

*PRÍVESE MAÑANA DE UN APERITIVO O DE UN CIGARRO Y DEDIQUE ESE DINERO PARA
LOS NIÑOS POBRES:
LAS NOTAS DE ARTE CHILENAS DE JUAN EMAR*

David Wallace C.
Universidad de Chile
davidwallace@terra.cl

“Críticos y pedagogos lograrán ser útiles cuando se dediquen a inculcar en artistas y alumnos, el valor de romper y arrasar con todo para entonces, desde esa libertad –la libertad del que nada tiene- volver al respeto, pero a un respeto con razón de ser, y no de enseñanzas en aulas solemnes a la sombra de las bibliotecas”.

Juan Emar

Acostumbrado a la efímera irrupción de los textos programáticos vanguardistas en la década del veinte, soportados, a su vez, en una sucesión fugaz de revistas que manifiestan tíbiamente la necesidad de romper con el pasado, *Las Notas de Arte* constituyen, a mi juicio, uno de los trayectos de lectura más interesantes dentro del pueril mapa de las vanguardias chilenas y sus pasajeras publicaciones.

La mayoría de los críticos le adjudica a Vicente Huidobro el carácter de iniciador de las *prácticas*¹ vanguardistas en América Latina. Sin embargo, la presencia consular de él dentro de ese escenario tiende a desdibujar los alcances y méritos de una subterránea corriente artística que se instala en Chile a partir de las sucesivas recepciones de los experimentos que recorren no sólo los estilos, sino también las temáticas, de todo el arte occidental de los primeros años del siglo XX.

Existe un consenso relativo por parte de la crítica sobre el papel que juega el (ante)datado *Espejo de Agua* (1916-1918) como texto fundacional del vanguardismo literario en América Latina. Atrayendo las fuentes francesas de la vanguardia internacional, Huidobro rompe con su pasado modernista al instalar la fragmentación como táctica de escritura literaria. Con ello, acerca la obra a las prácticas propias del *collage* cimentadas por el cubo-futurismo europeo. Asimismo, el autor bucea en el inconsciente para rescatar las dimensiones reprimidas del deseo que vierte especularmente en las páginas bautismales de

¹ Las prácticas, ha dicho Williams, (entendido también el texto como práctica de significación, como formalización de la ideología y la experiencia) son espacios privilegiados para captar tanto la continuidad como las rupturas del proceso literario. Estas prácticas se desarrollan en marcos que pueden denominarse institucionales, que producen “situaciones estéticas”, caracterizadas por una trama social que permite percibir a una obra estéticamente: “Un área vasta y por lo general desatendida de la historia del arte consiste en el desarrollo de sistemas de señales sociales que indican que lo que se presenta debe ser contemplado como arte” (Altamirano y Sarlo 131).

un nuevo fundamento para la utopía moderna: la libertad. Pero es sobre todo a partir de *Ecuatorial* y *Poemas Árticos* (1918) donde encontramos la asunción plena de esta nueva estética. Traducida ésta a la lengua y al territorio materno, el recorrido textual huidobriano se extenderá por la cartografía vanguardista iberoamericana hasta la publicación de *Total* (1932); manifiesto que cierra políticamente el ciclo *creacionista* del poeta chileno.

El legado del desplazamiento de Huidobro por esos inexplorados territorios genera una reacción en cadena dentro del medio nacional. Así, la década de los veinte vive una acelerada irrupción de manifiestos, revistas y obras que desafían, sociocríticamente², los modelos tradicionales dentro del arte chileno.

A los manifiestos de Huidobro, contenidos en un volumen publicado en francés con el título de *Manifestes* (1925), se suman, entre los más importantes, *Agú*, firmado por Alberto Rojas Giménez y Martín Bunster, y *Rosa Náutica*, firmado además por Zsigmond Remenyik, escritor húngaro de paso por Valparaíso.

Publicaciones experimentales como las revistas *Elipse*, *Dionysios*, *Dínamo*, *Andamios*, *Ali Babá*, *Andarivel*, *Panorama*, entre otras, registran las nuevas orientaciones planteadas por el arte de vanguardia. La aparición de las *Notas de Arte*, página artística y cultural del diario *La Nación*, editada por Juan Emar entre 1923 y 1927, contribuye a cimentar, tanto en su forma como en su función³, la necesidad de ruptura con respecto a las anquilosadas creencias pasatistas dentro del arte nacional. Proyecto que se da en el marco del reclamo de los artistas del Grupo Montparnasse contra la política de adquisición de obras por parte del Museo Nacional de Bellas Artes.

Si bien es cierto que estas breves manifestaciones dan cuenta sólo en parte de los alcances que tuvo este fenómeno en nuestro país, la herencia de las vanguardias se va a dejar sentir en la obra de casi todos los escritores chilenos coetáneos a ese momento. Autores como Emar, Neruda, de Rokha, del Valle, Díaz Casanueva e incluso la propia Mistral han sido releídos, actualmente, desde este soporte crítico.

Las vanguardias chilenas, al igual que las del resto del continente, entran en receso a partir de las fuertes convulsiones que sacuden a Occidente en el segundo lustro de la década de los treinta. La Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial cooptan las posibilidades de experimentación artística mediante el retorno al realismo en tanto expresión de una nueva objetividad histórica: el arte se hace política militante.

² Altamirano y Sarlo consideran que la sociocrítica está animada por una voluntad de desenmascarar tres ilusiones básicas que dominan la teoría acerca de la literatura, esto es, la referencialidad, la homogeneidad del texto y el sujeto. Todas éstas son susceptibles de desmoronarse por medio de la noción althusseriana de ideología: "(...) la literatura produce efectos alucinatorios: nos persuade de que está hablando de algo y que ese discurso ha sido creado por un sujeto, cuando en realidad no sería sino un fragmento del discurso infinito de la ideología, bajo formas estéticas" (52). De esta manera, la verdad del discurso literario –estructura que rige la existencia concreta– estaría en lo que no dice, en la ausencia, en la huella o rastro que le otorga forma a la *ideología vivida*.

³ Según Altamirano y Sarlo, una de las redes de la crítica la constituyen las revistas culturales, esto es, publicaciones que buscan generar opiniones dentro de un determinado campo intelectual y que tienen como destinatarios a un grupo limitado de lectores. Una lógica binaria de oposición las anima, ya que éstas intentan crear ciertos lazos y solidaridades en función de un *nosotros* frente a un *ellos* dentro de un campo intelectual específico. La estrategia de grupo que estas revistas evidencian nos remite a lo que Williams ha denominado *formaciones* para explicar ciertas tendencias, movimientos, círculos o escuelas dentro de las instituciones que operan en un campo intelectual. Estos grupos no exhiben necesariamente una doctrina unitaria en el ámbito artístico e ideológico. Muchas veces la identidad de éstos descansa en una serie de actitudes y elementos implícitos que no se estructuran en programas o manifiestos.

La (tra)bajada crítica de Huidobro

La antigua mirada de pedagogos y críticos se anclaba en reglas psicológicas y sociológicas que tuvieron a bien repetir las reglas del juego predominante de la megalomanía huidobriana dentro de las iniciales y también finales *formaciones* de intelectuales que entraban en el campo de la disputa cultural en nuestro país. Debate proyectado residualmente en las distintas interpretaciones que ha recibido *Altazor* (1931). Éste compendia los alcances y límites del proyecto creacionista de Vicente Huidobro. Además, se sitúa, junto con *Residencia en la Tierra* de Pablo Neruda (1925-1935) y *Trilce* (1922) de César Vallejo, dentro de las más altas cumbres de las vanguardias latinoamericanas de este lado de los Andes. Su título aparece formado a través de un procedimiento parasintético que reúne elididamente la raíz del sustantivo alt-ura y del adjetivo azor-ado. Este último, además, permite un despliegue polisémico que ha guiado gran parte de las numerosas y hasta contradictorias lecturas que se tienen sobre este *poema dividido en siete cantos*. Para algunos, es el *ave de rapaña* la que se apodera del juego en este viaje en paracaídas; otros, en cambio, la utilizan en la caracterización del momento de síntesis vanguardista dentro de la trayectoria *desbañada* de Huidobro, quien, sediento, se ha encontrado con un *muro* que lo ha *asustado* en su azaroso recorrido *parónimo* por los experimentos formales y temáticos inaugurados por el modernismo y tensados al máximo por las vanguardias artísticas.

Si bien es cierto que la interpretación existencialista cristiana se impuso durante largo tiempo (Goic), las investigaciones posteriores acerca de las tensiones entre evasiónismo y americanismo (Pizarro) exhibirían una solución de continuidad con el legado modernista hispanoamericano (Yurkievich). Otros trabajos expondrían la abisal condición del sujeto (anti) poético y mago (Sucre) enfrentado a la plenitud de lo moderno (Schwartz); documentalizado, esto último, filológicamente (de Costa) en el anhelo de trascendencia cristiana (Hahn). Crisis crítica (Schopf) que ha sobreideologizado el actual debate sobre la vigencia de este poema.

Pienso que la experiencia del sujeto huidobriano se siente tanto en la lectura textual como en la alegórica de *Altazor*: caída proyectada de la totalidad e instalación deprimida por la fragmentación de la identidad. Vivencia eufórica, también, en el hiperespacio que descentra las posibilidades de cuantificar la temporalidad épica contemporánea.

En consonancia con la herencia nietzscheana, *Altazor* violenta el código de la lengua hasta hacerlo estallar, despedazando, asimismo, a la rosa como objeto de culto de la poesía hispanoamericana. Astucia que anagramatiza a la flor, *rosa al revés*, interviniendo, desde la oralidad, el ámbito escrito de la legalidad y legibilidad poética. Música que muestra la disolución como amenaza contrahegemónica al significado de la tradición. Así, los significantes desnudados en su materialidad presentan la transgresión al orden lingüístico del español –es importante señalar que dos años antes Huidobro había publicado el *Mío Cid Campeador* (1929). Campo inexplorado en las tres primeras décadas del siglo XX, es hoy replanteado como horizonte de producción por la poesía concreta, visual o experimental que abunda entre los lectores.

Aunque la presencia tutelar de Huidobro se deja sentir permanentemente, como veremos, en las más de cincuenta *Notas de Arte* que Emar incrusta en la cresta de la ola liberal que propiciaba el diario *La Nación*, éstas ofrecen un dividendo adicional frente a la

mera divulgación de las ideas artísticas y estéticas dentro de la asunción de la modernidad capitalista en el Chile de la época.

Patricio Lizama, en la introducción de los *Escritos de arte (1923 – 1925)* ya advirtió sobre la necesidad de inscribir esa escritura de difusión en la *querrela entre los antiguos y los modernos* que enfrentaba a los cultores de la plástica nacional durante los años veinte. Sin embargo, y a pesar de la publicación a cargo de la Biblioteca Nacional de los artículos de arte firmados por Emar dentro de ese periódico, no conozco investigaciones consistentes que exhiban los vínculos de esos trabajos con la obra que diez años más tarde es condenada al silencio por parte de pedagogos y críticos. Lejos de entender la *razón de ser*, esto es, el *origen del carácter*⁴ de las nuevas concepciones artísticas que voceaba Emar y/o sus representantes desde el tabloide liberal de la prensa chilena, la institucionalización de Huidobro vino, por añadidura *temperamental*⁵, a refrendar su propia autocanonización.

