ideal. Porque no queda adherido como piedra a su butaca, porque se utiliza y planea sobre todas las posibilidades posibles de su posible ser. [...] Nunca en su vida se ha encontrado usted frente a semejantes bambolinas. Ellas son el contrapunto del decorado. Se ensanchan en las cercanías y adquieren formas, francas formas de lo que podríamos llamar “tubos exhalantes”. [...] Todo aquello que fue inhalado por decorados, [...] es exhalado por telares y bambalinas y vuelto a su debido sitio, es decir, a la mente de los espectadores- voladores, primero; a la escena y a la obra teatral, después. (Emar, *Umbral* 608)

Semejante decorado trampolín pone de relieve una estética de la recepción, ya que de la noción de espectadores distraídos, se pasa a la de sujetos que participan y ficcionalizan sobre todas “las posibilidades posibles de su posible ser”. Ello, porque los tubos inhalantes y exhalantes del decorado boomerang son los que permiten que el espectáculo teatral se refracte en las propias vidas de los espectadores y actúe como dispositivo de resonancia y repercusión imaginativa en el propio sentir de los presentes, haciendo con ello “gentes ricas de vida interior” (Emar, *Umbral* 608). Es sobre este entendimiento del arte como un puente hacia la espiritualidad, que podría verse en las teorías de Kandinsky un antecedente de este novedoso constructo escenográfico. Es este quien se define -como se dice en el *Prólogo* Rubén de Loa- como un verdadero pintor, el cual “es capaz de pintarlo todo” (Kandinsky 59). Señala al respecto Kandinsky, en *De lo Espiritual en el Arte*: “Lo sensorial es el puente, es decir, la relación física entre lo inmaterial [la emoción del artista] y lo material, que resulta en la producción de la obra de arte.²⁹ ... [y por otra parte] entre lo material [el artista y su obra] y lo inmaterial [la emoción en el alma del espectador]”³⁰ (12). Tenemos así, la fuerte retroalimentación; implicación sensorial e imaginativa del espectador con respecto al decorado boomerang.

Otra estrategia metateatral en *BYF* consiste en la construcción del llamado Tercer Personaje, el cual ficcionaliza el rol del dispositivo mediador artístico. Es él quien encarna a la perfección la idea de la autosuficiencia del arte defendida por Gadamer: “Mediación total significa que lo que media se cancela a sí mismo como mediador... La obra accede a su representación a través de ella y en ella” (165). Como vemos, este personaje carece de un nombre propio, además de aparecer desmarcado del desarrollo de la historia representada; la desventura de los amantes Blenda y Feldepató. Sin embargo, no podemos señalar que aparezca descontextualizado totalmente, ya que cumple al igual que el decorado boomerang, la función de bisagra entre espacios que, hasta entonces, parecían categóricamente separados. Señala de sí mismo este enigmático personaje: “Soy el lazo de unión. Soy la corriente vivificadora que pone en marcha. Vosotros –obra y público- sois los muertos prontos a vivir... Sin mí, tu obra, autor, sólo habría sido mero remedo que se diluiría en el vacío y jamás habría logrado permanentemente ser. Conmigo os conectáis. Y el vivir entonces ES” (Emar, *Umbral* 633). De allí que el teatro tome ribetes, en este caso, de ceremonial: el público y la obra, los dos, al ser en esta vorágine de los fluidos constituyen al Tercer Personaje: “Lo que llamáis voluntad es el doble reflejo mío en lo que inerte antes ya no es inerte. Porque, en resumen, yo sin ser ni el público ni el drama, yo soy los dos a la vez. O, si queréis, los dos, al ser, no pueden dejar de hacerme a mí”. (Emar, *Umbral* 632)

Esta cualidad del *ser*, en efecto, enraizada en una primacía del sentir, se condice con los postulados del expresionismo³¹ acerca de una puesta en escena acorde con sus propuestas de vanguardia: “a través de un procedimiento introspectivo, la escenografía expresionista... ofrece una interpretación

sugestiva del ambiente: la realidad se descompone, se deforma, se exaspera en pro de una profunda sugestión... crea(ndo) un atmósfera en donde la realidad es concebida como una obsesión onírica y donde al equilibrio objetivo en un mundo armónicamente articulado, se sustituye una visión subjetiva... deformante y desequilibrada.” (Manzini 187).

