JEAN EMAR / JUAN EMAR: LA VANGUARDIA EN CHILE

POR

PATRICIO LIZAMA A.
Universidad Católica de Chile

esa manera de estar entre,
Cortázar

La trayectoria de este desconocido¹ que a partir de 1971² ha comenzado a deslumbrar a muchos lectores, no sólo latinoamericanos sino también europeos,³ representa dentro de la historia cultural chilena un fenómeno muy particular. En los años veinte, impugnó las creencias en la pintura chilena porque de regreso de Europa, él y algunos artistas 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 otra impugnación la hizo Emar en los años 30, ahora en la literatura. Publicó sus tres novelas —*Miltin 1934*, *Ayer*, *Un Año*— en 1935, y en 1937 apareció *Diez*, un volumen de cuentos. Sus narraciones transgredían las convenciones de la literatura naturalista vigente en ese período y fueron ignoradas por la crítica y el público de la época.

Si bien sus obras han comenzado a ser progresivamente revalorizadas en el espacio de la crítica universitaria y periodística chilena, creemos imprescindible iniciar nuestro trabajo refiriéndonos a lo que fue su trabajo como difusor de diferentes expresiones artísticas de la vanguardia, pues esta labor es aún más desconocida, fue muy relevante en el proceso de instalación de la vanguardia plástica chilena en el campo pictórico de los años veinte-treinta, y además ilumina considerablemente la lectura de sus narraciones.

¹ El verdadero nombre de este escritor era Álvaro Yáñez Bianchi (1893-1964). Utilizó el seudónimo de Jean Emar en los escritos de arte publicados en *La Nación* de Santiago de Chile entre 1923 y 1925. Posteriormente, al publicar su obra literaria, cambió su seudónimo por Juan Emar. El nombre Jean Emar es una adaptación proveniente de “j’en ai marre” que en francés significa “estoy harto, hasta la coronilla”.

² La reedición de *Diez*, el volumen de cuentos, se hizo en 1971 en la colección Letras de América de la Editorial Universitaria, dirigida por Pedro Lastra.

³ *Diez* está traducido al italiano. Juan Emar. *Diez* (Roma: Le parole gelate, 1987). *Un año y Ayer* se publicaron en francés en un solo volumen. Jean Emar. *Un An suivi de Hier*. Traducción Béatrice de Chavagnac (Paris: La Différence, 1992).

LOS ESCRITOS DE ARTE DE JEAN EMAR Y LA RUPTURA EN EL CAMPO PICTÓRICO CHILENO

Para apreciar la verdadera significación de la ruptura impulsada por Emar, es necesario diseñar las principales tensiones que atravesaban el campo pictórico en las primeras décadas del siglo. La articulación básica que presentaba la pintura chilena alrededor de 1910, permite identificar 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).⁴

El grupo de los incumbentes representaba el arte burgués y el modelo estético, el fundamento que lo legitimaba, era el de la tradición. Los artistas adherían al arte académico y la norma artística consagrada era la que exhibían los “salones” de las grandes ciudades europeas, particularmente París— y que implicaba un “modo de ver” acompañado de imposiciones técnicas.

El arte académico no era solamente un modo de pintar, una tendencia pictórica, sino que era un verdadero sistema artístico autosuficiente. Sus intelectuales y artistas provenían de un circuito de élites surgido de la clase dirigente, detentaban las posiciones claves del campo pictórico y tenían a su cargo el control de los procesos de producción, transmisión y legitimación artística. Su dominio se establecía a través de la interacción de una pluralidad de instituciones culturales que aseguraban la reproducción del mundo simbólico de la clase dirigente.

Una de ellas era la Academia de Pintura, más tarde llamada Escuela de Bellas Artes. Fundada en 1849, este aparato formativo se diferenciaba y contribuía de manera decisiva a enseñar, consolidar y reproducir la orientación estética predominante pues sus directivos ejercían un severo control sobre la docencia y los contenidos de la enseñanza.

Otra instancia significativa lo constituían los Consejos de Bellas Artes. Sus integrantes eran elegidos por su capital cultural, social y económico y aunque eran aficionados al arte, imponían su autoridad a través de los Consejos. Éstos tenían el control de la gestión académica y administrativa de la Escuela, reglamentaban los mecanismos de difusión —salones, concursos— sus procedimientos y beneficios —jurados, medallas, premios, viajes al extranjero— y compraban las obras para el Museo Nacional.

También la crítica de arte contribuía a difundir y legitimar el arte académico que el público, la clase dirigente y el gobierno consagraba económica y socialmente. La actividad crítica era ejercida entre otros, por Ricardo Richon-Brunet, Paulino Alfonso, Eleodoro Astorquiza, Nathanael Yáñez Silva, en diferentes diarios y revistas de la época.⁵

En el otro extremo, el grupo de los contendientes representaba principalmente al arte social y el modelo estético que lo legitimaba era la valoración y descubrimiento de la

⁴ La pugna pictórica reflejaba el proceso de transición político-cultural que se desarrollaba en Chile: el paso de la constelación tradicional de élites —que se caracteriza por la indisputada hegemonía de una clase cuyas élites se diversifican progresivamente, se fraccionan y compiten entre sí por la influencia— a la constelación moderna de masas, proceso acelerado que conducirá la disolución del antiguo orden oligárquico. José Joaquín Brunner “Cultura y crisis de hegemonías”, *Cinco estudios sobre cultura y sociedad* eds. J. J. Brunner, G. Catalán (Santiago: Flacso, 1985) 13-68.

⁵ Entre las revistas destacan nítidamente *Selecta* y *Pacífico Magazine*.

realidad nacional y popular. Los artistas provenían en su mayoría, de los sectores medios de la sociedad y postulaban una pintura que mostraba en roles protagónicos a grupos sociales hasta entonces marginados de un tratamiento artístico.⁶ También formaban parte de los contendientes algunos artistas y estudiantes que se oponían a la producción académica en su conjunto, pero que no tenían un proyecto pictórico definido.