En efecto, éste emigra a París en los últimos meses de 1916. Allí se pone en contacto, después de haberlo hecho en España, con un grupo de artistas iberoamericanos, entre los cuales estaban Cansinos-Asséns y Alfonso Reyes, con los incipientes cubistas que se perfilaban a esas alturas como los agentes legitimadores de todo en cuanto a materia artística entraba a Europa meridional. Pero es, sin lugar a dudas, mediante la aproximación hacia Reverdy donde cosecha las mejores influencias y, asimismo, las posteriores polémicas. De la mano de Juan Gris, empieza a incursionar como contendiente en el campo de la disputa cultural francesa de esos años. Publica textos en *Nord Sud*, y luego reinaugura la asunción de esos postulados cubistas, traducidos e intervenidos por Gris, con la edición de *Horizon carré* (1917).

De vuelta en España, advierte la confusión dentro de los sectores críticos en relación a la nominación del nuevo movimiento que ingresa a la Península, e imagina, en palabras de René de Costa, el nuevo término que llevará su seña: *creacionismo*. Éste responde al predominio del principio de autonomía en la concepción de la obra de arte, esto es, eliminar las barreras que la adscriben al principio mimético tensado al máximo por las dudas *modernistas*, e ingresar, de suyo, a la renovación de toda la poesía en español. Como años antes lo había hecho Darío, Huidobro cambia los paradigmas de la producción poética al instalar, ahora, la inorganicidad en la estética moderna expresada en una cosmopolita lengua materna.

Poemas Articos y Ecuatorial exhiben la mirada sobre el encuentro con Europa. Sumados a *Hallali*, refieren el contexto de la Primera Guerra Mundial. Las adhesiones a Huidobro se dejan sentir de inmediato: Gerardo Diego y Juan Larrea ven en las obras,

⁴ “En sentido pragmático sírvese la semiótica (ciencia de los signos) universal *natural* (no civil) de la palabra carácter en una doble acepción, pues ya se dice que cierta persona tiene este o aquel carácter (físico), ya que tiene en general (moral), que o es único, o no es un carácter. El primero es el signo distintivo del hombre como ser sensible o natural; el segundo lo distingue como un ente racional, dotado de libertad. El varón de principios, de quien se sabe seguro lo que se ha de esperar, no parte de su instinto, sino de su voluntad, tiene un carácter. De aquí que en la Característica, y por lo que concierne a la facultad apetitiva (lo práctico), se pueda dividir sin tautología lo característico en: a) el natural o las disposiciones naturales, b) el temperamento o índole sensible, y c) el carácter pura y simplemente o índole moral. –Las dos primeras disposiciones indican lo que del hombre puede hacerse; la última (la moral), lo que él está pronto a hacer de sí mismo” (Kant 183).

⁵ Kant señala que el temperamento (alma) melancólico se caracteriza por sobrestimar todas las cosas, “(...) encuentra por doquier causas de preocupación y empieza por dirigir su atención a las dificultades (...) Promete difícilmente, porque el cumplir la palabra le es caro, el poder cumplirla dudoso. No es que todo esto suceda así por causas morales (...) sino porque la contrariedad le causa molestia y precisamente por esto lo hace solícito, desconfiado y escrupuloso mas por lo mismo incapaz para la alegría” (186-187).

dentro de las cuales habría que agregar *Tour Eiffel*, publicadas en 1918, un desafío a la institucionalidad artística de la época.

Asimismo, un viaje parasitario por las distintas propuestas vanguardistas que disputan hegemonía cultural, lo hará culminar en una contradictoria, y siempre desfasada, poética moderna. Sostenida ya su trayectoria dentro del último estadio de la modernidad desde 1914 en *Pasando y pasando*, se atreve a pretender hegemonía en el campo intelectual. A partir de las iniciales críticas al futurismo de Marinetti contenidas en ese volumen, la publicidad que busca generar megalomaniacamente en cada una de sus publicaciones, lo promueve como centro, y blanco también, del debate cultural de la década del veinte. Una tras otra se suceden las disputas que se condensan programáticamente en el bizarro ejemplar de manifiestos creacionistas con título en francés: *Manifestes*, 1925. De ellos, uno es el que mejor sirve para caracterizar sus propuestas con respecto a las también dadaístas y surrealistas que circulaban por el escenario vanguardista: *Manifiesto de manifiestos*. En él se le asigna un papel vaticinador de la experiencia al poeta; la investidura de éste, además, le permite ocupar una tribuna destacada frente al público para declamar sobre el sentido de la existencia asentada en la experiencia finita del ser. Así, y frente al automatismo establecido por el *Manifiesto surrealista* (1924) de Breton, Huidobro reclama por un tipo de poeta que habite todavía la morada de Apolo.

La romantización de las vanguardias por parte de algunos críticos –con Octavio Paz a la cabeza–, sin embargo, no ha permitido ver que los cambios introducidos por el poeta chileno trascienden el campo de la crisis de la noción de subjetividad, para proyectarse, de esa manera, en la fractura de un mundo ordenado e informado por un cierto tipo de literatura. Por eso, entonces, la necesidad de destrucción del tipo de obra que había representado un sentido es ahora puesta permanentemente en el *abismo* de ese mismo sentido racionalista. El plástico movimiento recorre los caminos del paroxismo dentro de la tensión del significado hasta acercarnos al delirio eufórico de la vivencia en el vacío que reviste esa experiencia de la contemporaneidad.

Del desorden desencadenado por este afán prospectivo, surgen, no obstante, algunas propuestas que incluso van a significar, años más tarde, la clausura de sus experimentos artísticos: *Altazor* y *Temblor de Cielo* (1931). Ideología propia de los *ismos* que van a tener que reaccionar hacia el sentido ante los horrores de la Guerra Civil Española, primero, y luego, frente a la Segunda Guerra Mundial. Corresponsal en ambas, Huidobro deja su *monumental retorno* poético en *Últimos poemas* (1948).

En cambio, Alvaro Yáñez Bianchi (1893-1964), Juan Emar, irrumpe subterráneamente en el campo⁶ artístico nacional liderando el Grupo Montparnasse. Éste está formado por Henriette Petit, José Perotti, Luis Vargas Rosas, Manuel y Julio Ortiz de Zárate y se constituye en el principal promotor de las transformaciones que experimentará la plástica nacional en la década del veinte.

⁶ Aunque, Altamirano y Sarlo, advierten que el funcionamiento coherente de la estructura del campo intelectual puede discutirse, este concepto otorga las herramientas necesarias para efectuar un análisis sociológico de una comunidad intelectual, ya que permite focalizar la atención en un *universo articulado en formas institucionales, instancias de autoridad y de arbitraje cultural*. Asimismo, Bourdieu trabaja la noción de campo intelectual en relación a la cultura francesa, donde éste constituye un ámbito separado dentro de la sociedad y el estado nacional. No ocurre lo mismo para las realidades latinoamericanas, pues un nuevo sistema de referencias lo constituye la dependencia y su efecto desnacionalizador llevado a cabo por las metrópolis periféricas al sistema capitalista dominante. Así, el conflicto se despliega en el marco de la sociedad nacional que acoge las tensiones entre lo autóctono –criollo– y lo importado –cosmopolita–.

Después de regresar de París –cuna de los vanguardistas latinoamericanos–, es en el diario *La Nación*, propiedad de su padre, donde emplazará la, a veces, paradójica revuelta contra la institucionalidad artística chilena. Así, la masiva tribuna del periódico liberal acoge las *Notas de Arte* (1923-1927) para permitirle a Emar proclamar la necesidad de ruptura de los códigos criollistas que dominan tanto la literatura como las artes plásticas en el atrasado medio nacional. A través de sucesivas notas firmadas por él y/o sus representantes, se explican los fundamentos de la protesta vanguardista que encabeza. Luego de esta *original* actividad, el autor desaparece del ámbito público por otros diez años.

Aunque la obra literaria de Juan Emar responde a una evolución propia que empieza con el inédito e inconcluso *Torcuato* (1911-1912), pasando por *CAV.B.N.* (1917)⁷ y *Cavilaciones* (1922-23)⁸, no es sino hasta 1935 cuando lo encontramos nuevamente disputando terreno en el medio local. Durante ese año aparecen *Miltín 1934*, *Un Año* y *Ayer*. Estas tres novelas desafían los códigos de representación del realismo dominante al soportarse en estructuras fragmentarias y alegóricas. Incluyen, además, principios propios del cubofuturismo europeo que las acercan decididamente tanto a los planteamientos constructivistas como también a los creacionistas de Vicente Huidobro. Asimismo, los temas se despliegan en un amplio espectro iluminando, entre otros, espacios colmados de humor negro, ocultismo, inconsciente y erotismo. Dos años más tarde, aparece *Diez*, libro que viene a confirmar la *radicalidad* de su propuesta artística, mientras que la de Huidobro es arbóreamente monumental.

Incomprendido por la crítica de ese entonces, no será sino hasta las décadas del setenta y ochenta donde tímidamente comience su rescate. En ese entonces, su obra aparece bajo el rótulo de surrealista, kafkiana o incluso proustiana. Sin embargo, la inespecificidad que exhiben estos adjetivos recién es resuelta a partir de los años noventa cuando la abundancia de estudios críticos sobre su narrativa hacen que su figura ocupe un puesto destacado dentro del canon alternativo que se ha ido estableciendo, después del fin de la dictadura, en la historia de la literatura chilena. Finalmente, la publicación de *Umbral*, por parte de la Biblioteca Nacional de Chile en 1996, abre amplias posibilidades de lecturas para hacerse cargo de su, ahora, institucional legado.

En consecuencia, en el debate actual asistimos a una proliferación de lecturas dialógicas y multilingües que desacomodan la residencia huidobriana en el territorio de la crítica académica dispuesta institucionalmente en una pedagogía monológica y monolingüe, permitiendo, con ello, un recorrido *eventual* y *errático* por la cartografía vanguardista nacional. Por lo tanto, la violentación de la hegemonía que Huidobro establece a la hora de hacer reseñas de los distintos textos que se ocupan de las vanguardias históricas es hoy posible gracias a la experiencia de un pasado revisitado en *pastiches* postmodernos que ausentan los sentidos o significados de nuestra memoria histórica.

No se trata, por otra parte, de asumir la lectura como una estrategia teleológica, sino como una táctica ideológica que eche abajo el árbol creado en torno a la figura de Huidobro, desarraigando, al mismo tiempo, la sana comprensión de ciertas monumentalidades autoriales latinoamericanas. Un ejemplo importante de la desperfilación de la figura de Huidobro lo ha constituido el hecho de la actual revisión crítica de la *Mandrágora*. El grupo *mandragorista* irrumpe en la escena literaria local, como una asociación de tres poetas de provincia –Talca– que viajan hacia Santiago, a ocupar el sitio que ya

⁷ Véase: Wallace, 1997.

⁸ Véase: Wallace, 1993.

había preparado Huidobro en su larga trayectoria de publicitación del credo vanguardista; aunque éste siempre dependía en él del contexto político y/o literario por el cual estaba atravesando: modernismo (*Azul y Musa Joven*), creacionismo (*Acción*) y monumentalización (*Total*). Es así como el preposicionamiento de la figura epónima de las vanguardias, prepara el terreno para la eclosión de nuevas manifestaciones político-literarias.

