

ESCRITORES DE CHILE II

JEAN EMAR

ESCRITOS DE ARTE (1923-1925)

Recopilación, Selección e Introducción

Patricio Lizama A.

 DIRECCION
DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS
Y MUSEOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

JEAN EMAR

JEAN EMAR

ENCRITOS DE ARTE (1923-1925)

Apéndice. Selección e introducción
Diego Barros Arana



DIRECCION
DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS
Y MUSEOS

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

© DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS, 1992

Inscripción N° 84.437

ISBN 956-244-011-7

Derechos exclusivos reservados para todos los países

Se terminó de imprimir esta primera edición
en los talleres gráficos de Editorial Universitaria S.A.
San Francisco 454, Santiago de Chile
en el mes de diciembre de 1992

IMPRESO EN CHILE/PRINTED IN CHILE

JEAN EMAR

ESCRITOS DE ARTE (1923-1925)

Recopilación, Selección e Introducción
Patricio Lizama A.



DIRECCION
DE BIBLIOTECAS
ARCHIVOS
Y MUSEOS

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

JUAN EMAR Y EL RESCATE DE SUS ESCRITOS DE ARTE

LA REEDICIÓN DE DIEZ EN 1971, con un memorable prólogo de Pablo Neruda, fue la buena respuesta que los escasos lectores de Juan Emar esperaban oír desde 1935. Ya se sabe que el público y la crítica lo ignoraron casi del todo en su tiempo, desconcertados por la novedad y la audacia de sus propuestas narrativas. Las excepciones fueron algunos escritores de su entorno y de las generaciones siguientes; muy pocos, pues no llegaría a doce la lista de quienes lo reconocieron como el escritor que iba a contribuir tan poderosamente a liberar a la novela y al cuento chilenos del “peso de la noche”.

Entre ellos, uno de sus mejores lectores fue César Miró, un amigo cercano a quien Juan Emar transformó en personaje del notable episodio de “Agosto 1º” del libro *Un año*. Miró —con una precisión que debió ser estimulante— tituló su artículo “*Millín*, antinovela y sátira social”: una invitación a leer a Juan Emar de otra manera que no tuvo, al parecer, ningún eco. Pero hoy esa página nos lleva a recordar la lucidez con que el pensador uruguayo Carlos Vaz Ferreira leyó al gran Felisberto Hernández en 1929, anticipándose a muchos: “Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez”.

La situación de Juan Emar en la literatura chilena ha cambiado sensiblemente en los últimos años, gracias a la atención con que lo ha releído una nueva crítica, alerta e informada: Ignacio Valente, Adriana Valdés, Alejandro Canseco-Jerez, Pablo Brodsky, Carlos Piña y Patricio Lizama son algunos de esos relectores “justos y justicieros”, como habría dicho Eduardo Anguita, un adelantado en estas valoraciones.

La imagen del narrador seguirá enriqueciéndose a medida que aparezcan los volúmenes aún inéditos de *Umbral*, que constituyen la mayor parte del trabajo de Juan Emar en este aspecto. Esas numerosas páginas esperan a un editor, así como lo tienen hoy, felizmente, sus escritos de arte dispuestos y anotados por Patricio Lizama.

El lector advertirá en seguida la importancia de esta tarea. Desde luego, el solo rescate de esos artículos y notas publicados en *La Nación* de Santiago entre 1923 y 1925 sería ya un aporte que no debemos demorarnos en juzgar como decisivo, por lo que agrega a nuestro conocimiento de un período histórico caracterizado por la pugna de tendencias antagónicas en el entero espacio cultural chileno. El propósito de Juan Emar, como lo muestra muy bien Lizama en su penetrante estudio y lo corroboran los textos seleccionados, no sólo se manifiesta como un rechazo radical al anquilosado sistema de producción en el campo de las artes plásticas, sino como un cuestionamiento del problema cultural en su totalidad: un punto de ataque central en sus escritos, por ejemplo, fue la precariedad, la limitación o insolvencia de una actividad crítica que Juan Emar consideraba indigna de tal nombre. Con muy buenas razones, Lizama define a Juan Emar como “un intelectual contendiente”, cuya acción provocó una fractura en el viejo sistema de preferencias culturales, favoreciendo así —sobre bases razonadas— el establecimiento de la vanguardia.

El interesantísimo volumen preparado por Patricio Lizama, a partir de exhaustivos estudios sobre el autor para su tesis de doctorado en la Universidad del estado de New York, en Stony Brook, nos ayudará a comprender y apreciar mejor esa época animada por la pasión, la inteligencia y el coraje intelectual de Juan Emar. Muchos lectores se preguntarán, sorprendidos, cómo pudieron permanecer ocultas por casi setenta años las noticias de tan sostenida e intensa tarea, y a la que nuestra actualidad cultural le debe no poco de lo que ha llegado a ser. La respuesta la encontrarán en este iluminador trabajo, tan oportuno como necesario.

PEDRO LASTRA

Sound Beach, N. Y., octubre de 1992

Nota del editor: Álvaro Yáñez, utiliza el seudónimo de Jean Emar, en los escritos de arte publicados en *La Nación* entre 1923 y 1925. Posteriormente, al publicar su obra literaria cambió su seudónimo por Juan Emar.

INTRODUCCIÓN

pasaré como una nube sobre las olas

V. WOOLF

tanto ha quedado en laberintos insaciables

V. HUIDOBRO

“NADA HAY MÁS DULCE COMO DORMIR SOBRE UNA CREENCIA INAMOVIBLE... Perturbar este sueño es exponerse a que a uno le envíen una injuria”¹. Así comenzó Jean Emar², el artículo que dio origen a las Notas de Arte, en diciembre de 1923. Y así sucedió efectivamente con Álvaro Yáñez B. Impugnó las creencias en la pintura de los años 20, porque de regreso de Europa, él y algunos artistas chilenos que habían estado especialmente en París, trajeron a Chile en 1923 las nuevas propuestas plásticas que se desarrollaban en algunas capitales del Viejo Mundo. La ofensa por atreverse a perturbar el sueño en el campo pictórico, la recuerda Emar como algo más que una injuria: “Se indignaron. Casi nos matan”.