Es más, lo que aquí fue catalogado de onírico por su asociación libre, puede también entenderse como abstracto, en el sentido expresionista del término: “Kandinsky llegó al descubrimiento de la abstracción, [...] de la vida invisible que se extiende por todas partes bajo la envoltura de las cosas y las sostiene en el ser.” (Henri, 2008:158) Un ejemplo patente de mostrar lo abstracto, la vida invisible, se encuentra en el episodio en que Feldepatato sufre una hipertrofia de su masa encefálica, la que deja al descubierto los fluidos como afecciones del sentir, lo cual sólo se explica como una muestra ejemplar del funcionamiento del decorado boomerang:

La cabeza de Feldepatato empieza, lentamente, a hacerse transparente. Y nosotros podemos ver cuánto va sucediendo en su interior. Un murmullo crece de pronto entre los asistentes. Fijo mi atención en aquel descomunal cerebro traslúcido y veo que dentro gira velozmente un disco brillante. Luego veo... una especie de emanación, una especie de fluido sutil y vibrante que, después de caracolear por la cabeza toda y sumergirse hacia órganos que no nos es dado percibir -el corazón, sin duda- vuelve para golpear en la lengua y de ella escapar por entre los labios en forma de: ¡Blenda, ven! (Emar, *Umbral* 649-650)

Ya en sus *Notas de Arte*, Emar había glosado, en relación al pintor Ingres, el desmarque de su arte respecto de las proporciones, las que, a su juicio, limitarían los alcances de los objetos. Esto podría considerarse como un antecedente del expresionismo, en el cual es clave la práctica de deformación y/o distorsión de los objetos con fines de redescubrir en ellos nuevos significados:

Desdeñó la anatomía por ser ciencia demasiado exacta. Y contra las agrupaciones convencionales de David, traza formas más audaces y más libres. Este amor por el objeto mismo, como un hecho plástico por sí solo, trae dos consecuencias: primera, el desdén a toda regla que reduzca la importancia del objeto para englobarlo dentro de un total rigurosamente premeditado; segunda, la deformación intencionada, la acentuación expresiva, por encima de un concepto preexistente que limita el alcance de dicho objeto. (Emar, *Escritos* 29)

Mas los aportes de los que se nutre la propuesta escenográfica en *BYF* no solo se agotan en el ya citado expresionismo, sino que también hallan su correlato en el cubismo, en especial, en los aportes de Braque y su obsesión por los temas relativos al espacio:

Edificios, rocas y árboles aparecen apilados unos sobre otros, en lugar de ordenarlos unos detrás de otros, y por lo general, llegan hasta la parte más alta

del lienzo, con lo que la mirada se queda sin la posibilidad de escape hacia un espacio ilimitado, situado más allá. Se ha anulado deliberadamente la profundidad atmosférica y tonal, y los objetos supuestamente situados más lejos del espectador poseen la misma valoración que los que están en primer término... Los contornos de las formas presentan discontinuidades a intervalos, con lo que el espacio entre ellas y alrededor de ellas parece que fluyera hacia el espectador... Rechazar la perspectiva tradicional, de un punto de vista único, era... esencial para la materialización de las sensaciones espaciales. (ctd en Stangos 50)

En el caso particular de *Umbral*, vemos que Emar se nutre de las vanguardias pictóricas y las reconvierte al interior de su obra, al aplicarlas a una puesta en escena a la que asisten sus personajes. De ahí que esta propuesta del decorado boomerang pueda saltar las barreras propias de las dos dimensiones del lienzo³² hacia la tridimensionalidad del espacio escénico, lo cual trae ventajas insospechadas para el despliegue magistral de las poéticas vanguardistas pictóricas. Tal y como sucede en la representación teatral de *BYF* cuando se produce el hecho insólito del desplazamiento físico, espacial, del Cuadro Segundo del espacio escénico hacia la parte posterior de la sala de los espectadores, lo cual va a permitir la con-fusión de espacios y de espectadores con actores:

La pared del Cuadro Segundo... está pues, detrás de nosotros todos... y, a pesar de que se halla en el escenario, la sentimos con la espina dorsal apenas nos echamos aunque sea ligeramente hacia atrás... Delante de ella... cae un amplio cortinaje. El espacio entre éste y aquella es tan exiguo que sus pliegues... los podemos tocar sin necesidad de alargar totalmente el brazo. En este... acurrucadas, agazapadas... rumian inmóviles las dos suegras... Sus alientos... sus rayos visuales se cruzan con los nuestros; sus vestimentas se enredan con las nuestras. (Emar, *Umbral* 639)

Como vemos, la pared del Cuadro Segundo con los actores – las suegras de Blenda y Fedelspató - se desplaza a las afueras del espacio escénico; aparece de forma súbita detrás del público, ocupando la parte de atrás de las butacas. Este desplazamiento del espacio escénico se corresponde totalmente con el *modus operandi* del decorado boomerang, lo que hace que el espectador conviva, con todos sus sentidos, y desde un simultaneísmo de perspectivas, en aquello que se está representando. Ejemplos como éste nos permiten corroborar que el decorado boomerang no sólo reúne aspectos de la obra total –crítica y contracrítica de sí misma- sino que, y ligándolo con el concepto de novela-drama, vemos que esta hibridez permite hacer de *BYF* una plataforma que da continuidad a la labor realizada por nuestro escritor en sus *Notas de Arte*. Mas esta vez, como *Notas de Arte* engarzadas - conformantes y, a la vez, críticas - de su propia obra. De allí que podamos entender que sus reflexiones sobre la vanguardia artística, que antes eran comentarios sobre las obras de otros, están ahora integradas al cuerpo orgánico de *Umbral* entendida ésta, como decíamos en tanto *Obra Total*. Esta obra reconvierte aspectos de la vanguardia pictórica

- al resignificar los aportes plásticos concebidos para obras de dos dimensiones a tres - con su estrategia de hibridez genérica – una novela-drama, lo cual permite articular una propuesta metateatral que vehicula en forma magistral las propuestas de la vanguardia pictórica.

A diferencia de la concepción clásica de la obra artística, que entiende a esta última como sistema cerrado (mimético), cuyo cometido es “organizar canónicamente realidades existentes.” (Burguer 9), se le opone, en la vanguardia, el cometido “de provocar la emergencia de realidades implícitas” (Burguer 9) Podemos concluir que en el apartado *Noche 3* de *Umbral*, Juan Emar logra llevar a cabo su propuesta de resignificación de ciertas tendencias artísticas vanguardistas dentro de una concepción del quehacer artístico entendido como la creación de una obra total. Su estrategia ha sido construir una novela-drama que acoge aportes de la vanguardia pictórica y metateatral, vehiculando así una concepción del arte como estallido. Arte tráfuga, que no se deja encasillar ni en una definición unívoca ni en una propuesta vanguardista determinada ni en un género específico. A nivel escenográfico es el decorado boomerang quien cumple una función mediadora, logrando “el perfecto sincronismo entre el que ve y el que hace ver.” (Emar, *Umbral* 607), lo que se liga, a su vez, con la concepción del arte como Obra Total. Decidoras son las palabras de Peter Brook en relación a la necesaria apertura – rasgo primero de toda Obra Total - a la que debe aspirar toda representación teatral: “Lo que se necesita es un boceto incompleto, que tenga claridad sin rigidez, que pueda calificarse de «abierto». Ésta es la esencia del pensamiento teatral, y un verdadero escenógrafo ha de concebir sus bocetos pensando en que deben estar en permanente acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena mientras ésta se desarrolla”. (Brook 99-100)

NOTAS

1 Este artículo es parte del Proyecto Fondecyt N° 1101043 “Quiebres epistémicos y estética de lo fantástico” del cual la autora es investigadora responsable. Coinvestigadores: Andrés Bobenrieth y Pablo Oyarzún. Constanza Vargas es ayudante del Proyecto.