“Es en esta ciudad donde en julio de 1938 suben a la tribuna del Salón de Honor de la Universidad de Chile, leen poemas y textos, y anuncian la aparición en el país de un nuevo grupo y de una revista: *Mandrágora*” (Subercaseaux 135). Dentro de un contexto de fuerte ascenso de las capas sociales medias durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, *el grupo* aparece como parte de un proyecto radical de socialización, encabezada desde lo político. Sin embargo, el paulatino distanciamiento que establecen los *mandragoristas* de ese discurso, los hace perfilarse como representantes de la continuidad del diálogo que ya había establecido Vicente Huidobro con el surrealismo francés en sus propios manifiestos.

En efecto, el interés por resituar el culto al inconsciente freudiano, en las versiones de Lautreamont, Jarry, Éluard, Rimbaud, entre muchos otros, ocupa su inicial premisa. Sumados Cid, Gómez Correa y Arenas a ese propósito, fundan la *Mandrágora* para amparar a todos aquellos que han quedado deshabitados luego de las dos primeras *Residencias* de Neruda. Una virulenta polémica se sostiene en los siete números de la revista contra el que, después, sería premio Nobel. No obstante, también se llegará a criticar al modelo que sirve como origen: Vicente Huidobro.

Descalifican a este último por su rechazo al automatismo y por ciertas conductas que rivalizan con la asunción plena del ideario vanguardista, esto es, la transformación total del medio nacional. Esto, aunque sólo se quedan en lo cultural, ya que su propuesta no hará más que traducir los buceos en el inconsciente que desde hacía diez años venía proclamando Breton desde la institucionalidad surrealista.

En síntesis, la *Mandrágora*:

Fue un discurso vanguardista de obturación de la realidad y, como tal, uno de resistencia espiritual, con una lógica artística y no social. Fue una estética surrealista y freudiana asumida rabelesianamente, sin medias tintas, tras lo cual estaba el intento de una vanguardia radical en lo estético, que estuviera totalmente fuera de la realidad, o que se derramara de tal modo sobre ella hasta hacerla desaparecer (Subercaseaux 140).

Por ello, reinstalar la tuberculosis, es decir, hacer leña del árbol caído⁹, proporciona una ventaja dentro de ese paisaje, pues al rizomatizar la historia literaria puedo establecer nudos entre las distintas partes que operan, no como vínculos motivados en un tutor que organiza el curso de crecimiento causado seminalmente en la mitificación de la autoridad del vate, sino como una forma de extirpar graduada y gradualmente la trabada presencia del genio individual.

De hecho, releer y no aprehender la semiótica desnuda de las intenciones, es decir, el referente en tanto significativo, es subvertir también la función que el mismo Emar le adjudica a la pedagogía y a la crítica, esto es, establecer desde la previsión argumental la ruptura que las vanguardias significaron en el titubeante medio artístico chileno. No obstante, creer que esas páginas exhiben sólo un soporte adecuado para la eclosión del arte

⁹ La simbolización del árbol dentro de la poesía de Huidobro ocupa un lugar destacado. De hecho, ya la podemos rastrear desde sus libros iniciales, inscritos aún en los códigos de representación del modernismo epigonal.

nuevo, es ciertamente una actividad hermenéutica más. Por ello, asumo la crítica de la ideología¹⁰ como opción que intente desnudar el fenomenalismo al cual nos ha acostumbrado la teoría literaria, ya que anfibologiza el sitio propio de Emar como sujeto de la acción y objeto del discurso¹¹.

Como ya se dijo, la legitimidad de la legibilidad de Emar recién es posible a partir de la década del noventa donde la instalación de su figura contrahegemónica responde a cierto tipo de institucionalidad canonizada alternativamente por la docencia universitaria y cierta crítica periodística al señalar su maestría precursora. El nodo que busco situar, entonces, abre la posibilidad de relectura del tumor incrustado en el corpus de las vanguardias chilenas. Origen, y no genealogía, acerca de una re-vista.

De formaciones...

Ante la ausencia de lo deseado en materia artística, Emar fundamenta su proyecto de difusión del *arte moderno* a partir de una serie de artículos previos a las *Notas de Arte*. Éstos siguen las huellas que conducen inexorablemente a la necesidad de renovación de las instituciones. En consecuencia, es pertinente la atracción de la segunda tesis de Bürger.

Desde este punto de vista, y frente a la ininteligibilidad que provoca en el público burgués el arte moderno, Emar instala las bases sobre las cuales se sostendrá su proyecto pedagógico:

Pero mejor que todo esto sería concretarse un poco más haciendo un rápido bosquejo del actual movimiento pictórico del viejo mundo. A ello dedicaremos el próximo artículo. Luego citaremos nombres de entre los más afamados pintores de hoy día y reproduciremos obras. Así cada cual podrá juzgar y acaso perder el temor de esas fieras incoherentes de la plástica moderna. Por ahora, un Picasso que ojalá sirva como buen aperitivo (15-04-1923).

Origen, entonces, que va a ser explicado atrayendo los principios que fundamentan el *origen* del cambio dentro del horizonte de expectativas artísticas que se tradujo, para las vanguardias chilenas, en un terreno fértil sobre el cual sembrar la herencia dejada por el desarrollo de la pintura francesa desde Ingres a Cézanne:

Buscando, investigando, haciendo y deshaciendo, siempre insatisfechos, siempre anhelantes de una revelación suprema, sufriendo todos los sarcasmos del público, la excomunión de los profesores, los artistas del fecundo siglo XIX francés abrieron la brecha y se coronaron como glorias del arte. Y para las generaciones actuales dejaron una herencia: que por encima de las tumbas, hay que seguir adelante, con emancipada exaltación. Pero esta herencia es dura. Cada hombre débil, si no hace la suya, se sentirá crujir bajo su peso (20-04-1923).

Por otro lado, la pobreza del medio artístico nacional aparece revelada por los efectos inflacionarios que generan los discursos articulados por la crítica con respecto al establecimiento de ciertas figuras mediocres:

¹⁰ “La ideología es una manera decisiva en la que el sujeto humano se esfuerza por *suturar* las contradicciones que anidan en su mismo ser, que la constituyen de manera nuclear” (Eagleton 249).

¹¹ Este último se materializará, más tarde, en su narrativa.

Los conceptos que nosotros mismos, chilenos, nos prodigamos, sea en arte, en política, o lo que sea, son indefectiblemente ampulosos, excesivos y colosales. Todo sentido de medida, se ha olvidado. Aquí hay que proclamar la maravillosa genialidad de todo hombre o exponerse a que nos quite el saludo. Nuestros calificativos alabanciosos han perdido ya de vista al marco alemán; están al mismo nivel del rublo ruso. Por eso, para cada deuda de admiración, tenemos que pagar con cantidades exorbitantes (22-04-1923).

La devaluación del medio le permitirá a Emar ubicar al cubismo como umbral del cambio preconizado para las artes nacionales. La simultaneidad vivida entre teoría y práctica artísticas que manifiesta esta corriente dentro de las direcciones del arte contemporáneo le servirá, asimismo, como plataforma para establecer su queja con respecto a la disociación entre discurso crítico y composición plástica en el paupérrimo medio local.

La insistencia en la afirmación del carácter constructivo de la poética cubista, legataria de las innovaciones de Cézanne, enfrentada al realismo objetivo de la impresión de prosperidad dentro del escenario de la representación ingenua del afán de actualidad por parte de la Academia, encarnada, por antonomasia, en el Museo Nacional de Bellas Artes, sedimentará la internacionalización fenomenológica de los orígenes pretendidos. En consecuencia, la autoridad de Maurice Raynal apoya su premisa:

Concebir un objeto es querer conocerlo en su esencia, representarlo en el espíritu, es decir, con este fin, lo más puramente posible, al estado de signo y totalmente despojado de todos los detalles inútiles como son los aspectos, accidentes demasiado múltiples y cambiantes. Los aspectos, en verdad, situándolos en el tiempo y en el espacio, de modo arbitrario, no logran más que desflorar su cualidad primera. Y así como fijará en la tela o en el mármol, no lo que pasa sino lo que perdura, el artista no situará un objeto en un sitio determinado, sino en el espacio que es infinito (29-04-1923).

Por lo tanto, la eurítmica facilitada por el cubismo expresa el conato de armonización que busca Emar entre el objeto y la síntesis resultante a través del procedimiento eidético.

El viaje de Camilo Mori a Europa constituye un hecho que facilitará, otra vez, la defensa de la tesis planteada por Emar en relación a la necesidad de renovación del arte chileno. Desilusionado de los modelos impresionistas admirados desde Chile, Mori advierte las transformaciones operadas en la pintura francesa:

(...) el cuadro como finalidad. Recalque, subraye usted bien eso: 'como finalidad'. [En] Cuanto al tema, un simple medio. Pues en pintura, créame usted, el punto de partida no es el mismo que el de llegada. Esto último ojalá también lo subraye. Para esto: La concepción debe primar siempre sobre la visión. Es natural, que se tome como algo dúctil, maleable, para poder, libremente, establecer el cuadro, que es el todo. Y destruir, guerra a muerte, muchas cosas. -¿Un ejemplo?- ¡Miles! Si quiere usted uno, ahí va: la habilidad, el virtuosismo. ¡Borrarlo! Aunque mucha sea la habilidad de un pintor, ella nunca igualará [a] la del clown japonés, [que] en la punta de un bastón, mantiene el equilibrio [de] media docena de naranjas (13-05-1923).

Derrida señala que la concepción de significación de la obra está ciertamente unida a su forma. Es, pues, conciencia no ya de expresión sino —en tanto obra moderna— de creación; de una acción establecida por Kant en el proceso de la imaginación, “libertad que no se muestra más que en sus obras” (15) y que “consiste precisamente en que esquematiza sin concepto” (16). Esta imaginación (trasladada desde Kant por Derrida) como origen

incierto de la creación poética (como proceso fabricante de metáforas) en Rousset quiere establecerse más como un *concepto temático* que como *concepto operatorio*. Un volverse atrás, también, una salida que no es hacia un afuera ni hacia otro lugar. Es un añadido al todo, su desborde, su exceso; pero un exceso que es una “nada esencial” desde la que se crea ese universo, un punto ciego de fuga que, sin embargo, *está ahí* (es la misma página en blanco que disponemos —teleológicamente— desde una *raíz* de un universo —la obra— anteriormente creado ya); el vacío, “la *ausencia pura* —no la ausencia de esto o aquello, sino la ausencia de todo, en la que se anuncia toda presencia—” (17); presencia-ausencia que no puede crear sino un «libro sobre nada» (Flaubert) y cuyo ruido no nos confirma más que el retumbar de su silencio, por el cual todos hablan, *alrededor del cual* todos murmuran.

Derrida reconoce en este vacío la especificidad del objeto de la crítica literaria, “ya que la nada no es objeto, es más bien el modo como esta nada *misma* se determina al perderse. Es el paso de la determinación de la obra como disfraz del origen” (17). De la conciencia de la nada se fundamenta, entonces, la conciencia del decir, aun cuando lo que se diga no sea, y por sobre todo sea, nada: es así como surgen las palabras (y en definitiva: el lenguaje, cuyo origen es la nada). Pero ese *revoloteo incesante* que es el habla, como conciencia de extrañeza del hombre consigo mismo para “aparecer” y al fin anunciarse, es una *angustia* constreñida al hecho —y al juego— de las significaciones posibles. El habla es de este modo el poner en juego la conciencia de no significar nada y de significar todo a la vez; es un revoloteo y asimismo una locura, “una hermosa locura”, para Nietzsche, con la que “el hombre baila en y por encima de todas las cosas”, pero también *angustia* con la que se arrastra, con la que duda: “Hablar me da miedo porque, sin decir nunca bastante, digo también siempre demasiado” (18). (No es angustia divina, pues no es angustia de un ser —como Dios— que ya ha abarcado la totalidad en una sola mirada y de antemano —y que así no necesita ya de preguntas—, o de Júpiter en la *Teodicea*, que “ha pasado revista a lo posible antes del comienzo del mundo existente”).