La otra impugnación la hizo Emar en los años 30, ahora en la literatura. Publicó sus tres novelas —*Millín 1934*, *Ayer*, *Un año*— en 1935, y en 1937 apareció *Diez*, un volumen de cuentos. Sus obras transgredieron radicalmente las convenciones de la narrativa naturalista vigente en la época, y la injuria fue más sutil, pero más dolorosa y perdurable: el silencio y el olvido.

La perturbación generada por J. Emar en los años 20 obliga a revisar el campo pictórico con un enfoque complementario: enmarcado dentro de contextos político-culturales y a la vez como un espacio que posee una autonomía relativa³.

En su análisis de la historia político-cultural chilena⁴, Brunner plantea que el período de la constelación tradicional de elites se caracteriza por la “indisputada hegemonía de una clase cuyas elites se diversifican progresivamente, se fraccionan y compiten entre sí por la influencia”⁵.

Dentro de este marco, el carácter elitario se transmite con rasgos específicos a la composición y al funcionamiento del campo cultural. Éste es estrecho y excluyente, se halla dominado por un circuito de elites surgido de la clase dirigente o que se refiere a ella, y su acceso está en directa relación con la posición social de los individuos, pues participan plenamente los que poseen el capital económico, social y cultural. De esta

¹ Jean Emar. “Críticos y crítica” *La Nación* [Santiago] 4 diciembre 1923, pág. 7.

² María Flora Yáñez, su hermana, explica el significado del porqué Álvaro Yáñez Bianchi utilizó este seudónimo: “‘J’ en ai marre’ lo que quiere significar en argot francés ‘estoy hasta la coronilla’”. María Flora Yáñez, *Historia de mi vida*. Santiago: Ed. Nascimento, 1980, pág. 287.

Álvaro Yáñez (1893-1964), nació el mismo año que Vicente Huidobro (1893-1948) y que Teresa Wilms (1893-1921), escritores chilenos que tuvieron trayectorias biográficas y artísticas con varias semejanzas.

³ Pierre Bourdieu señala que se puede analizar el campo intelectual, y por ello el cultural, en la medida que estén dotados “de una autonomía relativa, que permita la autonomización metodológica... al tratar el campo intelectual como un sistema regido por sus propias leyes”. Pierre Bourdieu. “Campo intelectual y proyecto creador” *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, págs. 135-182.

⁴ Para profundizar en el análisis de Brunner, ver su estudio “Cultura y crisis de hegemonías”, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago: Flacso, 1985, págs. 13-68.

⁵ José Joaquín Brunner. “Cultura y crisis de hegemonía”, pág. 18

forma, se asegura la reproducción del mundo simbólico de la clase dirigente⁶. El funcionamiento anterior permite observar una relativa indiferenciación entre el campo político y el cultural, lo que significa que en éste hay muy poca autonomía tanto en la producción como en la legitimación y consumo de bienes simbólicos.

Al interior del campo pictórico, durante el siglo XIX y comienzos del XX, se desarrolló una actividad plástica coherente con lo que era la constelación tradicional de elites, pues también hay una indisputada hegemonía del arte académico⁷.

EL ARTE ACADÉMICO: LA HEGEMONÍA DE UN SISTEMA

Dentro del sistema de agentes culturales que permiten explicar la predominancia de este arte, sin duda que los Consejos de Bellas Artes y la Escuela de Bellas Artes eran los que tenían mayor peso funcional⁸.

Los integrantes de los Consejos imponían su autoridad a partir del capital cultural, social y económico que cada uno poseía. Ellos, aunque no cultivaban materialmente el arte, tenían una gran incidencia en el campo pictórico, pues los Consejos controlaban la gestión académica y administrativa de la Escuela, la difusión —se encargaban del Salón Anual—, administraban los premios de honor del Gobierno y las recompensas de los certámenes particulares permanentes, elegían las pinturas que adquiriría el Museo Nacional, fundaban revistas, y muchas veces aportaban recursos económicos para apoyar a los artistas más destacados.

La Escuela de Bellas Artes —como aparato formativo— era la institución cultural que contribuía de manera decisiva a conservar, enseñar y reproducir una norma artística —la tradición académica europea—, y a formar un tipo de artista que buscaba una consagración social y económica a través de su trabajo plástico.

La legitimidad estética se realizaba a través de la crítica de arte. En los diarios y revistas de la época, Ricardo Richon-Brunet, José Backhaus, Nathanael Yáñez Silva, Paulino Alfonso, entre otros, consagraban y valoraban estéticamente el arte académico, mientras que el público, la clase dirigente y el gobierno, lo legitimaba económica y socialmente⁹.

La famosa Exposición del Centenario en 1910, fue el paradigma de la hegemonía del arte académico. El Consejo de Bellas Artes —integrado en su mayoría por personalidades de la vida pública— la organizó, seleccionó los invitados, presidió el jurado de las diferentes secciones de la exposición y escogió las obras que se compraron para el Museo Nacional.

Podemos notar que el arte académico no era solamente una determinada expresión plástica a la cual adherían los artistas por concepciones pictóricas definidas, sino que era un verdadero sistema artístico autosuficiente en su producción, recepción y legitimidad,

⁶ Ibid., pág. 26.

⁷ La denominación arte académico la entendemos como el sistema artístico autosuficiente que se originó en la Academia de Pintura y Escultura Francesa. Esta institución sirvió de modelo en la creación de la Academia de Pintura Chilena en 1849.

⁸ Estos consejos tienen su origen en la Sociedad Artística fundada por Pedro Lira y Luis Dávila en 1867, la cual se transformó en Unión Artística en 1885 y luego en un organismo estatal, la Comisión Directiva de Bellas Artes (1887-1903).

⁹ Entre las revistas, hay que destacar a *Selecta* y a *Pacífico Magazine* por su diversidad de temas, calidad de las reproducciones, formato, papel.

que reproducía los gustos y percepciones de la clase dirigente. El artista que optaba por el arte académico, elegía una alternativa que le otorgaba estudios, salones, premios, medallas, viajes, crítica favorable, reconocimiento social y económico. El éxito estaba determinado por razones seguras. Por ello, Marta Traba señala: "quien quedaba fuera de la Academia quedaba también fuera de la verdad y de la fortuna"¹⁰.