La pugna por la hegemonía se manifestaba en las diferentes instancias que articulaban el sistema del arte académico. Los estudiantes sostenían una abierta resistencia al Consejo de Bellas Artes y al Consejo de Instrucción Pública, organismo que regía la totalidad de la actividad universitaria, por su falta de representatividad, la edad de sus miembros y porque restaba autonomía a las decisiones y actividades estudiantiles.⁷

En la Escuela de Bellas Artes también surgió la confrontación. En 1908 fue contratado el pintor español Fernando Álvarez de Sotomayor como profesor de dibujo natural y composición y más tarde se desempeñó como Director entre 1911 y 1913. Estos cargos le permitieron incorporar el costumbrismo hispánico y formar a un grupo de estudiantes que encontró en esta tendencia, respuestas a la búsqueda del realismo. La Generación del 13,⁸ el gran aporte de Álvarez de Sotomayor, “troca el imaginario colectivo ... en un consistente y válido relato documental que informa de los modos de vida de los segmentos populares del país” (Solari).

Los grupos emergentes, como postulaban significaciones que estaban situadas al margen de la cultura legitimada del momento, necesitaban crear nuevos mecanismos de difusión y reconocimiento. Los universitarios dieron vida al Centro de Estudiantes de Bellas Artes en 1912 y a la FECH⁹ en 1915, y ambos organismos impulsaron diversos concursos y exposiciones. La crítica de arte también se amplió y Los Diez —con la publicación de la revista del mismo nombre (1916-1917), y con *Revista de Artes y Letras* (1918) junto a las publicaciones de los universitarios con *Juventud* (1911-1912 y 1918-1921) y *Claridad* (1920-1925), acogieron, publicaron y valoraron las nuevas propuestas, cuestionaron a los representantes del arte oficial y manifestaron su repudio a las instituciones y políticas culturales del país.

⁶ Las innovaciones incorporadas por el arte social no alcanzaron a transformar la estructura representativa, figurativa de la pintura ni sirvieron para conectarse con las tendencias de vanguardia. Como dice Bindis, el populismo y la factura españolizante si bien “fue beneficiosa como conciencia artesanal, resultó nefasta como realidad histórica, ya que se estaba muy distante de lo que producía el ambiente europeo con poderoso poder de invención”. Ricardo Bindis, “Camilo Mori, reflejo de una época”, *Revista de Arte* 13-14 (1959).

⁷ El movimiento universitario tiene varios ejes de disputa: uno artístico-cultural: tradición-contemporaneidad; otro generacional: jóvenes-viejos; otro político: derecha-izquierda. Para profundizar en el problema universitario ver Eduardo Valenzuela, José Weinstein *La FECH de los años 20. Un movimiento estudiantil con historia* (Santiago: Sur, 1982).

⁸ 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.

⁹ La FECH, como su nombre lo indica, fue originariamente la Federación de Estudiantes de Chile y no únicamente la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile.

Si bien no corresponde hablar de una crisis de control simbólico, sí podemos señalar que en los años diez el crecimiento de los grupos autónomos y estudiantiles y la radicalidad de sus posturas, pusieron en evidencia la búsqueda de una gestión alternativa al sistema académico.

Una respuesta fue la creación de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1918. La Sociedad articulaba las dos tendencias del grupo contendiente y por ello entre sus socios fundadores encontramos a representantes de la pintura social —Agustín Abarca, Arturo Gordon, Exequiel Plaza, Alfredo y Enrique Lobos— y a estudiantes que se oponían al arte académico y que más tarde se identificaron con la vanguardia como Henriette Petit, Camilo Mori, Luis Vargas Rosas y el propio Álvaro Yáñez y Mina Yáñez, su mujer. Junto a ellos también participaron en la fundación de la Sociedad, algunos pintores con mayor trayectoria en el campo intelectual como Juan Francisco González¹⁰ —el guía indiscutido de estos últimos, verdadero símbolo de las posiciones antiacadémicas— y otros artistas del Grupo de Los Diez como Manuel Magallanes Moure, Pedro Prado, Alberto Ried.

La Sociedad Nacional anhelaba dar una formación a sus integrantes, difundir sus posturas con la creación de una revista de Bellas Artes y generar un espacio autónomo para la difusión de las obras plásticas con la celebración de un Salón Oficial cada dos años. Sin embargo, la unión de las tendencias emergentes no duró demasiado. En 1921 la Sociedad abrió su Primera Exposición Oficial, pero ya había perdido toda la rebeldía original pues muchos de sus fundadores no pertenecían a ella. Algunos de los que eran alumnos de Álvarez de Sotomayor se fueron a España; muchos de los alumnos de Juan Francisco González, a París.

La capital francesa era una ciudad ya visitada por el joven Álvaro Yáñez. Lo encontramos allí en 1910, a los diecisiete años; nuevamente en 1912, y finalmente en 1919. Este año se instaló en la capital francesa, trabajó en la Embajada Chilena como primer secretario, 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 talleres, cafés y cabarets de Montparnasse. Allí conoció a Picasso, Derain, Miró, Éluard, Gris, Huidobro, Vallejo, y consolidó su amistad con los pintores chilenos como Mori, Vargas Rosas, Petit, quienes fueron a París motivados por la enseñanza y los viajes a Europa del maestro Juan Francisco González.