La concepción finalista o destructiva con respecto a la tradición se sostiene, entonces, en la incorporación referencial de aquellas figuras que representan la *fuerza de choque y destrucción* de los modelos genealógicos contra la enemistad de la opinión pública. Por eso, el diseño del *suplemento* a la poética que intenta fundamentar Emar en las páginas del diario se halla en aquellos que ilustran un cambio, atribuible al cosmopolitismo epigonal del medio nacional, en el espacio hegemónico del anquilosado juicio estético que opera en términos locales. Tanto Vlaminck¹² como Matisse¹³ analogizan esa voluntad de violentación de la vida que inspira a Juan Emar.

¹² “El caos se ordena, mas siempre de modo audaz, insolente diría, y hasta cruel. Las líneas son rígidas, los planos quebrados, las masas hacen ostentación por definirse y primar (...) Esto no es hermoso. Es duro, es agrio. Los tonos son sucios. El dibujo anguloso corta como un cuchillo. Es éste, invariablemente, el juicio que hacen los que por primera vez ven los cuadros de Vlaminck. Ello no debe extrañar. Toda sensación inacostrumbada, merece espontáneamente una censura. Es humano (...) De todos modos es un buen primer emisario de la pintura nueva. André Salmon diría: de la pintura viva. Pues en todo él queda algo del terrible destructor, del rompedor de ídolos. Y para dar ese paso que va del arte oficial y escolástico al arte libre y viviente, hay que empezar por destruir, por aniquilar media vida (...) Creo que hemos tenido un solo pintor que haya consagrado toda una existencia nada más que a pintar por la pintura: Juan Francisco González (...) Es así como este hombre robusto, es así como este pintor vigoroso ha llegado a pintar cielos de desesperación que cuentan entre los más hermosos de la pintura, no sólo de la contemporánea sino de toda la moderna” (Emar 19-05-1923).

¹³ “A propósito fundó Matisse una escuela en París, con el fin de enseñar, no el arte de la pintura, sino a buscarse y encontrarse a sí mismo, de hacer ver a sus discípulos que, para ser pintor —como para cualquier

La seriación, en consecuencia, de los pintores modernos, prefigura adecuadamente la consonancia con sus homólogos nacionales metonimizadas por Mateo Hernández¹⁴ y sinecdoquizadas por el que después –1946– llegaría a ocupar la dirección del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago como representante institucionalmente establecido del Grupo Montparnasse: Luis Vargas Rosas¹⁵. El afán hegemónico del proyecto emariano, por consiguiente, copa los espacios de difusión asignados a las efímeras publicaciones, imponiendo, con ello, una alternativa viable en la relectura del que reviste, a mi juicio, uno de los proyectos más originales dentro de las revistas vanguardistas latinoamericanas: las *Notas de Arte*.

Sitiar las *Notas*

Cercar la fortaleza de la propuesta de Emar pasa por comprender que la manifestación del carácter de su poética antecede a su *operética*. Dentro de este contexto, la necesidad de organizar una *formación* que actuara de manera coherente con la ruptura que había que instalar en el medio local para la comprensión de su propia obra, se satisface *originalmente* con la constitución del *Grupo Montparnasse* en la Casa Rivas y Calvo en Santiago de Chile:

Estos vacíos hacen aparecer a las obras como hijas del capricho, del snobismo, de una moda. No hijas de una razón de ser que hunde sus raíces en la pura tradición del arte. Esta razón de ser es la que quisiera poder reconstruir con la ayuda de los artistas que hoy vemos reunidos y que muestran el resultado de una evolución y se ven obligados, forzados casi, a no poder revelar las causas de dicha evolución (22-10-1923).

La cesión de la voz, a través de entrevistas, a los miembros del *Grupo* ocupa las siguientes publicaciones. Así, Julio Ortiz De Zárate señala:

Es de muchos modos como la literatura se filtra en la pintura. El lado pintoresco, por ejemplo, ¡cuánto mal ha hecho! Aquí en nuestro país ello se puede apreciar sobradamente. Basta ver la importancia que toma en el arte nacional el viejo caserón, el rincón del rancho

otra cosa, sea dicho de paso– es menester ante todo, ser un hombre, y que es una conciencia y disciplina internas, y no un conjunto de reglas, las que sólo pueden formar un artista. Los alumnos aflúan de todas partes del mundo. Pero todos buscaron el camino más corto: seguir al maestro, imitar. Al poco tiempo, toda la escuela hacía ‘matisse’. Matisse, entonces, cerró la escuela (...) Cuanto a sus cuadros, se hallan ellos por todas partes. Gran número en Alemania, en Estados Unidos, en Francia, por supuesto, en Inglaterra, etc. Pero sobre todo en Rusia. En Moscú existía una importante colección de grandes telas suyas. Con la revolución se dijo que habían sido incendiadas y destrozadas. Me parece que Lunatcharsky, por el contrario, ha ordenado que un centinela, rifle al hombro, las vigile día y noche, como uno de los más preciados tesoros de la República del Soviet” (Emar 20-05-1923).

¹⁴ “Mientras más dura, más rebelde sea la materia –piensa Hernández– más empeño para dominarla, más tenacidad necesita el artista. Todo cuanto tienda a evitar la penosa materialidad del arte, bajo pretexto, según muchos, de dejar mayor libertad al espíritu, es para él debilidad y peligro. Debilidad: huir del noble trabajo que pone al hombre frente a la roca; al artista junto al obrero; al escultor cerca de los inmensos egipcios de la antigüedad, de los caldeos y asirios. Peligro: pues toda facilidad induce al espíritu a la dejadez, a arrancar efectos baratos, a simular cualidades, mientras que cara a cara con el trozo bruto que no obedece más que a golpazos de martillo, no hay posibilidad de engaño ni con los demás ni consigo mismo. O se hace obra francamente o francamente se fracasa. He aquí el credo de este potente escultor español” (Emar 31-05-1923).

¹⁵ “Así como en comercio no hay palabras más elocuentes que los números, en artes plásticas no las hay mejores que las líneas. Estas cuantas trazadas por Vargas, justifican que de su autor se diga que sigue una verdadera y poderosa evolución” (Emar 03-06-1923).

que ofrece una nota de color local, y por encima de todo la cordillera, la cordillera nevada, o sin nieve, alumbrada por el sol poniente o en transparencia con el sol naciente... Todo eso es literatura pintada y nada más (23-10-1923).

La relación fraternal que se establece entre los miembros del *Grupo* aparece reflejada por el hermano de Julio, Manuel:

Es así como Manuel Ortiz, el proclamador de verdades de Guillaume Apollinaire y el pintor que para André Salmon es 'emocionante por su franqueza', es así como realiza una obra de arte que día a día crece con firmeza, con seguridad, con potencia en el centro de las artes plásticas: París. Desde Montparnasse, punto de cita de los artistas de todo el globo, hace él una insospechada labor de acercamiento que, esperémoslo, sea tan eficaz como el de un hábil diplomático o el de científico campeón peso pesado... (24-10-1923).

La inclusión de Henriette Petit dentro del *Grupo* también constituye un hecho significativo, ya que tiende a ausentar de la periferia al discurso femenino¹⁶, haciéndolo ocupar la tribuna cultural. Tradicionalmente asignada al ámbito de lo privado, la mujer ensaya desplazamientos por el campo intelectual de la época, llegando a disputar presencia hegemónica:

¡Las Academias de Montparnasse!, me responde. Ellas simbolizan para mí el ideal de libertad que exijo del arte. Se juntan en ellas pintores de todos los rincones del mundo y lo que es mil veces más serio, de todas las tendencias pictóricas. Y nadie mira el croquis del vecino, nadie averigua mi crítica. Es esto un ideal. Porque después de todo, ¿quién tiene la verdad? ¿Quién...? Es mejor dejar a todos trabajar en silencio y en paz. Es mejor mirar sólo al modelo y al papel. Así se llegará algún día a mirar el fondo de una misma. Es todo lo que ambiciono: verme de verdad en mis cuadros. Por eso mismo déjeme usted trabajar que la idea de un artículo sobre mi labor me aterra...(25-10-1923)

Mientras tanto, la crítica oficial, representada por Yáñez Silva, intenta articular una posición que ilustre las modificaciones que se están gestando en el misérrimo debate institucional. En un encuentro entre Emar, Perotti y Julio Ortiz, aquéllos consuelan a este último sobre la opinión favorable que ha recibido su producción:

J.P. ¿Qué le ocurre? / Yo [Juan Emar]. ¿Qué pasa? / Julio Ortiz. Algo muy triste para mi orgullo de artista. El señor Yáñez Silva ha tratado con benevolencia mis envíos, así es que ya no tengo dudas: voy, innegablemente, por mal camino... / Perotti y yo (Con ademán protector). -¡Ánimo, coraje, Julio! ¡Nunca es tarde para volver a la buena senda! (23-10-1923).

La legitimación y legibilidad moderna del *Grupo* aparece en una plática con Vargas Rosas:

EL ESPÍRITU MODERNO EN LA PINTURA... persiguiéndolo, Henriette Petit precisó algunos nombres de artistas; Julio Ortiz hizo otro tanto. Henriette Petit habló, además, de la libertad que es necesaria para la investigación artística. Julio Ortiz marcó el canal por donde

¹⁶ La crítica tradicional, como señala Yúdice, no ha insistido lo suficiente en la subversión y consecuente carnavalización del monologismo patriarcal en los discursos de Mistral y Agustini, por ejemplo. (Véase: Yúdice, 1988)

esta libertad debe correr: la plástica. Ambos conceptos se complementan y el espíritu moderno en la pintura se precisa (27-10-1923).

La *franca renovación artística* que pretende Emar se desplegará por medio de la continuación de este asentamiento como parte de una política editorial, que se traduce en el inicio de la publicación de las *Notas de Arte* en el diario *La Nación*.

Anemia, debilidad, raquitismo crítico: ... el tuberculoso se librerá de las garras de la muerte

El movimiento vertiginoso que iba adquiriendo la escenificación que llevaba a cabo Juan Emar posibilitó la eclosión de las *Notas de Arte*. En ellas, aparece anfibológicamente instalada la *voz* frente a la crítica institucionalizada en el medio nacional. En consecuencia, no resulta extraño encontrar dentro de sus páginas una serie de artículos en los cuales se le enrostra a ésta el inmovilismo ante la caracterización de los cambios que está sufriendo el arte contemporáneo: movimientos urbanos que desprecian las medallas y la celebridad.