Es precisamente el sistema del arte académico en su conjunto, el que comenzó a fracturarse a comienzos de siglo, producto de las transformaciones sociales y culturales que afectaban por esos años a la sociedad chilena.

EL ARTE SOCIAL O LA GENERACIÓN DEL 13: LA CRISIS DE LA HEGEMONÍA

La constelación tradicional de elite, dejó paso a la constelación moderna de masas¹¹. En el campo artístico-cultural, el monopolio de la clase dirigente había sido impugnado con éxito y se vivían "fermentos de rebeldía" en distintas artes y disciplinas¹².

Los intelectuales y artistas provenían ahora, en su mayoría, de los sectores medios de la sociedad y ellos rechazaban la exclusividad, los gustos europeos y las creencias del intelectual decimonónico y postulaban el descubrimiento y valoración de la realidad nacional y popular.

Entre los nuevos productores culturales se destacaron el grupo de Los Diez que realizó una activa labor de renovación en diferentes artes —de allí surgieron cambios significativos en la música, la plástica y la literatura—, y el grupo de los jóvenes universitarios que tuvieron una actitud contestataria la cual expresaban a través de la bohemia —el verdadero subsuelo de la vida universitaria hasta 1918—, y de nuevos aparatos y agentes culturales¹³.

La crisis de la hegemonía se manifestaba en la resistencia de los estudiantes al Consejo de Bellas Artes y al Consejo de Instrucción Pública. Este organismo regía la totalidad de la actividad universitaria, por ende tenía tuición sobre el primero, y era cuestionado porque restaba autonomía a las decisiones y actividades estudiantiles¹⁴.

¹⁰ Marta Traba. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali, 1974.

¹¹ Brunner sostiene que su emergencia se hará notar por la combinación de dos fenómenos: uno perteneciente al campo intelectual que era el problema de la educación; otro al artístico-cultural que era el cuestionamiento del monopolio de la clase dirigente.

¹² Hernán Godoy señala que se manifestó en el plano cultural un "vasto movimiento de creación o de investigación en los campos de la poesía popular, del ensayo, de la pintura, la música, la novela, la arquitectura, la educación, la antropología y el teatro". Hernán Godoy, *Apuntes sobre la cultura en Chile*. Valparaíso: Edic. Universitarias de Valparaíso, 1982, pág. 152.

¹³ El estilo de la bohemia "será, ante todo, la rebeldía juvenil, la revuelta temperamental contra el mundo oligárquico-clerical de la época, y el desafío del orden establecido". Eduardo Valenzuela, José Weinstein. *La FECH de los años 20. Un movimiento estudiantil con historia*. Santiago: Sur, 1982, pág. 15.

¹⁴ La postura de los estudiantes ante el Consejo de Instrucción Pública era bastante radical:

Está integrado por políticos macucos, doctores, abogados, viejos padres de familia, caballeros de apellidos ilustres, etc.

Este Consejo, cuyos miembros suman en total 2.000 años de edad, es el que dirige, orienta, vigila, resguarda y controla la marcha de la enseñanza universitaria de Chile.

Conocidos estos antecedentes, no es extraño que este venerable Consejo... acordara prohibir las reuniones estudiantiles en las escuelas... salvo petición especial y estipulando la materia que se trataría (Valenzuela y Weinstein, 89).

La crisis también se manifestó en la Escuela. Su director Virginio Arias, contrató en 1908 al pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor como profesor de dibujo natural y composición y con él la Escuela se abrió a otras alternativas plásticas. Él incorporó el realismo hispánico y permitió la docencia de Juan Francisco González, objetado por Richon-Brunet desde 1908. Pero su gran aporte como profesor y luego como Director de la Escuela entre 1911 y 1913, fue conducir a un grupo de estudiantes que después se constituyó en La Generación del 13¹⁵.

Los pintores descubrieron aspectos desconocidos de la realidad nacional y mostraron en roles protagónicos a miembros de grupos sociales hasta entonces marginados del arte. Ellos rescataban el mundo social y familiar al cual pertenecían, y así este nuevo productor cultural, alentado por Álvarez de Sotomayor, introdujo la pintura social en Chile.

La nueva expresión plástica requería el surgimiento de otros mecanismos de difusión y legitimación que permitieran insertar estas nuevas tendencias en el campo pictórico. El Centro de Estudiantes de Bellas Artes en 1912, la Sociedad Artística Femenina en 1914, la FECH en 1915, organizaron diversas exposiciones que acogieron principalmente a los jóvenes. La crítica de arte también se diversificó y el grupo Los Diez —con la publicación de la revista *Los Diez* (1916-1917) y *Revista de Artes y Letras* (1918)— junto a los universitarios con *Juventud* (1911-1912 y 1918-1921) y *Claridad* (1920-1925), fueron los que cuestionaron el arte académico en su conjunto, dieron espacio a las tendencias emergentes y trataron de valorizar las nuevas propuestas¹⁶.

Si quisiéramos mirar en su conjunto la articulación que presentaba el campo pictórico chileno a principios de siglo, es necesario admitir la identificación de un antagonismo principal: el que se desarrollaba entre los grupos establecidos y dominantes en el campo pictórico (los incumbentes), y los grupos que emergían y buscaban contestar las ortodoxias (los pretendientes o contendientes).

El grupo de los incumbentes detentaba las posiciones claves —Consejo de Bellas Artes, Escuela, crítica de arte— y tenía a su cargo el control de los procesos de producción y transmisión en el campo simbólico. Su dominio se establecía a través de la interacción de varias instancias que ejercían una reconocida autoridad sobre el público.

El grupo de los contendientes estaba representado por quienes adherían al costumbrismo español y por los grupos y/o artistas aislados que se oponían al arte académico, pero que no tenían aún una propuesta pictórica definida. Desde posiciones marginales y a través de nuevos aparatos de comunicación, los contendientes buscaban expresar sus concepciones pictóricas y legitimarlas¹⁷.

¹⁵ El nombre del grupo deriva de la muestra colectiva titulada Exposición de Cuadros, inaugurada el 31 de diciembre de 1913 en la sala de exposiciones de *El Mercurio*. Los expositores eran Pedro Luna, José Prida Solares, Ulises Vásquez, Guillermo Maira y Abelardo Bustamante.

