

Sonia Rico Alonso

Universidade da Coruña

Juan Emar frente a la crítica. El artista y el arte en el contexto artístico chileno de principios del siglo XX

Juan Emar against critics. The artist and the art in the artistic context at the beginning of the 20th century

Recibido: 21.10.2019 / **Aceptado:** 02.12.2019

Resumen: En este trabajo nos ocuparemos de analizar las controvertidas opiniones de Juan Emar hacia la crítica de su tiempo, realizadas a través de sus artículos de arte y su obra *Milín 1934* (1935) con el objetivo de esclarecer el funcionamiento del campo artístico chileno de comienzos del siglo XX, concretamente, en referencia al conflicto entre los vanguardistas y la sólida tradición realista, criollista y nacionalista chilena. Por otra parte, nos interesa analizar cómo Emar compone esas críticas en función del canal de comunicación: la prensa, en el primer caso, y la narrativa de ficción, en el segundo caso. Para ello, nos valdremos de los textos primarios, así como de la teoría en torno al fenómeno de la vanguardia.

Palabras clave: Juan Emar, Notas de arte, vanguardia, campo artístico chileno

Abstract: In this work, we will analyse the controversial opinions of Juan Emar towards the criticism of his time in his art articles and his work *Milín 1934* (1935). The aim of this work is to clarify the functioning of the Chilean artistic field at the beginning of the century XX. We will study the conflict between the avant-garde and the solid realist and nationalist Chilean tradition. Besides, we are interested in analysing how Emar composes these criticisms based on the communication channel: the press, in the first case, and the fiction, in the second case. For this, we will use the primary texts, as well as the theory about avant-garde movement.

Key words: Juan Emar, Notas de arte, avant-garde, Chilean artistic field

1. Introducción*

En 1945, el escritor chileno Juan Emar, alejado de la vida pública e instalado en Santiago desde 1938, se encuentra inmerso en la escritura de su obra magna *Umbral* (1996)¹. Atrás quedan años de frenética actividad periodística y literaria en los años veinte y treinta, respectivamente, a la que hay que sumar numerosos viajes interoceánicos y una agitada vida social. Parte de ese pasado es recuperado y valorado por el autor a lo largo de las páginas de *Umbral*, de las que nos interesa para este trabajo la dedicada en el apartado “50 Gris” al Grupo Montparnasse:

Todos ellos quisieron exponer obras de los años pasados, de 1923, 24 y 25. Propósito: mostrar ahora que las monstruosas obras que casi ocasionaron muchos asesinatos, no tenían nada de monstruosas, eran obras de pintura, nada más que pintura, y que el calendario había seguido su marcha, una marcha prevista por nosotros, marcha que tampoco nada tenía de monstruosa, ni siquiera de extraña, marcha por la pintura y nada más que la pintura. (Emar 1996: 446)

Cuando Juan Emar escribió esto, Julio Ortiz de Zárate ya había sido profesor de la Escuela de Bellas Artes y de la Escuela de Artes Aplicadas y era el actual director del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, cargo que desempeñaba desde 1939 y que ejercería hasta 1946. José Perotti también había sido profesor en ambas escuelas y disfrutaba de una consolidada carrera artística. Por su parte, el matrimonio compuesto por Luis Vargas Rosas y Henriette Petit había desarrollado su proyecto artístico en París y, de regreso a Chile, él se preparaba para sustituir a Ortiz de Zárate en la dirección del Museo, que ejercería hasta 1970. Esta situación poco o nada tiene que ver con la de los años veinte, cuando estos y otros artistas irrumpieron en el panorama plástico chileno con un arte innovador que bebía directamente de las vanguardias europeas en las que se habían formado. En este trabajo vamos a presentar el campo cultural chileno de las primeras décadas del siglo XX desde la óptica de Juan Emar, quien desempeñó un destacado papel como agente cultural en la década de 1920 a través de sus publicaciones en el periódico *La Nación* y, en la década siguiente, mediante las críticas y propuestas estéticas para Chile que filtró en sus obras literarias, concretamente en *Miltín 1934* (1935). Pondremos el foco, sobre

* Este trabajo ha sido escrito durante el periodo de mi pertenencia al proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades sobre vanguardia histórica (FFI2016 75 110P), dirigido por la Dra. Eva Valcárcel López en la Universidade da Coruña.

¹ 1996 fue el año en que se publicó de forma completa, en cinco tomos, la obra principal de Juan Emar, *Umbral*. Hasta entonces había permanecido inédita, a excepción de su primer tomo, editado en Argentina en 1977. Se puede establecer el lapso de escritura de *Umbral* aproximadamente entre 1940 y 1963-64, en los últimos meses de vida del escritor.

todo, en el conflicto explícito que Emar estableció con la crítica oficial, representada por intelectuales como Hernán Díaz Arrieta (*Alone*), Nathanael Yáñez Silva o Jorge Délano (*Coke*); así como en su férrea defensa del arte nuevo o de vanguardia, aquel que es antimimético y propone una relación intelectual con la obra, frente al arte burgués de corte academicista y realista, arte dominante en el Chile de la época.