Capitalización de la heterotopía¹⁷ que venía a significar el desvío de la eternidad metafísica que pretendían las vanguardias. Llegada ya la época de creación, y no de reproducción, la ferocidad de la excentricidad anima la nueva mirada sobre la realidad: “El arte nuevo, vigoroso y puro empieza a darse a conocer en nuestro país, empieza a echar sus raíces en medio de los aplausos de hombres libres y de las protestas de los hombres atados por los prejuicios de las fórmulas” (13-12-1923). Esta permanente voluntad de *abismar* su discurso, es decir, de reflexionar sobre él en la medida en que se va constituyendo, evidencia la convocatoria a la asunción de nuevos paradigmas que guíen, como él mismo lo está haciendo por medio de la pedagogía, la producción artística chilena. Para ello, es fundamental que la opinión pública entre de lleno en el debate: “Es necesario que en la prensa haya un eco de este movimiento. Tal es nuestra intención” (Ibid).

Así, Picasso representa la particularización del hecho nuevo que adquiere una forma temeraria en oposición al impresionismo dominante (Cfr. 01-01-1924). El cuestionamiento a Perotti, a su vez, quien no ha sabido seguir el modelo, a pesar de una beca entregada por el gobierno de Chile, descansa en la descalificación de las monerías garabateadas por su cuenta en la Madre Patria.

La inversión en la tragicidad de la metrópolis moderna se transforma en la causa amada que va a organizar las peticiones de subsidios a los gobiernos latinoamericanos que realizan los miembros de la Cosmópolis vanguardista criolla.

No obstante, la cohabitación del discurso vanguardista con uno de sello modernista en el medio chileno se va a dejar sentir de inmediato, por medio de la canonización fúnebre del poeta Manuel Magallanes Moure. Emar no escribe una *nota*, pero son otros¹⁸ los que ocupan ese espacio para la textualización del género epidíctico, de tono elegíaco, sobre

¹⁷ “(...) hoy estas heterotopías de crisis desaparecen y son reemplazadas, creo, por heterotopías que se podrían llamar de desviación: aquellas en las que se sitúa a los individuos cuyo comportamiento se desvía en relación con la media o la norma exigidas. Son las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas; son, entendámoslo bien, las prisiones, y sin duda habría que añadir los asilos, que están de alguna manera en el límite de la heterotopía de crisis y de la heterotopía de desviación, ya que, al fin y al cabo, la vejez es una crisis, pero igualmente una desviación, porque en nuestra sociedad en donde el tiempo libre es la regla, la ociosidad constituye una especie de desviación” (Foucault 436).

¹⁸ Entre los cuales están Pedro Prado, Juan Gustavo Silva y Alberto Ried. Cfr. *Nota* del 29-01-1924.

aquél. La escenificación de la muerte de Magallanes revela las tensiones entre los *incumbentes* y los *contendientes* a la hegemonía cultural que se disputa en el medio artístico nacional. La memoria anclada en el pasado de aquéllos se debate en el olvido que pretenden generar los miembros del Grupo Montparnasse. El rejuvenecimiento solicitado, por medio de la construcción de un lugar dentro de la polémica que exprese la alternancia discursiva de los que renuncian a la monumentalización de las tumbas desde la ausencia, se expresa como una consecuencia directa en la próxima *Nota* (Cfr. 12-02-1924).

La industrialización de la naturaleza es pretendida por los vanguardistas locales. En consecuencia, Cezanne y Van Gogh evidencian ya una tendencia técnica que recorre el arte, y que debe ser imitada en su pretensión de autonomía no mimética. El cubismo es el punto de partida dentro de ese proceso.

La novedad, por lo tanto, expresa el culto que hay que sacralizar a través del rito contra la masiva institucionalidad (Cfr. 25-03-1924). Afirmar, por ello, el cubo-futurismo como punto de partida de los actuales destinos de la pintura es también encomendar una tarea superior al artista: “Mientras más avancen los tiempos de la máquina [...] más necesario será tocar en esas cuerdas que parecen unidas al infinito; por cierto que es mucho pedir un poco de color sobre una tela; mas ya el arte ha probado que es capaz de alcanzar tales alturas” (25-03-1924). El deporte que practica Emar consiste en aceptar la revisión de la cotidianeidad, ésta de todos los días, bajo el prisma de la competencia cultural:

Nuestros artistas se adelantan retrocediendo (cuestión de temperamento). Mientras tanto los músculos se despliegan bajo el sol, los autos trepidan, laten como corazones humanos, y el aire –por siglos indomable– vibra a voluntad del radiotelegrafista que comunica al mundo entero lo sucedido en un pequeñito espacio entre dos hombres valientes como romanos, hermosos como griegos (...) (08-0-1924).

Esa misma novedad es la que también aparece a la hora de referir la *minoría* de una compañía rusa de teatro que se presentó en Chile durante el mes de abril de 1924 (Cfr. 12-04-1924). La sencillez del espectáculo re-visitado manifiesta la precisión que une a todos cuantos aman la purificación de la vida a través del arte.

Bombear los valores asociados a la figura epónima de Huidobro supone, desde la reacción servicial a partir de ellos, asignarle un papel destacado en la conducción de la propuesta del *Grupo Montparnasse*. Sin embargo, la incorporación del manifiesto *Creación pura* sirve para establecer la línea fronteriza entre la verdad de la vida y la del arte. La de esta última responde a la producción y no a la recepción pasiva de influencias con las cuales identificarse.

La espiritualización de la novedad, además, se despliega por medio de la internacionalización de la voluntad de estilo que recorre al arte vanguardista en todas partes. Nación nacida, entonces, de la voluntad de renovación perpetua mediante el ensayo y el error que enfrenta, desde la simplicidad, la incipiente academización del arte moderno.

La irrupción, otra vez, del eclecticismo que caracterizó al *Grupo de los Diez*, asociado a Magallanes Moure, y portadores de una estética de viejo cuño, posibilita el diálogo público entre los *antiguos* y los *modernos*. Una cierta dosis de paternalismo juvenil expresa la superioridad de éstos con respecto a aquéllos, pues se han atrevido a abandonar la solidez homenajeadas de la casa materna.

La visa en este viaje hacia los nuevos fundamentos es obtenida del encargado de negocios de Francia en Chile, Henri Hoppenot. A continuación, y luego de la entrevista a

quien considera a Picasso como un artista francés, se informa sobre las actividades de la quincena que presentará la ausencia de las *Notas de Arte* durante esos días.

Como se ve, la romantización de las vanguardias responde al hecho de establecer la concordancia del proyecto que anima a Juan Emar con el ideario moderno. Pensar la utopía¹⁹ desde la heterotopía²⁰, supone instalar la *razón de ser* de los cambios que arrancan desde el juego soportado desde el romanticismo en adelante.

El diseño arquitectónico que adquieren las *Notas* esconde, detrás, la labor del ingeniero que se ha puesto al frente, mediante una serie aparente de desplazamientos sueltos, para fijar la legitimidad-legibilidad del discurso estético vanguardista:

Toda cuestión artística en arquitectura, creo que quedaría resuelta, o mejor dicho, empezaría a resolverse, si los arquitectos tuviesen el valor de cerrar de una vez por todas su cajón con documentos bellos, y entonces, en vez de prodigar elementos inútiles en la construcción, se resolvieran a no emplear más que los elementos estrictamente necesarios a la obra. Esta economía de fuerzas, esta concentración, daría nacimiento a una estética racional y pura, extremadamente sobria, como ya la ha dado en los autos, locomotoras, aviones y trasatlánticos [sic].

Y más adelante agrega, apoyándose ahora en la autoridad de Le-Corbusier Saugnier, que:

Los grandes arquitectos son los que saben, los que logran seguir las leyes constructivas de la naturaleza²¹, despojándolas de todos los agregados inútiles que reclamaría la sensibilidad de un provinciano enamorado. Y casi todos, más o menos, pasamos siempre enamorados de un preciso y somos provincianos con relación a las capitales del arte que durante la historia han aparecido para caer luego en el olvido (18-06-1924).

Designio que también se aplicará a su obra a pesar que la explicitación del *carácter* de su poética se verifica en la próxima *Nota*: “LA LITERATURA –SOBRE TODO LA NOVELA– ES HECHA EN GRAN PARTE a base de *bluff*” (25-06-1924).

To call someone’s bluff...

La fanfarronada de Emar se edifica sobre la ingeniería: atrae otras voces para sentarlas a dialogar con su *suelta* visión acerca de la literatura. En ella, la autoridad del promotor de la venta(ja) vanguardista termina imponiéndose a partir de la negación, propia de las vanguardias, de la narratividad del relato (pre)moderno, ora por nosotros, que nos identificábamos en la hiperbólica majestuosidad de la envidia o alabanza ante un héroe mítico; ora, también, por la universalidad abstracta burguesa. La fenomenología trazada,

¹⁹ “Las utopías son emplazamientos sin lugar real. Son los emplazamientos que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Se trata de la misma sociedad perfeccionada o del reverso de la sociedad, pero de cualquier manera estas utopías son espacios fundamental y esencialmente irreales” (Foucault 434).

²⁰ “Lo más frecuente es que las heterotopías estén ligadas muy a menudo a períodos de tiempo, es decir, que abran lo que se podría denominar, por pura simetría, heterocronías; la heterotopía funciona plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional; por eso, se comprende que el cementerio sea efectivamente un lugar muy heterotópico, puesto que el cementerio comienza con la extraña heterocronía que es, para un individuo, la pérdida de la vida y esta cuasi eternidad en la que no deja de disolverse y borrarse” (Foucault 438).

²¹ Véase la concordancia con el proyecto creacionista de Vicente Huidobro.

entonces, se levanta sobre los pilares de la literatura policial –legitimada y legibilizada desde el romanticismo en adelante; sobre todo en el arbotante que reúne a Poe y Dostoiewsky en una misma cúpula; a la vez, las reglas del juego se sostienen en el *color local* que toda literatura que se precie de buena debe tener. Olores proustianos de la transpiración que el trabajo constructivo ha demandado:

En la literatura bluff, el autor pide del lector demasiado trabajo, demasiadas sugerencias, pues le exige, para entrar en sus personajes, recordar ‘personalmente’ casos más o menos semejantes en la vida propia y luego relacionarlos con la vida de aquéllos. La literatura verdadera evita este trabajo superfluo; alrededor nuestro hace un mundo en el que cuanto sucede no habría podido dejar de suceder. Y esta fatalidad o lógica, este rigor de concentración, es lo que da la sensación de total realidad, aunque nada ni siquiera parecido pudiésemos hallar en nuestros recuerdos o conocimientos (25-06-1924).

En la misma *Nota* aparece un ejemplo de esa narratividad del relato moderno, encarnado, por antonomasia, en Anatole France. Su figura, dice el traductor, ha sido oficializada por la masa que no se ha visto sobrepasada en la representación artística; o sea, su juicio no es más que la expresión del conformismo²².

Poemas de Ángel Cruchaga (*Avión* y *La tarde en el horizonte*) ocupan también un lugar en la página transcrita. Así, una suerte de disposición caleidoscópica busca reconstruir aún la sensibilidad moderna a través de comentarios acerca del *Dadá* y el *Cubismo*. Al mismo tiempo, la guía de espectáculos de las *Notas*, *La Quincena*, anticipa los eventos artísticos que espejean, formando figuras fragmentadas, la Revista de Emar: la publicación del segundo número de la revista *Dionysios*, codirigida por Neruda, y la aparición de una nueva revista de arte a cargo de Pablo de Rokha²³.