¹⁶ Su cuestionamiento se dirigió a diversas instancias del arte académico: directores y profesores de la Escuela, salones oficiales, críticos de arte.

¹⁷ Una muestra de esta impugnación a la hegemonía se puede encontrar en *Claridad*. En 1920, Juan Martín señala:

Estos salones son un verdadero campo de batalla. Allí... se plantea la lucha entre los defensores de las nuevas normas, que quieren acordar el ritmo externo de su emoción con la compleja inquietud de la vida moderna y los que ofician cultos caducos y se aferran a moldes trasaburdos.

Planteadas la lucha, es de lamentar que la tendencia renovadora sea quien lleve la peor parte. Yesto a causa del partidismo manifiesto de la Comisión que pone amistad allí donde sólo debe haber Justicia.

Así como Álvarez de Sotomayor fue quien articuló la emergencia de la pintura social y con ello provocó una fisura en la hegemonía del arte académico, el pintor y profesor chileno Juan Francisco González fue quien preparó los caminos para la renovación plástica nacional y con ello provocó otra fisura en la predominancia del arte académico.

UN PRECURSOR DE LA VANGUARDIA:
EL MAESTRO JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ

Si bien el nuevo productor cultural asumía la tarea de encontrar una identidad nacional y tuvo respuestas en el costumbrismo español impulsado por Álvarez de Sotomayor, había otros artistas que no compartían esa búsqueda ni esa concepción pictórica.

La figura de Juan Francisco González dio cabida a esta otra fracción de la Escuela. Sus planteamientos nos permiten advertir que él postulaba no sólo una nueva manera de pintar sino un nuevo tipo de artista, proposición que pasaba por un radical rechazo al sistema autosuficiente del arte académico.

Dentro de sus enseñanzas en el famoso curso de croquis, ponía el énfasis en el descubrimiento que hacía el estudiante de sus propias posibilidades expresivas, más allá de las reglas y las escuelas: "yo les doy todo lo que sé; ustedes después se encontrarán"¹⁸. También desafió el modelo de artista que buscaba su consagración plástica en los eventos oficiales y la obtención de medallas, por lo que apoyó los salones que surgían como disidentes. La consagración económica no le interesaba especialmente, nunca fue un "pintor vendedor", y la crítica de arte, para él, no debía indicar caminos, sino hacer ver otros. Como señala Bunster: "más que enseñar los secretos del oficio, transmitía a los alumnos la mística del arte libre y el culto casi religioso a la belleza"¹⁹.

Precisamente fue Juan Francisco González uno de los que encabezó la creación de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en agosto de 1918, entidad que en su origen tuvo un signo contestatario, pues surgió como una alternativa al sistema académico²⁰. La Sociedad Nacional articuló a las dos tendencias que se oponían a la hegemonía académica y por ello entre sus socios fundadores encontramos a representantes de la pintura social —Agustín Abarca, Arturo Gordon, Exequiel Plaza—, y a quienes posteriormente se identificaron con la vanguardia como Henriette Petit, Luis Vargas Rosas, Camilo Mori, Mina Yáñez y Álvaro Yáñez. El quiebre con las estructuras oficiales se produjo por desacuerdos con la gestión del Consejo de Bellas Artes respecto de la difusión (salones, nombramiento de jurados, reglamento de admisión y recompensas).

La unión de las tendencias emergentes no duró demasiado. La Sociedad ya a comienzos de los 20 había perdido toda la rebeldía que la originó, por lo que más que una propuesta en conjunto, fue una protesta en conjunto, pero luego de ésta cada grupo

¹⁸ Roberto Zegers de la Fuente. *Juan Francisco González, el hombre y el artista, 1853-1953*. Santiago: Ed. de la U. de Chile, 1953, pág. 114.

¹⁹ Enrique Bunster. "Croquis de Juan Francisco González", *Revista de la Facultad de Artes* 1 (1982), págs. 178-185.

²⁰ Juan Francisco González fue designado Presidente del Comité Ejecutivo de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1919.

Hay que consignar que la Sociedad aún funciona con el mismo nombre en el Palacio de la Alhambra, Santiago.

siguió su camino: muchos de los que habían sido alumnos de Fernando Álvarez de Sotomayor, se quedaron en Santiago; muchos de los que habían sido alumnos de Juan Francisco González, se fueron a París.

LA PINTURA DE VANGUARDIA: EL GRUPO MONTPARNASSE Y LOS ESCRITOS DE ARTE DE JEAN EMAR

Camilo Mori señala que por el año 20 "no se hablaba aún entre nosotros de las nuevas tendencias en las artes plásticas, ya en plena vigencia al término de la guerra. Sin dar la cara al impresionismo... nuestros pintores continuaban respirando en la atmósfera de los valores de la pintura española"²¹.

La necesidad de conocer directamente los distintos movimientos de vanguardia, interés motivado por la enseñanza y los viajes a Europa de Juan Francisco González, llevó a Europa, entre otros, a Camilo Mori, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, José Perotti. Estuvieron en España, Italia, Alemania, pero todos terminaban en París.

En la capital francesa se encontraba Emar que había llegado en 1919 con su mujer, Herminia Yáñez, y trabajaba en la Embajada chilena como primer secretario. Entre sus diversas actividades, asistió a la academia La Grande Chaumière, viajó por Inglaterra, España, Italia, pero su interés principal radicaba en los encuentros y charlas con artistas e intelectuales en los distintos cafés y talleres de Montparnasse. Allí conoció a Picasso, Derain, Gris, Varèse, Huidobro, y consolidó su amistad con los pintores chilenos.

No hay duda que el contacto directo con las obras y los principales exponentes de los movimientos vanguardistas, junto a su autonomía intelectual, le permitieron apropiarse del nuevo código del arte contemporáneo. Al regresar a Santiago, en febrero de 1923, se integró a *La Nación*, empresa periodística propiedad de su padre, donde comenzó su trabajo de divulgación.