No hay duda que su contacto directo y reiterado con los movimientos vanguardistas y sus principales exponentes era otra forma de aproximarse y entender el mundo del arte y la cultura, distinta a lo que ocurría en Chile. En París la “educación” era otra: la escuela era el diálogo, el debate y las discusiones sobre las diferentes propuestas que florecían y pugnaban por un reconocimiento: lo que primaba era la pluralidad, no la uniformidad académica de la Escuela de Bellas Artes. Esta formación enriqueció a los literatos y pintores

¹⁰ El pintor Juan Francisco González, profesor del curso de croquis en la Escuela de Bellas Artes, fue el articulador de los estudiantes que rechazaban el arte académico, pero no adherían al arte social, y que más tarde se constituyeron en la vanguardia. Los planteamientos de González postulaban una manera más libre de pintar, alejado de las fórmulas y de la imitación, y también un nuevo tipo de artista, lo que pasaba por el rechazo al sistema académico.

chilenos pues ampliaron su capital cultural y adquirieron una competencia artística muy elaborada que inevitablemente los separaba de las élites locales.

La estadía parisina de Álvaro se extendió hasta 1923, período en el que Pilo Yáñez, como le dicen sus amigos, encontró el rumbo en la construcción de su utopía y se desata definitivamente su antigua ambición de ser otro. Para ello enterró su origen y su trayectoria, se despojó de su nombre propio —Álvaro Yáñez— y pasó a ser Jean Emar, el que está hartó. Uno de sus personajes novelescos señala: “siempre hay que cambiar de nombre cuando se lucha por cambiar de fondo”. Precisamente con su nuevo nombre regresó a Chile en febrero de 1923 y se integró a *La Nación*, periódico de propiedad de su padre y vigoroso vehículo de expresión de la pujante modernidad secular, para colaborar en la transformación radical de la pintura chilena.

La primera etapa en el trabajo de puesta al día consistió en la publicación de los artículos de arte (15 de abril a 3 de junio de 1923).¹¹ En el primero, “Algo sobre pintura moderna”, Emar advirtió que la Academia y sus profesores, los pintores académicos (también los llama oficiales) y los críticos (los “estetas serios”), 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. Para ello, comenzó por señalar los orígenes de las nuevas tendencias, enfatizó lo que era el cubismo, comentó el trabajo de diferentes pintores como Matisse, Vlaminck, Van Dongen, y entrevistó a Mori y Vargas Rosas, seguidores de la vanguardia europea. Su interés central era que sus lectores apreciaran que el arte nuevo, a pesar de su extraña fisonomía, era producto de un proceso pictórico coherente. Entendida la génesis del arte nuevo, Emar pensaba que el público tal vez podría juzgar y “acaso perder el temor de esas fieras incoherentes de la plástica moderna” y descubrir “todo un nuevo aspecto y hasta un nuevo sentido de la naturaleza”.

Los artículos de arte, con sus planteamientos confrontacionales y la difusión de las propuestas contemporáneas, provocaron ruidosas polémicas. Todo ello, más el regreso de varios pintores con los cuales Emar había estado en París, definió una segunda etapa con una nueva estrategia de difusión. Camilo Mori recuerda:

Los jóvenes que habían partido el año 20 volvían después de tres años de Europa trayendo nombres de nueva filiación estética; justamente los de aquéllos que la generación anterior ... había querido ignorar. Un afán de renovación y una actitud de rebeldía anima a los recién llegados. (5)

¹¹ Éstos 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.

Los pintores, con el respaldo de *La Nación* y de Emar, organizaron una exposición en octubre de 1923 y allí surgió oficialmente el nombre que más tarde identificaría la aparición de la vanguardia plástica en Chile: el Grupo Montparnasse, integrado por Manuel y Julio Ortiz de Zárate, 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. La muestra fue objeto de comentarios adversos, ofensivos y carentes de fundamento artístico y enfrentó definitivamente a Emar con quienes ejercían como críticos oficiales en el ámbito santiaguino.

Con la inserción del Grupo Montparnasse hubo un reordenamiento en el campo plástico. La expresión vanguardista se transformó en un grupo contendiente que rechazaba en forma simultánea tanto al grupo de los incumbentes ligados al arte académico como al de los contendientes, ligados al arte social (la Generación del 13).

Además el Grupo Montparnasse originó una ruptura doble: una, al interior de la pintura con la instalación de una nueva preferencia, la vanguardia; la otra, al interior del sistema académico, pues emergió un grupo autónomo, no oficial, que era autosuficiente en todos los planos. Las obras no eran producto directo de la enseñanza de la Escuela de Bellas Artes; su difusión no pasaba por los mecanismos de control oficial de los Consejos —selección, jurado; los pintores no estaban interesados en premios ni medallas; la crítica no provenía de personas ni aparatos vinculados a las posiciones académicas.

Las tensiones desatadas por los artículos de arte y por la muestra, hicieron evidente la necesidad de desarrollar un trabajo más radical para cambiar la estructura y organización de las instituciones que impedían el surgimiento de la vanguardia y de profundizar en la difusión del espíritu nuevo. Los partidarios de la vanguardia se organizaron y en diciembre de 1923 comenzó la tercera etapa con una nueva estrategia: una página completa de *La Nación* llamada “Notas de Arte” y un nuevo sujeto divulgador que era colectivo: la formación independiente.

La página dedicada al arte se mantuvo desde el 4 de diciembre de 1923 hasta el 11 de junio de 1925 y el trabajo en su conjunto estuvo siempre dirigido por Jean Emar, Mina Yáñez, Sara Malvar y Luis Vargas Rosas.

Los encargados de las “Notas de Arte”, muy conscientes de la oportunidad y la importancia de ocupar una posición privilegiada en el campo artístico a través del diario, advertían que el conflicto entre dos modos de entender el arte era un fenómeno generalizado, pues en la pintura, literatura, arquitectura, música y cine, se manifestaban problemas similares. Era necesaria una divulgación del conjunto de las expresiones de vanguardia.