Emar se ausenta en la próxima *Nota* (02-07-1924), cediendo, con ello, la voz a sus representantes. Éstos acogen su palabra, y la mirada se dirige a importar la legalidad de los postulados vanguardistas de los artistas italianos. El acentuado perfeccionamiento del teatro futurista es equiparado, en la crónica moderna, a las acrobacias de los aeroplanos: vuelos dialogados, danzas y pantomimas. Modigliani, por otra parte, ya había proporcionado viveza al arte, pero murió aquejado por una meningitis tuberculosa y *temblorosa* que cegó la pureza exquisita de su visión. Sin embargo, no será sino hasta la irrupción de las teorizaciones futuristas de Severini, cuando aparezca un método de trabajo sistemático para la realización de la obra: desde la concepción interior, pasando por la construcción científica, hasta la ejecución sintética de ella.

Cinematográficamente acreditados los garantes de la revolución artística propiciada por las vanguardias, los cortes que se evidencian en el cine (avisos mercantiles, la indiferencia del director de orquesta que lo acompaña y los letreros explicativos de las

²² La misma perspectiva la encontramos en José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*. La ininteligibilidad del arte de vanguardia, dice Ortega, se transforma en última instancia en **deshumanización**, ya que al no tener como destinatarios a los hombres en general, el arte pierde sus valores vitales y cotidianos; valores sobre los cuales se apoyaba el Romanticismo y todo el arte anterior (figuras y pasiones humanas equivalentes a los hombres de *carne y hueso*). Esta situación se explica en la verificación de una tendencia hacia la purificación del arte; éste se transforma, ahora, en un arte producido por y para artistas, o sea, un **arte artístico**.

²³ Equívocamente instalado en el florilegio modernista epigonal que es *Selva Lírica* (Molina y Araya, 1917), Pablo de Rokha inscribe tempranamente parte de la apropiación latinoamericana de la tendencia futurista con un poema que acoge, mucho antes que Gironde (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* –1922–), la experiencia de la simultaneidad urbana: *Sobre el cuerpo que todavía se mueve, ahí; (v.gr., el automóvil, dinamo, etc.)*.

escenas) conspiran contra la atención que éste requiere por parte de los espectadores nacionales²⁴. El drama del cine existe por sí mismo, señala Louis Delluc (09-07-1924), y así también lo prueba Vicente Huidobro con su poema *Film* incluido en esta *Nota*. La galería de actores es mayoritariamente caricaturizada mediante ilustraciones, pero también es comentada prismáticamente por Sara Malvar.

El conocido artículo realizado por Ángel Cruchaga sobre Vicente Huidobro inaugura la *Nota* siguiente (16-07-1924). Frente a la literatura reproductiva, el creacionismo demanda la instauración de una totalidad independiente que, además, se tenga a sí misma como propia finalidad. Legitimado en diversos países europeos, según el autor, Huidobro no goza todavía en Chile del crédito que se merece. Por eso, poemas de *Horizon Carré* dialogan en la página del diario con el *Poema 13* de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Neruda. Es interesante destacar que dos poéticas se enfrentan en esta *Nota*: una vanguardista y otra aún sumergida en los códigos del modernismo epigonal. De hecho, el crepúsculo de este último se deja sentir en *Entre los labios y la voz* de un nuevo *horizonte* como destino para la existencia humana que reclama Huidobro. A continuación, Emar ratifica lo señalado por Huidobro al concluir que el arte verbal debe estar gobernado por leyes propias y responder, además, a los dictados de una ecuaníme construcción. La justicia estética, y no la ética, es la que debe animar este nuevo impulso dentro del arte (Cfr. 16-07-1924).

Por otro lado, la realización de una crítica artística constituye el derecho inalienable que tienen los poetas, pues éstos, en tanto creadores, entregan una visión viva y completa de la obra y no meras descripciones (Cfr. 23-07-1924). No obstante, los lugares donde los artistas se reúnen se hallan sometidos al imperio represivo de la ley que, en nombre de la moral y las buenas costumbres, restringe las posibilidades de discusión pública. Así, las *herraduras* que exhiben las *ojeras lívidas del moribundo* se dibujan en las huellas del caballo vanguardista nacional:

La alegría en los hombres pide correspondencia alrededor: música, baile, un número de atracciones, un buen trago. Pero la alegría es para muchos espíritus herméticos, sinónimo de inmoralidad. Convencidos de que a la tierra –mejor dicho a Chile– hemos venido los seres humanos a practicar la virtud, sus mentes un tanto primarias no logran concebir otro aspecto de la virtuosidad que el silencio, la oscuridad y el bostezo. Y entonces nos obligan a los tristes habitantes de la más triste ciudad del universo, a hablar en voz baja y a bostezar y nos quieren enseñar el horror al alumbrado apagando las luces de cualquier establecimiento medianamente iluminado. ¡Qué gran satisfacción han de sentir nuestros protectores morales al pasearse por Santiago después de las nueve de la noche, por este vasto cementerio de vivos, al ver todo quedado y adormecido y ni una sola posibilidad de distracción para inmorales! Pensarán que es la ciudad modelo, pues de seguro cada habitante, desde las 9.15, estará de rodillas en su habitación agradeciendo la placidez de la vida campestre... (23-07-1924).

²⁴ Según Benjamin, la recepción que impone el cine es la táctil, que no sucede tanto por la vía de la atención como por la costumbre. La recepción en la dispersión, que se empieza a notar como el común denominador en todos los escenarios del arte y que representa transformaciones importantes en la apercepción, tiene como instrumento de entrenamiento al cine. Éste inhibe el valor cultural de dos maneras: lleva al público al lugar de experto, y esta actitud no necesita atención alguna: “El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa” (Benjamin 55).

En su crítica al medio local, la metáfora de la herradura también le sirve a Emar para criticar el intento de suprimir el cañonazo de las doce que anuncia el mediodía en la capital de Chile. Frente al pretexto de la economía que significará la anulación del estruendo, el autor considera que se trata, en cambio, de la voluntad de imponer silencio dentro de la ciudad, ausentando, de esa manera, todo rasgo propio, esto es, *color local*. Por lo tanto, y de manera irónica, insta a fundar la sociedad de *Amigos del Balazo*.

Dentro de este contexto, la película chilena *Golondrina* (Nicanor Sotta –1924) es ajusticiada por Emar, ya que se soporta en un argumento banal y pueril que está al servicio de la moral y no en el carácter artístico que el cine nacional debiera exhibir: “Este es el peligro de *Golondrina*. Indica un sendero falso a los films que han de venir. Un letrado chistoso y un llamado a la moralidad, no son cine. Por esa vía no se llegará a nada y puede descarrear por largo tiempo la intención de las futuras producciones” (23-07-1924).

El cosmopolitismo estrenado, primero, por los modernistas y, luego, reeditado por los vanguardistas latinoamericanos –aunque en propiedad, en este caso, por los hispanoamericanos– establece un eje de influencias que acercan la reflexión emariana a la tensión entre *identidad* e *identificación*. Un Huidobro *afrancesado* ha ejercido un papel preponderante en la renovación de la literatura española (Cfr. 30-07-1924). Sin embargo, no es extraño constatar, según el autor, que las librerías locales no posean libros de los jóvenes autores españoles, y que la crítica no los investigue:

Una obra en otro idioma, requiere una transposición, un doble trabajo, para el que en ella se apoye y quiera seguir. Hay algo, tal vez lejano, pero en fin algo, del apoyo de un músico a un pintor, de un escultor a un poeta. Son relaciones, analogías que los artistas de diferentes artes puedan tenderse entre sí. Pero más necesario, indispensable, es la comunidad de trabajo sobre la misma materia, exactamente la misma, pues la materia es, al fin y al cabo, la verdadera rebelde en las artes. Para las letras la materia es el idioma. Cada flexibilidad más que se le imprima, cada armonía nueva que se le descubra, es, acaso, una posibilidad más para que una nueva idea, insospechada, caiga a un papel y se haga realidad (...) Nada de lo que pasa en las letras españolas debería ser extraño (30-07-1924).

La paradoja reside, entonces, en que es a través de Francia desde donde llegan noticias del nuevo movimiento que sacude a la Península; la revista *Intentions* dedica un número a la joven literatura española. La (doble) traducción de un artículo en francés de Valery Larbaud publicado en aquélla, presenta algunas de las obras españolas desconocidas en Chile. Un poema de Gerardo Diego, quien, junto con Juan Larrea, se transforma en seguidor de Huidobro, aparece en esta *Nota: Frío*. La legitimidad que adquiere el papel de Huidobro en esta renovación aparece reforzada por el artículo de Sara Malvar, quien establece una genealogía, que incluye la etimología árabe en el título de dicho apartado, esto es, perla irregular, dentro del arte español que va desde San Juan de la Cruz a Juan Gris. En ellos no ve exuberancia, desborde y falta de control, sino todo lo contrario: “(...) fuerza contenida, intensidad recogida, precisión, nervio, algo de metálico, seco y flexible a un tiempo, quemante, de cuero, de águilas, ascetas” (Ibid).

Liga protectora de estudiantes primarios

El *tropicalismo de los insaciados* que ausenta su filiación con la *Madre patria* explica, entre muchas otras cosas, la proyección monumental que adquiere un poeta modernista epigonal,

vuelto a la tierra, como Manuel Magallanes Moure. Entre la mugre, sus defensores pretenden levantar una escultura heroica de aquél. Fernando García Oldini, asume una defensa *sentimentalista* y *quejumbrosa* del escultor que llevará a cabo la obra: Totila Albert. Ante este precario argumento, Emar pone en ejercicio la dialéctica socrática: “(...) parece que falta aún mucho tiempo para que aquí se pueda considerar una obra de arte con la serenidad de una obra científica: por su verdad y exactitud” (06-08-1924).

La (in)formación de la nueva realidad artística debe contemplar, por lo tanto, la acción destructora de los monumentos *chauvinistas* que cuentan con el auspicio de *Los Diez*. Por eso, las noticias acerca de los homenajes que impresionan la sensibilidad de la institucionalidad artística, tanto en el Museo Nacional de Bellas Artes como en la morada parnasiana de los dioses en la calle Santa Rosa, son objeto de escarnio por parte de los (de)notadores del arte vanguardista. Sin embargo, la presencia permanente de la paradoja también se expresa en el contradiscurso escenificado en esta *Nota*, ya que se incorporan y comentan los poemas de naturaleza catastrófica de *Veinte poemas de amor y una Canción desesperada* de Neruda: “En los poemas de Pablo Neruda brilla a veces una llama alta y clara” (Ibid).

De esta manera, la nueva generación de poetas mantiene, dentro de sus referentes, la poesía anquilosada de esa literatura mayor, y proyecta el mismo nominalismo apolíneo en el intento glorificador de Raimundo Echeverría y Larrázabal, destacado por la reapropiación del horaciano tópico del *ubi sunt*, revisitado antes por Whitman: “Capitán / capitán mío / capitán de navío / ¿dónde están / las ciudades azules?”.

La tripulación continúa, entonces, instalada temperamentalmente en la metonimia de esa nave que ha perdido el rumbo, alegorizando, con ello, la locura como rasgo caracterizador de los postulados que la impulsan. El viaje de Alberto Rojas Jiménez a París y sus versos “abundantes de temperamento y notables de inquietud expresiva” (Ibid), cohabita con el “cubista constructivo [que] no trabaja bajo la dirección de la emoción inmediata que le produce determinado objeto, sino del conjunto de emociones de toda su vida” (Ibid). El anfibológico conflicto entre carácter y temperamento, acomoda a la *liga protectora de estudiantes primarios* en sillas dentales para recibir el diagnóstico de grandilocuencia.