Los artículos de arte (15 de abril a 3 de junio de 1923), consistían en una larga reflexión escrita siempre por Emar, que se complementaba con reproducciones de las tendencias o artistas contemporáneos analizados y también con bocetos o estudios cuando el artículo se refería a pintores nacionales. Los textos no pertenecían a ninguna sección o columna estable que los identificara y tampoco tenían una frecuencia constante. Emar trabajaba solo, no hacía traducciones ni reproducía artículos, y ocasionalmente Luis Vargas Rosas le colaboraba con dibujos.

En su primer artículo publicado, "Algo sobre pintura moderna", hizo un análisis de las condiciones de recepción de la pintura contemporánea en Chile. Para Emar, los profesores de la Academia, los pintores académicos (también los llamaba oficiales), y los críticos de arte eran los principales oponentes de las nuevas expresiones plásticas, pues las ignoraban o las descalificaban. La consecuencia inevitable era que el público no entendía y censuraba la pintura de vanguardia.

El diagnóstico anterior definió la necesidad de explicitar el código de producción utilizado por los artistas contemporáneos. Emar señaló los orígenes de las nuevas tendencias —Ingres Cézanne—, demostró que toda renovación supone períodos de ruptura y reprodujo algunos juicios de renombrados críticos europeos sobre el cubismo

²¹ Camilo Mori. "Sobre pintura moderna en Chile". *Atenea* 428 (1973), págs. 103-111.

para mostrar la coherencia en el desarrollo de la plástica. Una vez establecida la génesis, comentó el trabajo de diferentes pintores como Matisse, Vlaminck, Van Dongen, y entrevistó a Mori y Vargas Rosas, seguidores de la vanguardia europea.

El diálogo con los artistas nacionales puso el énfasis en revelar la evolución personal. Ambos explicitaban la importancia de París como una verdadera escuela, pues allí podían estudiar y ver directamente, sin mediaciones, los diversos momentos de la historia de la pintura que ellos ignoraban. Cada uno podía llenar sus vacíos en las academias o a través de una educación no institucionalizada, y así comenzaban a compartir las inquietudes y propuestas de los artistas de vanguardia reseñados por Emar. En París también había gran diversidad de tendencias ante las cuales el artista podría elegir su propio camino de acuerdo a sus necesidades expresivas. Esa búsqueda no era posible en Chile.

El bosquejo del panorama plástico contemporáneo y la situación de los artistas nacionales, dio paso a una nueva estrategia. A mediados de 1923 llegaron a Santiago los pintores chilenos con los que había estado Emar en París. Con el objeto de complementar la solitaria labor emariana, organizaron una exposición en octubre de 1923, en la sala de remates Rivas y Calvo. Allí surgió oficialmente el nombre que más tarde identificaría la aparición de la vanguardia en Chile: El Grupo Montparnasse. Sus integrantes eran Manuel y Julio Ortiz de Zárata, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit y José Perotti.

Emar se transformó en crítico de arte y guía intelectual del nuevo grupo pictórico, pues debido a la exposición, escribió diariamente desde el lunes 22 al sábado 27 de octubre. Su anhelo no era dar una explicación individual de las obras; al contrario, prefería reconstituir el proceso que habían experimentado los expositores para llegar a componer esas obras que eran "hijas de una razón de ser que hunde sus raíces en la pura tradición del arte"²². De esta forma, sus escritos eran entrevistas que revelaban la experiencia de los exponentes de abandono de un código (el aprendido en Chile), y de adquisición del nuevo código plástico (aprendido en Europa).

La muestra fue diseñada con el mismo propósito, pues cada uno expuso sus obras dividiéndolas en tres etapas ordenadas cronológicamente para que el público viera el cambio en los planteamientos plásticos de cada artista. La exposición fue objeto de comentarios adversos, ofensivos y carentes de fundamento artístico y enfrentó definitivamente a Emar con quienes oficiaban como críticos en el ámbito plástico santiaguino.

La inserción del Grupo Montparnasse y sus postulados, provocó numerosas tensiones y un reordenamiento en el campo plástico chileno. La expresión vanguardista pasó a ser un nuevo grupo contendiente que rechazaba en forma simultánea tanto al grupo de los incumbentes (intelectuales y artistas ligados al arte académico), como al de los contendientes (intelectuales y artistas ligados a la generación del 13) que representaban el arte social.

La ruptura que ellos originaron era doble: una, al interior de la pintura, pues instalaron una nueva preferencia, la vanguardia; otra, al interior del sistema académico, pues emergía un grupo autónomo, no oficial, que era autosuficiente en todos los planos. Las obras del Grupo Montparnasse no eran producto de las enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes; su difusión no pasaba por los mecanismos de control oficial de los Consejos —selección, jurado, premios—; la crítica no provenía de persona ni aparatos vinculados a las preferencias académicas.

²² Jean Emar. "Grupo Montparnasse". *La Nación* [Santiago] 22 octubre 1923, pág. 3.

Luego de los comentarios críticos a la exposición del Grupo Montparnasse, Emar guardó silencio. Sin embargo, reapareció el 4 de diciembre de 1923 con el texto "Críticos y Crítica", el que estaba inserto en una página completa de *La Nación* llamada "Notas de Arte", sección dirigida por Emar, su esposa Mina Yáñez, Sara Malvar y Luis Vargas Rosas. Este grupo y su trabajo constituye una nueva estrategia del grupo vanguardista y podemos definirla como una formación independiente²³.

La nueva forma de insertarse y enfrentar la pugna artística, obedecía "a una necesidad ambiente". La lucidez respecto a la naturaleza de la disputa cultural era manifiesta: "el arte nuevo, arte vigoroso y puro, empieza a darse a conocer en nuestro país, empieza a echar sus raíces en medio de los aplausos de los hombres libres y de las protestas de los hombres atados por los prejuicios de las fórmulas". También entendían la importancia de ocupar una posición en el campo artístico: "es necesario que en la prensa haya un eco de este movimiento" y de crear relaciones entre quienes participaban del espíritu nuevo, pues hacían un llamado a colaborar en las "Notas de Arte" a los "artistas amantes del arte libre y potente, símbolo de nuestra época y desenterrador de la personalidad"²⁴.

La apertura al conjunto de creadores que apoyaban la renovación, significó articular las "Notas de Arte" como un espacio que acogía la creación, análisis, recepción de las distintas expresiones artísticas. La pugna por la legitimidad cultural de los contenidos vanguardistas se generalizó a la pintura, literatura, música, arquitectura y cine²⁵.