Para responder a esta urgencia, al diseñar la página utilizaron algunos aspectos que caracterizaban a la revista parisina *L'Esprit Nouveau*.¹² Esta publicación iniciada en 1920 era dirigida por Paul Dermée y sus principales colaboradores eran creadores y críticos partidarios de la vanguardia, de diferentes nacionalidades, pero de gran relevancia en el mundo artístico europeo. Por ello, se define como una revista internacional. Otro rasgo

¹² La utilización de algunas características de la revista no implica que la formación a cargo de las Notas de Arte haya querido imitar enteramente el modelo parisino. Los artistas chilenos crearon un espacio propio, de acuerdo al diagnóstico del problema que se advierte en los artículos de arte.

saliente de la revista era la gran apertura en sus intereses pues acogía en sus páginas diversas expresiones de la vida contemporánea.¹³ La otra particularidad radicaba en la excelencia en la difusión de material gráfico pues cada número tenía gran cantidad de fotograbados y algunas reproducciones a tres colores de connotados artistas identificados con la renovación pictórica. Por último, cada número poseía un suplemento literario donde se publicaba normalmente una narración.

Un rasgo central tomado de *L'Esprit Nouveau* en las “Notas de Arte” fue la apertura a diversas expresiones artísticas y la acogida a quienes participaban del arte nuevo dentro y fuera de Chile. La página de *La Nación* dio cabida a la pintura, arquitectura, literatura, música, cine y numerosos artistas y críticos pudieron publicar sus obras y exponer sus puntos de vista ante la realidad cultural nacional y extranjera.

Fernando García Oldini, Angel Cruchaga Santa María, pero especialmente Emar y Sara Malvar escribieron artículos sobre distintas artes, tendencias, escuelas; entrevistaron a diferentes artistas o personas ligadas al mundo cultural; tradujeron textos, entre muchos otros de Cézanne, Severini, Raynal, Le Corbusier, Satie, y publicaron manifiestos del creacionismo y del surrealismo.

Algunas veces la articulación temática de las “Notas de Arte” se basaba en un artista particular como los homenajes a Satie, Rimbaud, Apollinaire, Magallanes Moure; otras veces se trataba de dar la imagen de un país —Arte en Letonia, Arte en Rusia— o se centraba en un arte: rítmica, arquitectura, cine, música, literatura.

La reproducción de material gráfico de las distintas tendencias de vanguardia era otro rasgo central de las “Notas de Arte”. Allí se vieron por primera vez en Chile pinturas fauvistas, cubistas, futuristas y varios grabados, bocetos y dibujos de pintores chilenos y extranjeros.

La literatura no estuvo ausente. En la página de arte se publicaron textos de poetas chilenos como Huidobro, Rojas Jiménez, Magallanes Moure, Neruda, De Rokha, y de extranjeros como Diego, Apollinaire, Rimbaud.

Además de considerar las líneas fundamentales de la revista parisina, los artistas a cargo de las “Notas de Arte” tradujeron algunos artículos publicados originalmente en *L'Esprit Nouveau* como “El arte en Letonia”, “La rítmica”, “Destinos de la pintura”, “El Cubismo, segunda época: 1912-1918”. También aprovecharon algunas temáticas propuestas en la publicación francesa como el *music hall*, los deportes y algunas reproducciones de obras de Cézanne, Seurat, Picasso.

Con las evidentes y múltiples diferencias del caso, podríamos señalar que el espacio de *La Nación* trató de constituirse en una página “internacional ilustrada de la actividad contemporánea”.¹⁴ La proliferación del arte en la prensa —experiencia totalmente inédita en el país de los años veinte— permitió que las “Notas de Arte” se constituyeran en el referente fundamental de la vanguardia en Chile.

¹³ La revista, a partir de su primer número, tiene como subtítulo Revista internacional de estética, estética experimental, pintura, escultura, arquitectura, literatura, música, estética del ingeniero, teatro, music-hall, cine, circo, los deportes, la moda, el libro, el mueble, estética de la vida moderna.

¹⁴ La expresión está tomada del nuevo subtítulo que apareció en el número cuatro de *L'Esprit Nouveau*.

Mirado en su conjunto, el grupo de artistas chilenos y su trabajo pueden ser definidos como una “formación independiente”. Raymond Williams señala que éstas son organizaciones en las cuales “los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico” (50) y las define 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” (63).

En el plano interno, Williams sostiene que la formación independiente “es una forma más laxa de asociación, esencialmente definida por la teoría y la práctica compartidas, y sus relaciones sociales inmediatas con frecuencia no se distinguen de las de un grupo de amigos que comparten intereses comunes” (61). Agrega que no se basan “en ninguna afiliación formal, pero sin embargo, están organizadas alrededor de alguna manifestación pública, tales como una exposición, presencia pública editorial o a través de un periódico o un manifiesto explícito” (64).

El rasgo que unificó a los integrantes de la formación chilena era la amistad iniciada en la Escuela de Bellas Artes de Santiago y consolidada en París, la experiencia compartida de apropiación cultural y el interés por tener una presencia pública para difundir las nuevas propuestas artísticas.

En cuanto a las relaciones externas, los creadores de las “Notas de Arte” desarrollaron las tres modalidades que distingue Williams. La de especialización “apoya o promueve un trabajo en un medio o rama particular de un arte, y en algunas circunstancias un estilo particular” (65). Podemos señalar que los intelectuales chilenos apoyaron y promovieron el conjunto de las manifestaciones de la vanguardia, con énfasis particular en la pintura.