Incumbentes y *contendientes* se dan espacio, también, en la próxima *Nota*. Ángel Cruchaga Santa María *dignifica* la figura de Pablo Neruda en *Veinte poemas de amor y Una canción desesperada*: “airoso y unánime como una estatua en la luz” (13-08-1924). El temperamento melancólico de la *hora* del vate posibilita su ensalzamiento no sólo hasta la luz, sino también su espacialización en una *isla*, en *torno* a la cual *gira el océano*, y el poeta trepa los espacios inconmensurables del sublime burkeano²⁵. El continente contiene la

²⁵ “Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquéllas que proceden del placer. Sin duda alguna, los tormentos que tal vez nos veamos obligados a sufrir son mucho mayores por cuanto a su efecto en el cuerpo y en la mente, que cualquier placer sugerido por el voluptuoso más experto, o que pueda disfrutar la imaginación más viva y el cuerpo más sano y de sensibilidad más exquisita. Ahora bien, dudo mucho que no haya hombres que se pasen la vida con las mayores satisfacciones, aun al precio de acabar en los tormentos que la justicia infligió en pocas horas al desgraciado rey de Francia. Pero, como el dolor es más fuerte al actuar que el placer, la muerte en general es una idea que nos afecta mucho más que el dolor; porque hay muy pocos dolores, por exquisitos que sean, que no se prefieran a la muerte. Lo que hace de ordinario que el dolor sea más doloroso, si esto puede decirse, es que se considera como un emisario del rey

contienda, pues aún le incumbe el sistema poético anterior. Por ello, no es extraño constatar que en esa misma *Nota* Friedrich Kunstwolle destaque el carácter que adquiere la periodización de la obra del mentado escultor Totila Albert: expresionista, constructivista, erótico y cosmogónico. Es en este último donde Albert y Neruda se encuentran en el mismo lugar: el *ritmo eterno* de la vitalidad formal. La pretensión de Emar de anotar algo sobre el asunto se manifiesta dentro del mismo proscenio en su respuesta al señor Prendez Saldías, al cual acusa de escasa especialización en materia artística: “haber hecho versos no basta para juzgar una escultura, como haber hecho un busto no basta para juzgar un poema” (13-08-1924).

El pintor Carlos Isamitt ocupa un lugar destacado en la *Nota* siguiente (20-08-1924), pues en respuesta a la entrevista que le realiza Emar, defiende la vuelta a lo primitivo, al origen, frente a la importación de los modelos europeos. Quiéralo o no, la pintura de Isamitt se dirige, según el entrevistador, al cubismo.

Los agentes legitimadores de la cultura de ese momento, Alone y Mariano Latorre, habían criticado en duros términos los *Veinte poemas de amor y Una canción desesperada* de Neruda. El poeta se defiende en un artículo llamado *Exégesis y soledad*, donde, como *buzo ciego* o *descubridor perdido*, se atrinchera de los ataques instalando coordenadas bio y geográficas para la interpretación de su obra: “me puse en cada cosa que salió de mí, con serenidad y voluntad; sólo he cantado mi vida y el amor de algunas mujeres queridas, como quien comienza por saludar a gritos grandes, la parte más cercana del mundo” (20-08-1924).

Richon Brunet informa, en una carta dirigida a Emar, acerca del caso Manet-Zola analizado por Alexandre en un artículo aparecido en francés en la revista *Renaissance de l'Art Français* el mismo año. La tesis de ese otro legitimador del arte es que Manet fue glorificado por Zola en términos de un gran revolucionario, cuando en verdad no lo fue. Esta paradoja desencadena simétricamente la misma contradicción que percibimos en el espacio de las *Notas*, pues las raíces de Neruda todavía se hallan sumergidas en la emergencia temperamental y no en un carácter *sombrío* o *nocturno*. En consecuencia, predomina todavía un sistema fisiológico orgánico basado en la templanza y no la marca distintiva que significará, dentro de la trayectoria poética de Neruda, *Residencia en la Tierra*.

La Quincena da a conocer la conferencia que dictará Acario Cotapos sobre sus ideas y tendencias musicales, preparando, con ello, su irrupción en la *Nota* posterior. En una entrevista con Emar, emite un juicio en relación a la enfermedad que percibe, luego de volver desde Nueva York a Santiago, en el país: “Enfermedad de querer resolverlo todo con nombres, con títulos, de querer explicarlo todo bautizando tendencias. El microbio de esta enfermedad se desarrolla a causa de la deplorable falta de ocasión para conocer obras directamente. En vez de oír o ver, hay que nombrar, poner etiquetas. Es deplorable” (27-08-1924). El remedio propuesto por el compositor es que el gobierno decrete viajes obligatorios para todos aquellos que sigan las fuerzas de la creatividad; las mismas que lo han llevado a concentrarse en “(...) el yoísmo; lo que con tantos años de anticipación uno ha deseado revelar con la consiguiente lucha, lucha por la forma y contra la inercia. Y punto, punto (nueva voz in crescendo) punto, ¡PUNTO!”. Los mismos puntos que podemos reconocer en el libro en prensa, *Boxing*, de Juan Marín.

de los terrores. Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días” (Burke 29).

En otro artículo de esa misma *Nota*, sin embargo, se describen, otra vez, las virtudes temperamentales de Echeverría y Larrázabal, a través de la alegoría de la nave de los locos: “Era un marino, un lobo de mar desconcertado en tierra, sin brújula ni bitácora (...) desde San José de Maipo zarpó por última vez” (Ibid).

Un aviso publicitario funciona como señal que se hará *tablas* en la próxima *Nota* (03-09-1924): *Llamado a los ajedrecistas*. Poemas de Leon Paul Fargue, Alberto Rojas Jiménez y Tomás Lagos son acompañados por ilustraciones de los hermanos Ortiz de Zárate y de Vargas Rosas. *La Quincena* comenta, además, que se acaba de publicar un número de la revista *Proa* en Buenos Aires.

Hogar infantil español, una obra de caridad para los niños pobres

La música moderna aparece caracterizada como fuente de economía y principio de precisión. Por eso, el uso legítimo de la politonía es resultado de *un despliegue de malabarismo de la técnica*, según Acario Cotapos (25-09-1924). Stravinsky y Satie, comentado este último por Sara Malvar, expresan *una interesante iniciativa* para Emar, pues los niños “(...) hacen, desde muchos puntos de vista, un llamado a las bases mismas del arte” (Ibid).

La reflexión sobre el carácter moderno de la ciudad aparece de manifiesto, primero, en el artículo de Emar que aborda el problema del diseño y la planificación de ésta en la *Nota* siguiente. Frente a sus ojos, tiene a Santiago, y el *tango triste con acompañamiento de serrucho musicaliza sus ilusiones* ante una “(...) mente campestre, que sólo anhela extensiones desmesuradas, [y que] mata a una ciudad. Todos los servicios se dificultan y se encarecen. Y la población diseminada en tamaña superficie no puede darle a Santiago ninguna animación y sí le da aspecto de cementerio para vivos” (01-10-1924).

Le Corbusier Saugnier establece, luego, una distinción entre el camino del hombre, recto, y el camino del asno, zigzagueante, dentro de la construcción o urbanización de la ciudad moderna.

Siguiendo con el recurso de la cita de autoridad de la *Nota* anterior, la próxima (09-10-1924) ilustra la opinión de cuatro artistas con respecto al carácter del arte moderno: *confesión conmovedora* (Rouault); *construcción mural, mas no ornamento* (Despiau); *realidad profunda* (Marchand); e *influencias copiadas, modificadas y contrariadas* (Fresnaye). Los *factores comunes* dentro de este pastiche encontrados por Sara Malvar permiten, asimismo, verificar la emocionada belleza que une a los vanguardistas con la tradición. Pilo²⁶-gramáticamente sintetizada por Pilo Yáñez, seudónimo familiar de Juan Emar, en el cuestionamiento que conlleva la idea de color local en el carácter nacional. No se trata de describir en la literatura rodeos o pintar chupallas y espuelas, sino de exhibir la forma artística de construir la obra; o sea, *abismarla*.

En consecuencia, en la siguiente *Nota* (12-10-1924), se hará una reseña de la labor desarrollada por las *Notas de Arte de La Nación*, junto con genealogizarlas. Arrojar sobre la tribuna pública una revolución artística que derribe los axiomas que caracterizan el circuito, mas no el mercado, del arte chileno: *academicismo*, *espíritu literario* y *esnobismo*. Tras su derrumbe, se pretende crear nuevos principios que forjen el carácter y no el temperamento nacional; comentado este último, también desde la carencia, en la traducción que hace Sara Malvar del artículo *Escritores franceses y Américas Latinas* de Henri Hoppenot, quien señala que en el continente no existe un arquetipo de escritor, en tanto sus escritos, traducidos al

²⁶ *Pilo*. Del lat. *pilum*. l. m. Arma arrojadiza, a modo de lanza o venablo, usada en lo antiguo.

francés, podrían haber sido elaborados por escritores franceses que hubieran leído un libro de viajes, pues en ellos no hay pasión.

Richon Brunet, no obstante, dirige respetuosamente su *Ensayo sobre la evolución del arte chileno y resumen de su historia* a don Eliodoro Yáñez: *Chile va a Europa, Europa viene a Chile, fusión entre Chile y Europa*; encarnada esta última en el grupo Montparnasse y sus seguidores en arquitectura y escultura. El panorama desplegado, entonces, afianza el respeto por la tradición que se ha establecido como constante en el hogar infantil de nuestra vanguardia, que pobremente asume el conflicto entre *invasiones* y *conquistas*.

El deporte se ha instalado en el espacio de las *Notas* y, por ello, la próxima (16-10-1924) se vestirá de corto. Emar afirma que aquél todavía no ha podido aportar nada a la estética, pues los artistas son incapaces de encontrar su fisonomía disciplinante, esto es, su carácter.

Nuevamente el desconocimiento acerca de aquellos artistas nacionales que han arrancado de la contradictoria disputa cultural que se ventila en las páginas de *La Nación* (22-10-1924), permite orientar la navegación de esta embarcación hacia la fórmula: cubismo, expresionismo y futurismo. El runrunismo se hace presente a través de tres poemas de Nefalí Agrella: *Viaje*, *El arco iris anclado* y *Simultaneidad*. Danza continuada, a continuación, con la inclusión de la gimnasia rítmica de Dalcroze (07-11-1924), quien estimula el *goce concentrado* que le inspira a Emar, Andréé Hass. Sin publicidad, esta *Nota* la ilustran Vargas Rosas y Víctor Bianchi. Luego, el ritmo de la eurítmica orgánica se manifiesta en la conclusión del trabajo de Jeanneret. Se establece, además, una genealogía dentro de la música brasileña que va desde Nepomuceno hasta el futurista Villa-Lobos.

El Carrousel gira (Cfr. 13-11-1924), por tanto, en torno a la anfibiología al copresenciar el reclamo de Emar con respecto a la obtención de medallas por parte de los artistas, en tanto *pasaporte a la mediocridad*, y la información sobre la imposibilidad de un artista de realizar una beca, otorgada por el gobierno de España, pues la Academia no ha sido capaz de financiar el pasaje; y el comentario acerca de la exposición de Pablo Vidor en un club de señoras. En síntesis, las *Notas* descansan en los mismos axiomas que condenan: espíritu viejo, academicismo y esnobismo.