Dentro de la variedad, el énfasis estuvo siempre en la pintura. La difusión de las propuestas renovadas, el contacto con creadores que entregaban su visión del cambio plástico, la exposición de octubre, amplió considerablemente los estrechos límites del campo pictórico. Pero el grupo a cargo de las "Notas de Arte" entendía que era necesario un trabajo complementario: generar nuevas condiciones de recepción del código contemporáneo. Y eso pasaba por una radical ruptura con el conjunto del sistema académico.

La postura emariana fue siempre muy crítica. Respecto a los principales aparatos

²³ El grupo de artistas que estuvo a cargo de las "Notas de Arte", se puede visualizar como una formación independiente según la definición de Raymond Williams, en la cual postula que "los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico".

Según Williams, la formación independiente se caracteriza por dos factores: "la organización interna de la formación específica; y sus relaciones declaradas y reales con otras organizaciones del mismo campo o de la sociedad en general". (pág. 58) Dentro de estas relaciones, Williams señala tres tipos: la de especialización, la alternativa y la de oposición. La organización interna del grupo de artistas a cargo de las "Notas de Arte" y la naturaleza del trabajo desarrollado corresponde a lo que según Williams es una formación independiente. Ver Raymond Williams, *Cultura*. Barcelona: Paidós, 1981.

²⁴ Jean Emar. Notas de Arte. *La Nación* [Santiago] 13 de diciembre 1923, pág. 8.

²⁵ En la página de *La Nación* se publicaron artículos originales de colaboradores chilenos que eran pintores, poetas, músicos y personas vinculadas a la vanguardia; traducciones de críticos de arte y creadores como León Werth, Gino Severini, Maurice Raynal, Le Corbusier; entrevistas a creadores provenientes del extranjero —Tótila Albert, Acario Cotapos, Vicente Huidobro— y cartas con información sobre libros, exposiciones, eventos culturales, escritas por chilenos de paso en Europa.

En las "Notas de Arte" también se dedicaron páginas especiales a las artes —música, cine, arquitectura—, a los países —movimiento intelectual francés, pintura en Italia, joven literatura en España— y a artistas consagrados como Erik Satie y Guillaume Apollinaire. La creación no estaba ausente. Los poemas de Alberto Rojas Jiménez, Pablo de Rokha, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Manuel Magallanes Moure, Gerardo Diego, aparecieron con frecuencia.

Además del discurso verbal, la expresión gráfica: dibujos de Mina Yáñez, Vargas Rosas, Camilo Mori, y reproducciones de Picasso, Gris, Cézanne, Derain, Modigliani, Boccioni, etcétera.

culturales que determinaban la predominancia académica —los Consejos y la Escuela—, señalaba que los primeros no eran representativos del mundo pictórico, sus integrantes carecían de competencia artística y, por lo tanto, Emar postulaba la autonomía: los problemas del mundo plástico, debían resolverlos quienes participaban de él. En cuanto a la Escuela y sus profesores, Emar sostenía que negaban el desarrollo personal y la búsqueda expresiva de los alumnos.

También impugnaba a los artistas que se apegaban a las fórmulas y modos de hacer, pero que no se enfrentaban con la crisis en el sistema de creencias que planteaba el nuevo siglo. Además, estaba en desacuerdo con los pintores que buscaban su consagración en los premios y medallas de los concursos plásticos.

Asimismo Emar rechazaba los mecanismos de legitimación. En el caso de los críticos pictóricos, los principales cuestionamientos que les hacía eran la falta de fundamento en sus juicios, el desconocimiento de las obras y tendencias, las razones extraartísticas para condenar lo nuevo y el daño y distorsión que generaban en las apreciaciones del público.

Los artistas de las "Notas de Arte", además de advertir los problemas del sistema académico, percibían que dentro del campo de poder, el campo artístico estaba deslegitimado, pues la sociedad no tenía verdadero interés por el trabajo desarrollado por los creadores²⁶. El afán era revertir la situación del arte y de la pintura en particular, y por ello plantearon diversas alternativas a lo existente.

En el plano de la enseñanza certificada, proponían una reforma a la Escuela —traer cuadros a Chile, viajar a Europa para completar su formación²⁷. También les interesaba una educación alternativa y para ello abrieron en Santiago una academia libre de pintura y dibujo: La Academia Montparnasse. Otra posibilidad era el estudio en París en una Academia Internacional de Bellas Artes que tenía el respaldo de la Casa de las Américas.

La problemática de los mecanismos de difusión la resolvieron en forma autónoma, y organizaron dos eventos. Uno fue un concurso de dibujo y pintura infantiles y el otro, la famosa Primera Exposición de Arte Libre, organizada y auspiciada por *La Nación*, en junio de 1925, que se conoce también como Salón de Junio²⁸.

La crítica de arte alternativa era la que Emar y Sara Malvar escribían con frecuencia sobre pintura, literatura, cine, la que ellos traducían y la que hicieron otros colaboradores como García Oldini en música y Cruchaga Santa María en literatura.

El resultado de estas intensas polémicas fue muy favorable a las posturas vanguardistas. Los Consejos se transformaron en 1927 en una Dirección General de Enseñanza

²⁶ Emar desarrolla estas afirmaciones en una carta a Arturo Alessandri aparecida en una página de las "Notas de Arte" Excelencia, *La Nación* [Santiago], 8 de mayo 1925, pág. 7.

²⁷ Las proposiciones de Emar tuvieron inmediatamente una respuesta favorable de parte de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. Ello explica la carta de Hernán Gazmuri, Presidente del Centro de Bellas Artes en 1924. (Sobre la enseñanza de la pintura. Dos cartas. *La Nación* [Santiago] 11 diciembre 1924, pág. 5).

²⁸ En la Exposición había 5 secciones:

Grupo Montparnasse: Julio Ortiz de Zárate, Petit, Perotti, Vargas Rosas.

Cubistas: Picasso, Gris, Lipschitz, Léger, Marcoussis.

Salón de Otoño: Manuel Ortiz, Valadon, Le Scovezec.