2 Es importante destacar que el Grupo Montparnasse - formado por Manuel Ortiz, Julio Ortiz, Henriette Petit, José Peroti, entre otros – compartía el anhelo de la libertad en la búsqueda de impulsos de creación. Por ello, no se agrupaban como el resto de las escuelas del país en torno a una preceptiva común. Es esto lo que llevará, años después, a una disolución natural del grupo.

3 Señala Patricio Lizama en su Introducción a los *Escritos sobre Arte* que Cesar Miró fue uno de los pocos que dedicaron algunas líneas a Emar, en su artículo “Miltín, antinovela y sátira social.” Ver Nota al Pie N° 32 que hace Lizama en su Introducción. (Emar, 1996a:19)

4 Creemos que en tal revalorización de Emar en las letras nacionales, cumplió un papel fundamental el siguiente comentario de Neruda: “Emar es el antecesor de todos.” Opinión que se puede homologar al rol que Borges le asigna a Macedonio Fernández. La poética de Emar tiene varios puntos en común con la de Macedonio

5 “Hay que dedicarle todo el tiempo a la pintura y, cuando no se pinta, pensar en ella. ¡Es difícilísimo organizarse una vida de trabajo! ...Esto es lo que yo trato de hacer: pintura y literatura, literatura y pintura, algunas lecturas y ¡¡pensar en tí!!”. Cecilia Rubio (Carta del 15 de julio de 1957:151)

6 Macedonio Fernández es el primero en postular este concepto en su *Museo de la Novela de la Eterna*. Kandinsky se identifica con este concepto, al preconizar lo siguiente: “Cada arte, al profundizarse, se reafirma en sí y se separa. Pero cuando se lo compara con las demás artes, la identidad de sus tendencias profundas lo retorna a la unidad. [...] De esa unión nacerá un día el arte que podemos desde ahora, presentir, el verdadero arte monumental.” (Kandinsky, 1989:42).

7 Previamente, a *BYF* en el *Globo de Cristal* tenemos el drama *Pacto*, del cual Onofre Borneo se acusa como su autor. Esta obra también tiene como motivo el interés del chino Fa de agasajar a los invitados al fundo de Curihue, lo que se reitera en otro drama posterior a *BYF*, *El Drama de Fideicomiso*.

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

9 Para abordar la estructura y función de los espacios en el teatro, véase: (Ortega y Gasset, 1966-1973).

10 Recordemos que Emar realiza la siguiente salvedad: “Los cuatro hemisferios que muestra el plano –el de las damas, el nuestro, el de Mr. Heard y los hermanos Holmes, y el de los bichos- se hallaban, como es lógico, en gradas ascendentes.” (Emar, 1996:602)

11 De acuerdo al croquis del teatro, pajaritos, abejas y mariposas cumplirán, más adelante, en el drama *BYF* una función actorial, por cuanto atravesarán el espacio del público, para participar en la batalla campal que se sostiene tras las fuerzas de la Fe y del olvido, en el minuto en que Fedelspato se abstrae para rezar por la vuelta de su amada *Blenda*.

12 En la percepción teatral se da el fenómeno de la denegación, ya que: “En el espacio escénico se construye una zona privilegiada en la que el teatro se dice como tal teatro”; es decir, como espacio de la ilusión: “lo que se nos muestra en el lugar escénico es un real-concreto, unos objetos y unas personas cuya existencia concreta nadie pone en duda. Ahora bien, aunque se trate de seres con existencia propia, atrapados en las redes de lo real, hay que advertir que estos seres se encuentran al mismo tiempo negados, marcados por el signo menos” (Ubersfeld, 1989: 33)

13 El extrañamiento de la presencia de los dobles es concebido en *Umbral* como un dispositivo que abre el cuestionamiento sobre la actitud pasiva del rol del espectador en el teatro, lo que anticipa la ulterior participación directa de los personajes diegéticos - Borneo y sus amigos - en la obra representada.