La segunda modalidad es la alternativa. Para Williams, las formaciones independientes “aportan medios alternativos para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras, cuando considera que las instituciones existentes las excluyen o tienden a excluirlas” (65). Los artistas de la vanguardia chilena desarrollaron una enseñanza alternativa pues junto con denunciar las insuficiencias de la enseñanza plástica en Chile, en enero de 1924 abrieron una escuela alternativa: la Academia Libre de Pintura y Dibujo Montparnasse, experiencia que duró poco tiempo por la falta de alumnos. Además realizaron exposiciones alternativas como la del Grupo Montparnasse en octubre de 1923 y la famosa primera exposición de arte libre, organizada y auspiciada por *La Nación* en junio de 1925. En esta exposición, también conocida como Salón de Junio, participaron pintores chilenos —montparnassianos, otros ligados a ellos como Sara Malvar, Camilo Mori, Isafas Cabezón, una sección de arte infantil— y extranjeros como Picasso, Gris, Lipschitz, Marcoussis, Léger. Por último, realizaron un concurso alternativo de pintura infantil en septiembre de 1924.

La tercera modalidad, según Williams, es la de oposición, que surge cuando los casos representados por la modalidad alternativa, “se convierten en una oposición activa frente a las instituciones establecidas, o de una manera más general, frente a las condiciones dentro de las cuales existen” (65).

La postura de Emar —ya desde el primer artículo de arte— la de Sara Malvar y los otros colaboradores de las “Notas de Arte” fueron siempre críticas y de oposición activa, particularmente con las instituciones del campo pictórico. Para ellos, la Escuela y sus profesores negaban el desarrollo personal y la búsqueda expresiva de los alumnos. Por

eso, luego del fracaso de la Academia Montparnasse, insistieron en cambiar la estructura de la enseñanza plástica en Chile. Además estimaban que los Consejos no eran representativos del mundo pictórico y que sus integrantes carecían de competencia artística. La solución propuesta era la autonomía: los problemas del mundo plástico, debían resolverlos quienes participaban en él.

Los mecanismos de legitimación también fueron impugnados en las “Notas de Arte”. A los críticos pictóricos se les cuestionaba 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 la distorsión que generaban sus apreciaciones en el público.

El resultado de las actividades iniciadas por Emar en 1923 fue muy exitoso porque muchos de los anhelos se lograron y las posturas vanguardistas alcanzaron posiciones muy favorables. La enseñanza plástica cambió radicalmente, pues en 1929 la Escuela de Bellas Artes se cerró y con el presupuesto asignado para ese año, veintiséis artistas jóvenes se dirigieron a estudiar a Europa. 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.

Los Consejos se transformaron en 1927 en una Dirección General de Enseñanza Artística dependiente del Ministerio de Instrucción Pública. Pero en 1929, al cerrar la Escuela, la Dirección General cesó en sus funciones: el poder paralelo desapareció por completo.

Las posiciones renovadas también conquistaron los mecanismos de difusión puesto que profesores y directores de la Escuela, dirigieron el Salón Oficial y el Museo Nacional. Las nuevas circunstancias permitieron la emergencia de nuevos aparatos de expresión para validar las nuevas propuestas como *Revista de Educación*, *Primera Revista de Arte*, *Segunda Revista de Arte* y nuevos críticos como Carlos Humeres, Alberto Rojas Jiménez y Víctor Bianchi.

Al final de los años veinte, la pintura chilena comenzó un nuevo momento de su historia. La disputa en el campo plástico se planteó de otra manera pues la hegemonía del sistema académico estaba desarticulada por completo y la ruptura provocada por los vanguardistas colocó a éstos como 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.

Emar viajó a París, retomó su otra pasión, la literatura, y en 1931 volvió a Santiago y publicó sus tres novelas en 1935, lo que produjo una nueva ruptura con el sistema literario vigente y con el campo cultural chileno.

DOS NOVELAS DE JUAN EMAR Y LA RUPTURA EN LA NARRATIVA CHILENA

Los críticos emarianos a partir de los años setenta, han demostrado con gran claridad las distintas rupturas provocadas por las obras del escritor dentro de la narrativa chilena prevalente en la década de los años treinta.¹⁵

¹⁵ Entre los principales trabajos, hay que destacar los de Pedro Lastra, Adriana Valdés, José Promis, Ignacio Valente, Guillermo Gotschlich.

Los escasos críticos de las obras de Emar en 1935 también tuvieron un enfoque literario, pero agregaban una perspectiva complementaria pues señalaron que *Miltin 1934* era una sátira social, una sangrienta farsa burlesca, donde el autor ponía en ridículo al arte burgués, a los críticos y sus cómodas teorías estéticas. Respecto a *Ayer*, sostuvieron que el humorismo y la sátira se complementaban con la fantasía y el análisis, y que San Agustín de Tango — la ciudad imaginaria donde transcurren todos los episodios de la novela— era una pintura magníficamente burlona.¹⁶

La sátira, la farsa y la burla que visualizan tan claramente estos lectores del año 35, se pueden entender a partir del conflicto reseñado en la primera parte de nuestro trabajo. En *Miltin 1934*, *Ayer*, y algunos de sus cuentos, Emar —entre otros materiales— elabora literariamente la pugna vivida por él y los artistas de vanguardia en el campo artístico chileno.¹⁷

Lo interesante es que estas tensiones fueron un material productivo para el autor, pues a través de ellas pudo revelar(se) el proceso a través del cual, él se constituye en un artista de vanguardia. En sus novelas podemos advertir una serie de rupturas que van desde la distancia con su entorno familiar y social, hasta el rompimiento con la sucesión cronológica para buscar un nuevo fundamento. El conjunto de todas ellas trazan un “retrato del artista”.¹⁸

Revisemos algunas de las rupturas presentes en su primera novela *Miltin 1934*. El narrador, debido al desarrollo de una conciencia más lúcida y vigilante, experimenta un quiebre con su origen y el sistema de creencias que animaban su vida pasada. Se encuentra con sus antiguos amigos, pero ya no tiene nada en común con ellos: “Yo vivía con ellos y por ellos ... Nos separamos. Me voy. Cambio de ideas. Fijo otro punto ... Y a ellos les digo: ‘Al diablo’” (*Miltin 1934* 23). También reniega del modo y condiciones de vida que impone la ciudad: la monotonía, la modorra, la rigidez, el “ambiente lento” le incomodan profundamente.