La utopía que representa la síntesis alcanzada por el arte menor ruso, de paso por nuestro país, es retomada en la reedición del comentario sobre la compañía de Torzoff que efectúa Emar (Cfr. 20-11-1924). Destaca que el verdadero arte popular es aquel que logra otorgar un sentido que se baste a sí mismo y que le permita al pueblo identificarse con él. Tendencias que son protegidas por los comunistas, según Iván Puni, ya que los intelectuales han pasado a la oposición en Rusia.

La necesidad de una síntesis artística, que he abordado con el concepto de *carácter* en este trabajo, se expresa, luego, en la constatación que realiza Emar sobre la ausencia de cuadros que les permitan a los artistas nacionales asimilar influencias, y no recetas, con respecto a la creación de nuevas obras, para reperfilarse, de esa manera, el mentado color local (Cfr. 27-11-1924). Por eso, un artículo de Ozebfant y Jeanneret sirve de trampolín para marcar la diferencia entre los verdaderos cubistas y sus imitadores, pues aquéllos han sabido utilizar la invención libre como medio para *reflejar* directamente las necesidades y eventos sociales que refieran a una sociedad epocalmente determinada.

Salvador Reyes verifica, por otra parte, el desconocimiento que existe en nuestro país sobre la nueva generación de escritores argentinos (Nora Langue, Pablo Rojas Paz, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, entre otros); y se queja acerca de la escasa difusión de

las revistas de vanguardia que se publican allende los Andes (*Proa*, *Martín Fierro* e *Inicial*), pues éstas sólo circulan entre dos escritores que guardan una estrecha relación con ellas.

El lamento continúa en la elegía que realiza Juan Emar de su amigo Rafael Valdés (Cfr. 04-12-1924), quien desocultaba la belleza ante los ojos de los hombres. Belleza, pero no ingenuidad, que encanta, también, la pintura del Aduanero Rousseau, ya que al representar éste el absurdo de la existencia, establece las bases *seguras* de la poesía y el arte. El carrousel sigue girando, no obstante, al incluir el anuncio de la publicación de la última novela de Augusto D'Halmar, *Pasión y muerte del cura Deusto*. Lo pretendido –carácter vanguardista– se ve amenazado, como lo he establecido a lo largo de esta lectura, por lo sostenido –temperamento modernista– en las *Notas*.

Preguntas y respuestas que se sitúan en la correspondencia publicada entre Juan Emar y Hernán Gazmuri (11-12-1924). Al no existir en Chile bases sólidas para iniciar el arte, debido a la falta de facilidades de enviar pintores a estudiar a la metrópolis artística del siglo XX, París, como afirma Gazmuri, Emar responde acrobáticamente: debemos importar obras y exportar artistas. La sorpresa buscada radica, entonces, en la conjunción coordinada entre producto elaborado y materia prima: pilares furtivamente frutivos de esta filosofía. Danza estacional, por último, que *traviste* la visión exotista con respecto a América Latina, refundando el panorama artístico: *invasiones y conquistas*.

La puerilidad desordena la hoja siguiente al registrar la espontaneidad de los niños (Cfr. 25-12-1924), que deben vencer las enseñanzas de los adultos, como núcleo temático. La traducción que hacen los dibujos, incorporados en esta *Nota*, de sus *visiones* –imaginación, como la llamará Breton en su manifiesto– exhibe la dimensión inusitada que puede adquirir el universo. Los reyes magos traen caritativamente sus regalos, en Navidad, a los *niños pobres*.

El nuevo año comienza con la reedición de los *axiomas* (01-01-1925), aparecidos en la conmemoración del descubrimiento de América del año anterior. Stravinski ya ha sido escuchado por primera vez en Santiago, y se hace una invitación a leer el surrealismo de Revérdy y Cocteau. Asimismo, el Salón de otoño de 1924, en París, ha declarado la guerra a la *rutina*, al *pedantismo*, a la *pretensión*, al *bufonismo* y al *sectarismo*.

Apollinaire transformó a París en una fiesta, y su influencia se ve metamorfoseada en poetas como -el todavía reverdiano- Huidobro, de acuerdo a Sara Malvar. El estilo, es decir, el carácter pretendido, sirve como elemento para emitir un juicio estético con respecto a la literatura (Cfr. 23-01-1924), ya que *escribir bien*²⁷ no es otra cosa que aceptar las determinaciones de la masa que no admite frustraciones; las mismas que Huidobro no aceptaba desde sus primeras incursiones literarias (Cfr. 29-04-1925). León Werth, como vocero de aquélla, dice que al enfrentarse con un Matisse se está al frente de un arte teórico; además, se lee, en esta página, que el hogar de los niños pobres demuestra sólo una enorme indignancia al agradecer al divino promotor de la vanguardia literaria francesa (Cfr. 23-01-1925).

²⁷ “Este término [democracia], que fue resistido en la práctica política pues permitía el reconocimiento de las mayorías, fue abiertamente repudiado en la esfera de la cultura pues se lo asociaba a *lo burgués*, lo vulgar y, por tanto, a aquello que estaba al alcance de todos. En un primer momento llegó incluso a provocar espanto en los intelectuales y artistas que, sin embargo, no dudaban en llamarse ácratas. Frente al dolor que producía saber que el mundo se democratizaba, entre la cultura letrada se dignifica *la diferencia*; por ello, que palabras como *modernista* o *decadente* llevasen una fuerte carga negativa pues designaban un conjunto de tendencias asociales (que implicaban desde la ruptura estética hasta las *desviaciones sexuales*) no parecía mal entre los artistas y los nuevos intelectuales las asumen con cierta felicidad y orgullo convirtiéndolas en su estandarte, en la marca de su extrañeza frente a la vulgarización del arte y la vida” (Montaldo 39).

La revolución pretendida se traba en los goznes de la rueda que anfibologiza continuamente la aparición de las *Notas*. Por ello, la solución ideológica se deja sentir de inmediato en la siguiente (12-03-1925). El arte ruso ha alcanzado su estadio más alto después del triunfo de la revolución, ya que la *dictadura artística* del proletariado ha transformado en arte oficial al futurismo y constructivismo, en tanto ambos pretenden la unión entre arte y vida. ¿Qué sucedería en Chile?, se pregunta Juan Emar.

El conflicto que se ha desatado entre universalismo y regionalismo en el arte sudamericano, provoca la continuación del error identitario como solución epistemológica moderna, pues la tautología esencialista se expresa en el postulado metafórico que contesta la pregunta que el mismo Emar se había hecho antes: unión entre arte y vida. Naturaleza de la misma naturaleza que destaca a Dunoyer de Segonzac frente a la hipnosis surrealista, manifestada esta última en la traducción fragmentaria que hace Sara Malvar de la primera parte del *Manifiesto surrealista* (Cfr.23-03-1925).

La *dinamo* vuelve a girar el 28 de marzo. La ley de imprenta amenaza con coartar los derechos que tienen los escritores de contestar los juicios negativos, ya que los positivos se los lleva la revista de de Rokha, que sobre sus obras se emiten. La *asfixia* de los obreros-artistas se expresa en la urgente necesidad de recaudar fondos estatales para que éstos puedan viajar y respirar aire limpio (08-04-1925).

La publicación de la traducción de un fragmento de *Altazur* (29-02-1925), por parte de Emar, reúne la poética huidobriana con la obra. Piensa Huidobro que la poesía constituye un hecho nuevo, ajeno al mundo externo. Pablo Garrido incursiona, simultáneamente, en la música araucana para decir que los araucanos nunca llegaron a constituir conjuntos, sino aisladas *combinaciones sonoras de los timbres de sus aparatos de ruidos*.

Cartas dirigidas a Su Excelencia (08-05-1925), el *rey burgués*, Arturo Alessandri, populizan la petición que formulan los artistas para ser apoyados en sus pretensiones: dinero, autonomía y control del Museo Nacional de Bellas Artes (Emar); educación artística de las masas por parte del proletariado intelectual (Julio Ortiz); la compra de un Cézanne y un Picasso (Malvar); una reforma artística (Gazmuri); y dignidad quijotesca (de Rokha).

Mientras tanto, el *Dixtuor d'instruments a vent* de Milhaud ha recibido fuertes silbatinas en el concierto Tritini. García Oldini (15-05-1925) aplaude el hecho de que el público haya manifestado su desaprobación ante la ausencia de *algo* en la obra. Ese algo que le falta no es sino el conformismo de la masa que no entiende las *delicias* de la música moderna. Frente al espectáculo desplegado en la pantalla por el pastiche que constituye la traducción y entrevista de Huidobro, Sara Malvar destaca su heroica figura en tanto ésta “nos reestablece de un golpe a la más profunda realidad interna borrándonos la identidad visible en que vivimos” (Ibid). Defiende, a modo de *Post data*, al público de su ignorancia, porque *él no tiene la culpa* de percibir la música moderna de Milhaud como “combinaciones sonoras de los timbres de sus aparatos de ruidos” (Ibid).

Frente a tantos amateurs, admiradores de lo bonito, que moscardean en el medio nacional, los artistas deben rebelarse y no recibir su encargado patrocinio (Cfr. 27-05-1925). En *Carrousel* se anuncia una exposición de pintura organizada y auspiciada por *La Nación*, que estará a cargo del pintor Vargas Rosas y tendrá lugar el próximo mes en la Sala Rivas. Salón de junio que es comentado por Juan Emar en la *Nota chilena* siguiente (11-06-1925), en términos de una presencia de diversidad de opiniones, porque los artistas, por lo menos, han dado de qué hablar. Y también ha dado de qué hablar de Rokha, pues Huidobro lo acusa de monumentalidad, producto del *infantilismo* que lo dinamiza. El ruido futurista como elemento constitutivo de la música, según Pablo Garrido, hace que el carácter

polifónico de las Notas resuena en el ambiente: “Continúa la exposición del salón de Junio, que la lleva diez días y se clausurará el sábado, aunque llueva” (Ibid).

La ausentación de Emar en las dos últimas *Notas de Arte* refleja, finalmente, la clausura del proyecto. El *carácter* técnico ha debido ceder al temperamento canonizadamente clásico. La ironía presente en el juego de *los niños pobres* es refrendada humorísticamente por el homenaje a Satie en la última *Nota* chilena (02-08-1925), en tanto portador, éste, de una ironía desconcertante, bufonesca y melancólica.

BIBLIOGRAFÍA

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1986.

Burke, Edmond. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid: Tecnos, 1997.

Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1997.

Emar, Jean. *Escritos de arte (1923-1925)*. Ed. Patricio Lizama. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1992.

_____. *Notas de arte (1923 – 1927)*. Santiago: Centro de investigaciones Diego Barros Arana / Ril Editores, 2003.

Foucault, Michel. “Espacios diferentes”. En: *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

Kant, Manuel. *Antropología*. Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1935.

Subercaseaux, Bernardo. “Mandrágora mía: del vanguardismo estético-político al vanguardismo estético”. *La Cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Ed. Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Alianza, 1999.

Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1994.

Wallace, David. “Cavilaciones de Juan Emar”. Tesis para optar al Grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile, 1993.

_____ “Proposiciones para una Lectura de Cuatro Textos Inéditos de Juan Emar”.
Tesis para postular al Grado de Magíster en Literatura. Universidad de Chile, 1997.

Yúdice, George. “La vanguardia a partir de sus exclusiones”. *América Latina en su Literatura*.
Coord. Ana Pizarro. París/México: Unesco/Siglo XXI, 1988.