14 El concepto de discontinuidad se opone al de la temporalidad lineal, basada en un cronotopo estable. Para Foucault, la historia debiera concebirse como un conjunto de series temporales superpuestas y discontinuas, es decir, en donde priman conceptos como “mutación, corte, ruptura y transformación.” Para más detalles, ver Foucault, Michel (2006): *La Arqueología del Saber*. México: Siglo XXI.

15 En relación al tema de la autoría del Prólogo, vemos que el chino Fa delega esta tarea a otro personaje, quien, además, es actor del mismo. Esta autoría compartida nos remite a la necesaria comunidad que existe en el trabajo de representación teatral, lo que evidencia la dimensión social del teatro. Esto nos lleva a decir, con Brecht, que “no puede separarse el autor dramático, creador único de su texto, del creador que lo pone en escena. Uno y otro son los sujetos plurales de una misma y única producción.” (Ubersfeld, 1997:24) Es por ello que aquí se vislumbra el concepto de la obra de arte como un colectivo en el que tanto público, como hacedores y actores participan con el mismo grado de importancia.

16 “El teatro dentro del teatro [...] consiste justamente en volver visible, mediante la presencia de un espectador sobre la escena, ese trabajo de la imagen sobre la imagen, de construcción de una imagen que es la imagen de la imagen, imagen al segundo grado.” (Ubersfeld, 1997:76)

17 En esta última afirmación se desliza una parodia al *modus operandi* del arte chileno, ya que desde la perspectiva emariana, éste peca de seguir los modelos clásicos europeos, postura encarnada en los juicios artísticos del inglés. En entrevista hecha por Emar a Vicente Huidobro, señala este último: “La opinión que hay en Europa sobre las artes y letras sudamericanas es que ellas se arrastran puniblemente tras las Europas. [...] En resumen, aquí solo se aceptan los cadáveres y los museos. ¡al menos si entendieran “la lección del museo”, que es evolución constante! Pero no. ¡Existe la eterna desconfianza criolla...” (Emar, 1996b:139) Para profundizar sobre este aspecto, se recomienda revisar tanto *Miltín 1934*, así como los *Escritos sobre Arte*.

18 Por ello la estrategia autorial de construir *BYF* en el apartado de la noche tres como una novela-drama, permite que estas innovaciones del decorado sí que puedan ser apreciadas por los espectadores de la diégesis en su total tridimensionalidad.

19 Si para el cubismo la idea-fuerza es la de la consecución de la totalidad, para Kandinsky, además, ésta toma ribetes en donde lo místico-espiritual en su calidad de obra abierta cobra cabal importancia. De allí que evite toda aprehensibilidad, disponiendo del concepto de Gran Forma, el cual “está relacionado con esa finalidad abierta que [...] debe tener (toda) composición. Cada forma no está cerrada sobre sí misma, sino que está abierta a una totalidad. [...]El más insignificante de los elementos [...] puede también ser considerado como una composición en la que todas sus partes se subordinan a este elemento [...] Pero no es una subordinación jerárquica la que deben guardar entre sí cada una de las formas y todas a la vez, sino una subordinación funcional, una subordinación que permita el ejercicio de una función: adaptarse a algo

externo a esa composición. Así entendida, una composición sería como un organismo abierto a la totalidad del universo” (Maltas i Mercader, 2000:299). Lo anterior, además de tener eco en el concepto de obra total, se ligará ampliamente a las innovaciones del decorado boomerang.

20 “La llamada realidad se determina como lo no transformado, y el arte como la superación de esta realidad en su verdad.” (Gadamer, 2003:157), lo que se condice con la propuesta vanguardista del pintor.

21 De allí que el mismo autor señale: “Cada repetición es tan originaria como la obra misma.” (Gadamer, 2003:168)

22 Es así que, y ligándolo al problema anterior de la mimesis: “La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimientos de la esencia. En cuanto que no son mera repetición, sino verdadero “poner en relieve”, hay en ellas, al mismo tiempo, una referencia al espectador. [...] La representación de la esencia es tan poco mera imitación que es necesariamente mostrativa.” (Gadamer, 2003 :159)