El quiebre no es tan simple porque la estabilidad de quienes viven ajenos a las grandes transformaciones, cuestiona el sentido y el fundamento de las opciones del narrador: “para qué vive uno, para qué cambia, para qué salta”. Y la interrogante es radical: “No había más: mi vida, ficción” (*Miltin 1934* 24).

¹⁶ César Miró destaca que *Miltin 1934* es una antinovela y una sátira social y que el título “sirve únicamente de pretexto para construir una sangrienta farsa burlesca”. César Miró, “*Miltin*, antinovela y sátira social” *El Mercurio* (1 septiembre 1935) 7. En un texto sin firma aparecido en la revista *Hoy* de 1935, se lee que *Miltin 1934* por sobre todo es “un libro de crítica” pues “Juan Emar es un satírico despiadado que pone en ridículo al arte burgués, al filisteo que dominicalmente pontifica desde los rotativos santiaguinos y a sus cómodas teorías estéticas” *Hoy* (19 julio 1935) 20-21.

¹⁷ El cuento “El pájaro verde” se puede leer —entre otras posibilidades— como elaboración de los conflictos del campo artístico.

¹⁸ El narrador en *Miltin 1934* se configura como artista a través de diversos momentos. Inicialmente existe un rechazo a la estructura familiar y social. Una vez asumido como artista, impugna los sistemas literarios y pictóricos prevalentes en Chile y al sistema político incapaz de revertir el orden establecido. Luego accede a una perspectiva más universal y vive experiencias y se plantea interrogantes propios del artista contemporáneo de vanguardia.

Una segunda ruptura es con el campo artístico chileno. El protagonista explicita con gran detalle los conflictos pues reproduce literalmente polémicas y juicios críticos aparecidos en diarios y revistas de la época; interpela, desafía y se burla de críticos, pintores y aficionados al arte como Ricardo Richon-Brunet, Alberto Mackenna, Alfredo Melossi, Pedro Rezka,¹⁹ Alone, el crítico literario más importante de la época, y de instituciones como La Escuela de Bellas Artes y la Sociedad Nacional de Bellas Artes. También descalifica el arte académico y lo define como pseudo arte de consumo.

Los diversos problemas observados en la pintura son similares en la literatura pues el que narra, al final de su diálogo con Rubén de Loa, señala que “os he seguido en una línea casi paralela: cuanto hablabais de pintura yo lo codeaba con literatura” (*Miltin* 1934 240).

La situación del campo artístico-cultural no se puede transformar porque el narrador descrea de la posibilidad de cambio a través de las instituciones y personalidades que dirigen el país. Este quiebre con el orden político radica en la falta de inteligencia, magnetismo y valor de los hombres públicos y a su apego a las “sacrosantas instituciones del país”.

El desencuentro del narrador con la realidad personal, cultural y política remite a un rasgo común a todas ellas: la rigidez y estrechez de los límites de cada ámbito, la inmovilidad, la dificultad y las restricciones para incorporar nuevas realidades y abrirse al cambio. Este espacio agobiante le impide sentir motivaciones verdaderas para vivir, frustración que lo lleva a una situación límite: el “hastío integral”.

¿Cómo intenta trascender? Con la convicción que necesita encauzar su vida por otros cordones de existencia. Una primera alternativa es la creación literaria. El narrador escribe “El cuento de la medianoche”, pero hay una dificultad en el código de producción. El acto de escribir se interrumpe constantemente para explicar las diferencias entre los modos de hacer literatura o para reflexionar sobre el acto creativo y la instancia de enunciación. Al desplegar este nuevo nivel de narración, el texto nunca concluye, siempre está en proceso, gestándose.

La otra dificultad radica en el código de recepción. El personaje central posee la certeza que su texto no podrá insertarse en el campo literario. Él escribe en la noche para no despertar a los espíritus suspicaces que se irritan ante “cualquier movimiento ligeramente exagerado, cualquier desviación de mi pensamiento” (*Miltin* 1934 11). La escritura marginal tampoco pretende halagar ni buscar la complacencia del crítico “al que todo se le dedica y al que se le implora misericordia”. Como el narrador no transa sus convicciones, concluye que “pasa a ser un infeliz lacayo sin importancia” (*Miltin* 1934 16). Su trabajo no tiene cabida en el espacio cultural.

Una segunda alternativa es el viaje a otros espacios. Las afanosas y delirantes búsquedas las realiza en un avión acompañado por el capitán Angol. Al contemplar la tierra —“la buena y querida bolita”— le dan ganas de darle un golpe con una raqueta

¹⁹ Richon-Brunet, Rezka y Melossi eran pintores académicos. El primero, artista francés, fue profesor de la Escuela de Bellas Artes (1903 a 1906 y 1913 a 1927) y los dos últimos participaron y dirigieron la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Mackenna fue un hombre público que presidió diversos Consejos y Comisiones de Bellas Artes.

proporcional y “mandarla adonde el Diablo perdió el poncho” (*Miltin* 1934 170). Pero se arrepiente porque, aunque tendría otros planetas para escoger donde vivir, lo detiene “el eje de nuestra razón: la costumbre”.²⁰

La trayectoria espacial los encamina a Dios y surge el quiebre con el fundamento religioso. Él no representa una respuesta pues hay una disociación entre su ser y su parecer. La imagen divina está degradada pues sus rasgos son los de cualquier humano, pero lo más desencantador es que no se preocupa por el hombre. Nunca lo ha escuchado, ignora los acontecimientos relevantes que le han ocurrido, y no tiene ningún propósito de venir a la Tierra. A los viajeros no les “prestó ni la más insignificante atención” (*Miltin* 1934 197). El hombre queda solo y al igual que en Borges, el arquitecto, el hacedor revela un rostro equívoco, y nadie puede entender el diseño del universo ni su lugar en él.