Independientes: pintores chilenos ligados al Grupo Montparnasse como Mori, Cabezón, Sara Malvar, Mina Yáñez y estudiantes de Bellas Artes.

Arte infantil: algunos participantes en el concurso organizado por las "Notas de Arte".

Artística dependiente del Ministerio de Instrucción Pública. Pero en 1929 el Gobierno a través de su Ministro de Hacienda, cerró la Escuela de Bellas Artes y la Dirección General cesó en sus funciones: el poder paralelo a la Escuela desaparecía por completo²⁹.

La enseñanza en la Escuela también cambió radicalmente. Con el presupuesto del año 1929, fueron a Europa veintiséis artistas jóvenes. Los inspectores a cargo eran Isaías Cabezón y Camilo Mori y al regreso, por decreto, todos tenían asegurado su trabajo como profesores en la Escuela: la vanguardia se convirtió en lo oficial. ¿Y la autonomía? La Escuela de Bellas Artes pasó a depender de la Universidad de Chile, se constituyó en Facultad y los hombres vinculados al arte tomaron a su cargo las funciones directivas.

Las posiciones renovadas también conquistaron el principal mecanismo de difusión: El Salón Oficial. Ya en 1927 los jóvenes eran mayoría y en 1928, los estudiantes que habían respaldado a Emar en sus propuestas sobre la enseñanza artística en 1923, exponían sus obras después de haber ido a París siguiendo la huella de los montparnasianos. A partir de 1930, como directores y profesores de la Escuela, ellos disponían del Museo y organizaban los salones. La nueva producción plástica generó diversos aparatos de comunicación —*Revista de Educación, Primera Revista de Arte, Segunda Revista de Arte*— y críticos de arte —Carlos Humeres, Alberto Rojas Giménez, Víctor Bianchi— que apoyaron y legitimaron las nuevas tendencias.

¿Qué ocurrió con las posiciones académicas? Los artistas e intelectuales ligados a la academia, también entraban en la disputa, pero ahora ellos ocupaban posiciones marginales. Su lugar era la periferia y desde allí tuvieron que desarrollar estrategias como el llamado Salón Nacional, la revista *Bellas Artes*, donde atacaban duramente a la vanguardia. Según ellos, era necesaria “la restitución del criterio” y evitar “la desorientación”. Pero nada podían hacer porque ya no tenían la hegemonía para imponer sus concepciones.

El resultado para los artistas de la vanguardia no pudo ser mejor: la disputa en el campo plástico se había ganado, la hegemonía del sistema académico estaba desarticulada por completo y ellos eran los nuevos intelectuales incumbentes. El resultado para Emar fue muy distinto. Como él no era pintor, no accedió a ninguna posición en el campo pictórico, no participó de los beneficios de la transformación que, en gran medida, él había originado.

LA LITERATURA DE VANGUARDIA: LA NARRATIVA DE JUAN EMAR

La perturbación de los años 30 nos lleva a las narraciones emarianas. En sus novelas y cuentos existe una ruptura estrictamente literaria, que se evidenciaba en una denuncia y una propuesta. Había un completo rechazo a todo un sistema de representación realista insuficiente para dar cuenta de lo real, sistema ridiculizado permanentemente en las obras. También había una creación de historias, personajes, y determinaciones espacio-temporales que obedecían a leyes propias de un universo autónomo. Adriana Valdés afirma que Emar utilizaba “un concepto de ficción narrativa que sólo vendría a valorizar-

²⁹ En la entrevista que Emar hizo a Mori en mayo de 1923, éste plantea la posibilidad de cerrar la Escuela y enviar a los pintores a Europa. Aunque la afirmación se inserta en un contexto humorístico, revela que la alternativa de cambiar radicalmente la formación pictórica era algo que ya se discutía.

se años después³⁰. Esta valorización tardía explica lo dicho por Pedro Lastra cuando sostiene que "la propuesta de Emar resultaba excesiva para las limitaciones del medio"³¹.

Sus novelas tampoco fueron aceptadas porque había otra ruptura: la del intelectual contendiente con el campo artístico. Emar en los años 20 trabajó con el anhelo de ampliar los límites del campo cultural chileno, particularmente el de la plástica, para que tuvieran cabida las obras y propuestas de la vanguardia, lo que se logró cabalmente el año 1929. Para ello tuvo que polemizar intensamente con el sistema de agentes culturales que imponían preferencias estéticas opuestas a la renovación.

Precisamente estas polémicas, elaboradas literariamente en sus narraciones, impidieron que su propia obra literaria tuviera cabida en lo que Emar había ampliado. Su rechazo a los críticos que legitimaban el arte fue tan generalizado en los años 20, que cuando él publicó sus novelas y cuentos en los años 30, no tenía quién estuviera dispuesto a comentarlos. Además, como su postura acerca de quienes consagraban las obras de arte la mantenía con similar virulencia en la década de los 30, en sus obras siguió impugnando la competencia y la autoridad de los que podían comentar sus textos. El caso paradigmático está en *Miltin* 1934. En esta novela, Emar se mofó e interpeló a Alone, uno de sus virtuales críticos quien trabajaba curiosamente en *La Nación* y que no publicó una línea sobre la obra emariana. Desde esta perspectiva, la paradoja es inevitable: Emar ensanchó los límites del campo cultural, pero ignoraba que ese trabajo se volvería contra sí mismo.

La respuesta de Emar ante la escasa recepción de sus obras, fue radical. No hizo concesiones en la elaboración de su proyecto creador, rehusó ajustarse a las expectativas de sus lectores y prefirió viajar a Francia y luego recluirse en el sur de Chile. Continuó su trabajo literario diariamente, pero nunca más quiso insertarse en el campo artístico chileno al cual le dio la espalda hasta el mismo día de su muerte.

EMAR Y LA VANGUARDIA

La intención al publicar estos escritos de arte es contribuir a reparar "la injuria" del silencio y el olvido de Emar. Con estos textos se agrega otra perspectiva de lectura a la narrativa emariana. Si se analizan sus novelas y cuentos sin el conocimiento de las tensiones en el campo artístico de la época, se corre el riesgo de pensar a Emar como un escritor que adopta la cosmovisión y los procedimientos vanguardistas y que reniega y no posee ninguna conexión con su referente latinoamericano. Al contrario, Emar en sus novelas y cuentos elabora artísticamente los procesos culturales que le tocó vivir en Chile. Además, los escritos de arte otorgan mayor claridad a ciertas propiedades de su escritura —la ironía, la parodia, el humor negro— que surgen como resultado de sus polémicas. Es así como la escasa crítica de los años 30, percibió con nitidez en la narrativa de Emar, la connotación inequívoca de la burla y el sarcasmo que él hizo de su campo cultural³².