23 El concepto del “Arte como estallido” comparte con la vanguardia la necesidad de transgredir todos los límites impuestos: “Quien mesura se encalabozas; [...] cuantos se hallan encalabozados solo piensan en descalabozarse, en evadirse, en dilatarse por calles, por carreteras, por ferrovías, por lo que sea con tal de que ello sea largo, interminable y hacia todos lados a la vez. [...] ¿Por qué estallar no ha de ser un ideal? ¿Qué es el arte sino un estallido, [...] sino un perpetuo descalabozamiento? (Emar, 1996a: 573)

24 Así lo experimenta Lorenzo Angol en el episodio referido a *El Pequeño Problema* páginas antes, cuando, en el fundo La Cantera, se le aparece un tubo que le permite darse cuenta de que es imposible conocer el mundo sin estar inmerso en la contingencia de éste: “Como sensación le daba este tubo la de la más absoluta nada. Allende sus paredes inexistentes [...] se extendía y perpetuaba la vida cálida. [...] Y, en su interior, la pujanza de los nervios y las venas por desprenderse del esqueleto, romper la piel y dispararse, por todos los costados a la vez y con velocidad de proyectiles.” (Emar, 1996:41)

25 Desde la vanguardia metateatral, ya Grotowski advierte las bondades de este tipo de colaboración por parte del escenógrafo: “En la práctica, los decoradores más notables proponen la confrontación del texto a una visión plástica que con frecuencia sobrepasa a la imaginación del autor e incluso la desenmascara.[...] (De este modo,) La visión del decorador es creadora , no es estereotipada.” (Grotowski, 1980:51)

26 Señala el pintor, además: “Pintor -Caballero, estamos justamente sobre el punto en que se extinguen las explicaciones. Aquí hay que sentir. Aquí hay que hinchar el velamen y dejarse llevar por los vientos.” (Emar, 1996:607)

27 Para Emar, y retomando los influjos del misticismo propios del expresionismo kandinskyano, el concepto de fluido es analogable al del *elán* vital: de allí la importancia, tanto del sentir de los espectadores –lo que vivifica su experiencia- como de la sustancia inmaterial de ese ánimo. En relación a esto se señala en *Umbral*: “Porque hay una fuerza misteriosa, como producida por un imán, que pone en movimiento a seres y cosas que en un momento dado son afines” (Emar, 1996:114)

28 Si bien como señala Ubersfeld, con propiedad “(...) debemos descartar la noción de signo teatral”; en la representación no se dan elementos aislables equivalentes a los signos lingüísticos (...)” sino que en el teatro nos encontramos con “el apilamiento vertical de los signos simultáneos en la representación (signos verbales, gestuales, auditivos, etc.) lo que permite un juego particularmente flexible sobre los ejes paradigmáticos y sintagmáticos; de ahí la posibilidad en el teatro, de decir, varias cosas a un mismo tiempo, de seguir varios relatos simultáneos o entrelazados”. (Ubersfeld, 1989: 24)

29 En relación a esto, cabe destacar que la materialidad, en este caso, de la escenografía, nos llega a nosotros en tanto lectores empíricos, en calidad sólo de discurso metafactivo.

30 Un antecedente de esta capital importancia del sentir también se advierte en Cézanne: “Y lo que se ve jamás es lo mismo: de allí, el privilegio de la sensación.” (Ariemma, 2005:110) Como sabemos, lo que obsesionaba al pintor era la (im) posibilidad de fijar en el lienzo un mundo en constante cambio. Señala el mismo Cézanne, en carta a su hijo: “Aquí a orillas del río, los motivos se multiplican; el mismo motivo visto bajo un ángulo distinto ofrece un tema de estudio de poderosísimo interés y tan variado que creo que podría estar ocupado durante meses sin cambiar de sitio, simplemente inclinándome unas veces hacia la derecha y otras más a la izquierda.” (Cézanne, ed. por Rewald, 1991:375)

31 “El arte, que obra sobre la sensibilidad, solo puede obrar por la sensibilidad.”, señala Kandinsky en su obra ya citada (1957:67), lo que se condice, a su vez, con lo que señala Henri respecto a la finalidad del arte: “¿Qué es, pues, el arte, sino la realización de ese movimiento eterno? Pero la vida no *es* –no es un estado [...]– sino que deviene según el proceso de su incansable llegada a sí.” (Henri, 2002:145)