El desamparo del hombre está en la tierra y en el cielo. “Por primera vez en mi vida veía que yo, ¡yo!, para nada estaba ni había estado ni estaría en la existencia de aquella ni en la existencia de éste —existencia sórdida, nebulosa y agazapada la primera sobre la tierra que chupa y rumia; existencia solitaria y vibrante en medio del espacio la segunda” (*Miltin* 1934 159).

Desprovisto de toda certeza y esperanza, el narrador busca un nuevo fundamento que le permita interpretar y darle un sentido a su existencia. El fundamento lo busca en otro tiempo, pero antes debe romper con los límites del tiempo sucesivo. La percepción de la unidad del ser es posible al desligarse de la ordenación cronológica y así el narrador accede a otro tiempo, que se mide de otra forma y donde se le revela una visión simultánea, donde “todo es uno, en un solo instante tan veloz que no termina nunca”. La experiencia no se puede aprehender con la misma agudeza y claridad con que se la percibe, por lo que el narrador la llama “instantánea vibración total”, y también “globo”: “Yo no soy más que ese globo instantáneo y permanente”; “Ahora sé lo que es ser en un instante que es cero ... la totalidad del cosmos tanto para adelante como para atrás” (*Miltin* 1934 102).

La verdad intuitiva, clara y nítida en la mente del narrador, posee una naturaleza inaprehensible por lo que no puede comunicar la visión a su mujer. Él busca la palabra, el gesto, “o un algo que, más que explicar, sugiera, dé la sensación, la introduzca en el globo”. El esfuerzo es infructuoso y todo debe recomenzar.

En la novela *Ayer*, encontramos la misma ruptura con el campo artístico chileno, aunque a diferencia de lo que ocurría en *Miltin* 1934, el narrador toma mayor distancia frente a los conflictos, no los explicita sino que siempre los metaforiza y los parodia.

Los tres primeros episodios de la obra revelan distintos momentos de la disputa cultural. El primero plantea lo que ocurre con la aparición de lo nuevo. La divulgación y puesta en práctica genera una inmediata controversia, un rechazo y finalmente un castigo sin fundamentos sancionado por individuos e instituciones que poseen autoridad basada en el lugar que ocupan en el campo cultural. El siguiente es tremendamente grotesco e irónico pues muestra la pugna entre el arte oficial —representado por una burda leona— y el de vanguardia —la fina avestruz. El episodio concluye con el triunfo de esta última quien se traga y luego expulsa a la leona. El goce del narrador al describir el final no tiene

²⁰ En otro contexto y con otra finalidad, esta problemática está presente en *Rayuela*.

límite: él, su mujer y la avestruz rieron “sin retensión posible, revolcándonos por el suelo ... rodando en el mismo infernal y delirante regocijo” (*Ayer* 28). El tercero tiene como protagonista al pintor Rubén de Loa y junto con mostrar las dificultades de la inserción en el campo artístico, pone de manifiesto la controversia entre las posiciones académicas y las de vanguardia luego de la aparición del arte nuevo en Chile.²¹

Una vez que el narrador ha señalado las limitaciones del campo artístico chileno y su indiferencia por insertarse en él, se aleja de la coyuntura y se plantea dos problemáticas propias del artista contemporáneo.

La primera interrogante es sobre las distintas posibilidades de indagación de lo real y utiliza la figura de un barrigón que está sentado frente al narrador en una sala de espera. Concluye que sus descripciones son exteriores, “rozo nada más al barrigón” y asume que debe aspirar a “vagas percepciones de un lado y otro, dejando que sus ecos confusos me resuenen dentro como un total aceptado” (*Ayer* 60-61).²²

Las determinaciones que explican y rigen la conducta humana también preocupan al protagonista del relato. Para desentrañar cómo operan, se enfrenta a situaciones inhabituales para él y comunica su experiencia. Distingue la percepción consciente y la inconsciente y sostiene que la primera predomina y que la segunda no se valoriza porque es incómoda, permite apreciaciones distintas, y establece relaciones insospechadas. Su anhelo es acceder a otro equilibrio donde prevalezca lo oculto, lo insólito, lo que asimila sin descifrar. Para el narrador, lo interior e invisible no revelado es una zona de realidad actuante, tan válida como las construcciones racionales que organizan la percepción sensorial. El problema radica en la imposibilidad de tener un conocimiento adecuado del inconsciente. Esta insuficiencia hace que el narrador viva siempre con una noción nebulosa, indefinida de la realidad.

Las limitaciones y la precariedad humanas conducen —al igual que en *Miltin 1934*— a la búsqueda de un nuevo fundamento que contenga los principios que en el orden real aclaren todo lo existente y nuevamente surge la ruptura temporal.

El narrador tiene la “visión o sensación” de haberse desprendido del tiempo convencional y ello le permite desdoblarse. Desde el otro tiempo, logra ver todos los hechos del día aislados y nítidos y sin ninguna sucesión cronológica. Al aparecer así “vi, sentí, supe, por fin, la vida, la verdad despojada de cuanto engañoso ... de cuanto la limita

²¹ En *Miltin 1934*, el narrador explicita abiertamente esta controversia pues reproduce los juicios de los pintores y críticos publicados en la prensa. Los críticos académicos argumentan que se debe hacer arte nacional —hay que defender “nuestra tradición y nuestra originalidad”— y descalifican a la vanguardia por su apertura a las “influencias malsanas”. En otras ocasiones, el narrador ironiza: “Influencias ajenas ¡en Chile! Jamás, desde Almagro a nuestros días, habíase visto semejante cosa. Miguel Ángel está triste ... ¿qué tendrá Miguel Ángel?” (*Miltin 1934* 202).