³⁰ Adriana Valdés hace esta afirmación en su estudio sobre la novela *Umbral*. Nosotros podemos extrapolar la aseveración a toda la obra emariana. Ver, "La situación de *Umbral*, de Juan Emar". *Mensaje* 264 (1977), págs. 651-656.

³¹ Lastra, Pedro. "Rescate de Juan Emar". *Relecturas Hispanoamericanas*. Santiago: Ed. Universitaria, 1986, págs. 63-74.

³² César Miró en 1935 fue uno de los pocos que escribió sobre las novelas de Emar. En su artículo "Miltin, Antinovela y Sátira social" señala que en la obra "encontramos hechos históricos grotescamente traspuestos". *El Mercurio* [Santiago] 1 septiembre 1935, pág. 7.

Dentro de la historia de la pintura chilena, Emar ocupa un lugar muy relevante, pero desconocido en su verdadera magnitud. La lectura de sus escritos revela que el conjunto de sus propuestas y la formación independiente que articuló desde la página de las "Notas de Arte", tienen una importancia decisiva en la renovación plástica iniciada en 1923. El cambio cultural no fue obra exclusiva de los artistas del Grupo Montparnasse; también Emar, como intelectual contendiente, permitió la instalación definitiva de las posturas vanguardistas en las posiciones fundamentales del campo pictórico chileno del año 1929.

En la historia de la literatura chilena, hay que situar a Emar como uno de los precursores en la ruptura con las preferencias naturalistas y en la adopción y creación de los postulados y recursos expresivos de la vanguardia literaria. Su aporte teórico en la superación del realismo y en la concepción de la obra de arte como un universo autónomo no fue considerado. El desconocimiento de la polémica artística en las páginas de *La Nación* de los años 20, explica que Fernando Alegría se refiera a Manuel Rojas como "una especie de puente entre los criollistas chilenos y la generación del 38; un puente en el cual él aparece asumiendo el carácter de ideólogo, a pesar de que en rigor no lo era"³³. Emar debió haber sido reconocido como el puente: él sí era un "ideólogo".

Su aporte creativo tampoco fue valorado por sus contemporáneos ni por los narradores de la generación siguiente. Para éstos, Emar fue simplemente ignorado. Claudio Giaconi al referirse a las influencias nacionales de su generación señala que "los escritores maduros no tocaban nuestra sensibilidad, no teníamos nada que aprender de ellos"³⁴. Asimismo, Jorge Edwards recuerda que cuando en los años 50 le preguntaron acerca de qué le interesaba de la literatura chilena, respondió: " 'Nada' ... con la posible excepción de algunas páginas de la Bombal y de Manuel Rojas"³⁵.

El rescate de los escritos de arte también posibilita visualizar con mayor nitidez la complejidad de la figura de Emar en el período de los años 20 y 30 en Chile. Él fue un difusor de la vanguardia, un aficionado pintor y un escritor de toda la vida. Su trabajo fue el de un intelectual creador y distribuidor de cultura, labor que realizó en virtud de su apropiación del paradigma artístico contemporáneo y a partir de la cual se insertó en el campo cultural chileno.

Asumir a Emar como intelectual que desarrolló una labor múltiple, permite relacionarlo con otros artistas de otros campos culturales latinoamericanos que vivieron el mismo conflicto. La difusión de la pintura que realizaron Emar y el Grupo Montparnasse en Chile, la puesta al día en la música que hicieron Carpentier y Roldán en Cuba, la literatura que llevó Borges, Girondo y el grupo Martín Fierro a Argentina, la promoción de la poesía que Jorge Cuesta y Los Contemporáneos hicieron en México, son experiencias que establecen relaciones de similitud. Estos artistas comparten la resistencia de los grupos establecidos que se manifestó en el rechazo, la negación a considerar como arte las nuevas expresiones, la carencia de fundamentos para enjuiciar el nuevo arte, la

³³ Piña, Juan Andrés, *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago: Ed. Los Andes, 1991, pág. 29.

³⁴ Promis, José. *Testimonios y Documentos de la literatura chilena (1842-1975)*. Santiago: Nascimento, 1977, pág. 363.

³⁵ Hay que consignar que en la entrevista hecha por Piña, Edwards matiza inmediatamente su afirmación: "Por supuesto que eso uno sólo las dice cuando tiene 20 años". Juan Andrés Piña. *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago: Ed. Los Andes, 1991, pág. 127.

distorsión generada entre el público. Igualmente tienen en común el difícil trabajo que realizaron para insertar sus postulados, como la necesidad de un aparato de expresión —*La Nación* y las “Notas de Arte”, la *Revista de Avance*, *Martín Fierro*, *Los Contemporáneos*—, el enfrentamiento con la crítica, la creación de formaciones independientes, estrategias que son parte de la historia de los grupos de vanguardia de Latinoamérica.

La disputa artística y las diversas modalidades de los intelectuales para dar a conocer sus creencias, pone de manifiesto una constante de la vanguardia. La vanguardia es siempre la ruptura de un sistema artístico prevalente por otro que emerge. Pero la vanguardia también es ruptura con el conjunto del campo cultural: instituciones, aparatos formativos, aparatos de comunicación y los agentes culturales que ocupan estas posiciones.

El reconocimiento de la contribución teórica y creativa de Emar, servirá para realizar nuevas lecturas de sus obras, para llenar un vacío manifiesto en la pintura y la literatura chilena de vanguardia, y para establecer una nueva línea de continuidad en nuestra historia cultural de la primera mitad del siglo. Así, “el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad”³⁶.

PATRICIO LIZAMA AMÉSTICA

³⁶ Cortázar, Julio. *Prosa del Observatorio*. 3ª ed. Barcelona: Lumen, 1983, pág. 78.