32 Ejemplo de ello es que Picasso, para poder abarcar en sus cuadros una suerte de omnipercepción, coloca en simultáneo los diversos puntos de vista desde los cuales es posible vislumbrar su objeto. En relación al influjo de unas artes sobre otras, señala Ubersfeld en relación al teatro contemporáneo: “La representación está espacialmente descentrada por la fragmentación del espacio y la multiplicidad de las pequeñas zonas significantes. El descentramiento puede realizarse también a través de la inestabilidad del volumen, la oblicuidad de las superficies; se trata de mostrar el espacio en desequilibrio, sin coordenadas tranquilizadoras, e incluso, desprovisto de centro y de sentido [...], (tal y como se realiza) en las pinturas de la nueva figuración” (Ubersfeld, 1997:121)

OBRAS CITADAS

Ariemma, Tomasso. *Fenomenologia dell'estremo. Heidegger, Rilke, Cézanne*. Milano: Mimesis Edizioni. 2005. Impreso.

Aristóteles. *Poetica*. Intr. Trad. Ángel J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores. 1990. Impreso.

- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Madrid: Península. 2001. Impreso.
- Burger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península. 2000. Impreso.
- Cezanne, Paul. *Correspondencia*. Ed. John Rewald. Madrid: Visor. 1991. Impreso.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela. 1997. Impreso.
- Costa Lima, Luiz. *Deleuze: Estética Antirrepresentacional y Mimesis*. Páginas 295-316. Cepchile. Web. <http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1706_806/rev74_costa_lima.pdf>
- Emar, Juan. *Umbral*. Primer Pilar: El Globo de Cristal. Santiago. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 1996. Impreso.
- . *Escritos sobre Arte*. Santiago. Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 1996. Impreso.
- Foucault, Michel. *La Arqueología del Saber*. México D.F: Siglo XXI Editores. 2001. Impreso.
- Gadamer, Hans-Gregor. *Verdad y Método*. Salamanca: Ediciones Sígueme. 2003. Impreso.
- Grotowsky, Jerzy. *Teatro-Laboratorio*. México D.F: Siglo XXI Editores. 1980. Impreso.
- Henry, Michel. *Ver lo invisible*. Acerca de Kandinsky. Madrid: Siruela. 2008. Impreso.
- Kandinsky, Wassily. *De lo Espiritual en el Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1967. Impreso.
- Lizama, Patricio. *Frente a los Objetos*. Fragmento de Juan Emar. En: Taller de Letras Número 26. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. 2005. Impreso.
- Ortega y Gasset. *Idea del teatro*. En: Obras Completas. Madrid: Revista de Occidente, 1996-1973. Impreso.
- Maltas i Mercader, Antoni. “Wassily Kandinsky y la evolución de la forma. Fundamentos teóricos para presenciar el espacio y el tiempo.” Tesis para optar al Grado de Doctor en Comunicación Visual en Arquitectura y Diseño. Universidad Politécnica de Cataluña. 2009. Web. <<http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/6565/AMM1de2.pdf?sequence=1>>
- Mancini, Franco. *L'Evoluzione dello Spazio Scenico: dal Naturalismo al Teatro Epico*. Bari: Dedalo. 2002. Impreso.
- Rubio, Cecilia. *Vida, Escritura y Pintura. Preguntas sobre Juan Emar*. Santiago: Dedal de Oro Editora. 2011. Impreso.
- Stangos, Nikos. *Conceptos de Arte Moderno*. Madrid: Alianza Editorial. 1986. Impreso.
- Thomas, Eduardo (2004): “Transformaciones del lenguaje acotacional en el texto dramático chileno contemporáneo”. *Ciberhumanitas* Número 24. Universidad

de Chile. Web. <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D11322%2526SCID%253D11326%2526ISID%253D486,00.html>
\t “_blank>

Ubersfeld, Anne. *La Escuela del Espectador*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 1997. Impreso.

---. *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra. 1989. Impreso.