²² El planteamiento del problema, la imagen utilizada y las conclusiones finales encuentran una notable similitud con las preocupaciones de Virginia Woolf. La escritora acude a la imagen de una señora sentada frente a ella en un vagón de tren para explicar las distintas posibilidades de conocerla. Sus conclusiones son semejantes a las de Emar: “no esperéis que, en los presentes tiempos, os la hagamos conocer [a la señora Brown] totalmente, de manera satisfactoria” y agrega: “Tolerad las oscuridades, lo fragmentario, lo espasmódico, las frustraciones” (46). Virginia Woolf, “El señor Bennet y la señora Brown”, *La torre inclinada y otros ensayos* (Barcelona: Lumen, 1977).

dentro de un suceder inexistente” (*Ayer* 95). Esta verdad intuida irracionalmente se manifiesta en un tiempo brevísimo, pero es un momento luminoso, de revelación. El anhelo del protagonista es contarle a su mujer acerca del momento de sabiduría alcanzado y así “sobre él, construir lo que aún nos quedara por vivir” (*Ayer* 105).

El fundamento no se puede aprehender a través del lenguaje, pero hay tres diferencias con el final de *Miltin* 1934. Una es que la mujer, aunque retrasada, acude al llamado del protagonista. Otra es que ella tiene un nombre, Isabel. La última es que ella utiliza un lápiz para hacer un dibujo y copiar las líneas del cuerpo del narrador en un papel. “Haciendo formas en todo el derredor, nada se irá jamás ... Ahora mi cuerpo, dibujado allí, está comprimido de todos lados; ahora ha vuelto a ser” (*Ayer* 113).²³

La figura dibujada por Isabel agrega una realidad más en el universo. El narrador que ha llegado al límite del desprendimiento de lo transitorio y contingente, queda fijado sólidamente en el reposo gracias a una acción complementaria entre hombre y mujer. Lo múltiple y lo volátil deviene único y estable: la figura es la imagen de lo uno y a través de ella puede circular la vida.

EMAR Y LA VANGUARDIA

La recuperación de los años veinte y treinta en América Latina para Schwartz, implica “además de la investigación de cada una de las corrientes de vanguardia, el estudio detallado de los contextos culturales específicos y de las consecuencias históricas de cada uno de los movimientos” (27).

El análisis de las tensiones en el campo pictórico chileno de los años veinte, es relevante para apreciar la enorme importancia que tuvo Jean Emar en la renovación de la plástica. Su trabajo tuvo dos consecuencias fundamentales. Generó una crisis de control simbólico porque la clase dirigente se vio privada de su supremacía en el campo pictórico. El sistema académico autosuficiente fue desarticulado y las posiciones fundamentales en la producción, difusión y legitimación fueron ocupadas por los partidarios de la vanguardia. La segunda es que posibilitó el desplazamiento de las dos modalidades artísticas vigentes, el arte académico y el arte social que hacían frente común contra el arte nuevo. En 1929, la vanguardia era lo oficial y la plástica chilena se abrió definitivamente a las tendencias contemporáneas.

El análisis anterior también es relevante para entender la creación de Juan Emar, pues agrega otra perspectiva de lectura a sus obras. La consideración de los conflictos pictóricos de los años veinte evita considerarlo como un escritor que adopta la cosmovisión y los procedimientos vanguardistas y que reniega de su referente latinoamericano. Además

²³ En el cuento “El maldito gato”, el fundamento se encuentra en la relación y equilibrio que existe entre el narrador, el gato, y la pulga. Los tres conforman un triángulo y el narrador experimenta — como en *Ayer* — una sensación física de estabilidad. El espacio y el tiempo donde se vive esta experiencia es otro. “¡Allá los otros hombres y el otro Universo! Nosotros, aquí” (73). El fundamento permanece y el narrador concluye: “Sigamos aquí” (74). Juan Emar, *Diez* (Santiago: Universitaria, 1971).

permite postular una articulación para algunas de sus narraciones y tener mayor claridad respecto de ciertas propiedades de su escritura como la ironía, la parodia, el sarcasmo.²⁴ Por último, contribuye a explicar los problemas de recepción que tuvieron sus obras. Su rechazo a los críticos en los años veinte fue tan generalizado, que cuando publicó sus narraciones no había nadie que estuviera dispuesto a comentarlas.²⁵

Emar fue un intelectual creador y distribuidor de cultura, al igual que Borges, Carpentier, Cuesta. Estos ya tienen un lugar en la historia cultural de sus respectivos países y en la historia de las vanguardias latinoamericanas. Emar está entre.

OBRAS CITADAS

Emar, Juan. *Ayer*. Santiago: Zig-Zag, 1935.

_____. *Miltin 1934*. Santiago: Zig-Zag, 1935.

Mori, Camilo. "Proyección de Pilo Yáñez" *Pro Arte* (28 julio 1950) 7.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

Solanich, Enrique. "Escena cultural de la Generación del trece", *Álvarez de Sotomayor y la Generación del Trece*. Santiago, 1992.

Williams, Raymond. *Cultura*. Barcelona: Paidós, 1981.

²⁴ Para *Miltin 1934*, ver nota 18. En el caso de *Ayer*, los tres primeros episodios se relacionan con el campo pictórico. Al romper con éste, el narrador se plantea interrogantes más universales (cuarto y quinto), accede al fundamento (sexto) y concluye llamando a Isabel, para que lo dibuje (séptimo).

²⁵ A ello hay que agregar, naturalmente, la interpelación directa que el narrador de *Miltin 1934* hace a los críticos, particularmente a Alone.