El campo cultural chileno de las tres primeras décadas del siglo XX ha sido analizado en profundidad por investigadores como Bernardo Subercaseaux (1996 y 2004) o Patricio Lizama (2003 y 2009), que ofrecen un completo panorama de los movimientos, tensiones y conflictos que experimentó y de los agentes que los protagonizaron. Así, durante la ‘Década del Centenario’, época de fuertes contrastes sociales e inestabilidad política, se propició un arte de fuerte tendencia nacionalista, de corte academicista y estética realista-naturalista, que pretendía dar una imagen de Chile al exterior de país fuerte, moderno y occidental, aunque el sistema estuviese caduco y exigiese una profunda renovación. En este clima comenzaron a surgir movimientos discordantes que reaccionaban ante la situación del país y abogaban por una modernización urgente, buscando distanciarse de las instituciones y organismos artísticos y culturales oficiales. Dentro de estas tendencias alternativas cabe destacar la fundación del Centro de Estudiantes de Bellas Artes (1912), la primera exposición de arte femenino organizada íntegramente por mujeres en 1913 o las actividades impulsadas por la Federación de Estudiantes (FECH), entre ellas, el “Salón de primavera” de 1915, el “Salón de otoño” en 1917 o la fundación de las revistas *Juventud* (1911) y *Claridad* (1920).

Asimismo, a comienzos de la década comenzaron a aparecer textos literarios discordantes con las estéticas literarias vigentes, aunque como señala Subercaseaux, “no se puede hablar todavía, es cierto, de poetas plenamente vanguardistas, sólo cabe hablar de elementos vanguardistas aislados, en poemas o textos que responden como totalidad a una sensibilidad híbrida, tardorromántica, modernista e incluso naturalista” (2004: 158). Así, el grupo de “Los Diez”, compuesto por artistas de diversas disciplinas², deambulaba entre una estética con elementos modernistas y rasgos de corte vanguardista. Sin embargo, la verdadera ruptura literaria y con la que se da comienzo a lo que Subercaseaux denomina “vanguardia orgánica”³ (2004: 159)

² El grupo de “Los Diez” se componía de los siguientes artistas relacionados con la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la literatura: Pedro Prado, Manuel Magallanes Moure, Juan Francisco González, Armando Donoso, Alberto García Guerrero, Alberto Ried, Acario Cotapos, Augusto D’halmar, Alfonso Leng, Julio Ortiz de Zárata, Ernesto A. Guzmán, Eduardo Barrios y Julio Bertrand Vidal.

³ Subercaseaux habla de una “estética orgánicamente vanguardista por cuanto se trata de una estética enraizada en el país y en los nichos contextuales (social, biográfico y estético)” (2004: 159). Dentro de ella se ubicarían los escritores Vicente Huidobro, Pablo de Rokha o el

llegó en 1914 de la mano del poeta Vicente Huidobro con su manifiesto *Non serviam*, texto fundador del creacionismo, primer movimiento de vanguardia latinoamericano, cuyos fundamentos teóricos definen el arte de vanguardia en Hispanoamérica. En él, el artista declara su independencia de la naturaleza, su rechazo a la mimesis y, en su lugar, propone un arte autónomo, que no copia la realidad, sino que la construye⁴. El artista es, pues, un creador, una divinidad. En esta línea estética y dentro de la ‘Década del Centenario’, Huidobro publica también sus poemarios *El espejo de agua* (1916), *Horizon carré* (1917), *Ecuatorial* (1918), *Poemas árticos* (1918), *Hallali* (1918) y *Tour Eiffel* (1918). Por su parte, en 1918 el poeta Pablo de Rokha publica su poema *Sátira* mofándose de la estética modernista que recorría la poesía y en la que él también había basado algunos de sus textos anteriores.

Comienza, pues, a atisbarse en los años diez un ambiente disidente, que se revela en diversos colectivos con muchas diferencias entre sí, pero con una postura común de rechazo a las estéticas vigentes y a las instituciones regentes⁵. Esta corriente alternativa eclosionará en los años veinte, década en la que se revelan de forma plena movimientos de vanguardia y en la que, en el terreno de la plástica, Juan Emar desempeñará un rol principal como agente cultural y difusor del arte nuevo a través de sus artículos en el periódico *La Nación*, que analizaremos a continuación. Por otra parte, una década después sacará a la luz sus propias creaciones artísticas, manifestaciones de la prosa de vanguardia, que definiremos al tratar el texto *Miltín 1934*, y con las que se enfrentará al rechazo y, sobre todo, a la ignorancia casi total por parte de la crítica y el público. Ello no le impedirá, sin embargo, continuar fiel a sus principios artísticos, abandonando, eso sí, la esfera pública, y convirtiéndose en lo que Subercaseaux llama “el narrador chileno más persistente y tesoneramente vanguardista, con una propuesta escritural que no tiene parangón en su época y que recién empieza a ser rescatada y valorizada” (1996: 132).

propio Juan Emar. Frente a ella, hay una “vanguardia periférica” “epidérmica, periférica, una moda intelectual, un clima de época de post guerra que juega un rol transitorio en algunos autores (Joaquín Edwards Bello, Alberto Rojas Jiménez y Salvador Reyes, por ejemplo), pero sin que se constituya en ellos un sujeto literario vanguardista en el sentido fuerte del término (como es el caso de Huidobro, Emar y De Rokha)” (2004: 163).

⁴ Como señala Valcárcel, siguiendo a Benjamin, hay una conciencia lingüística de la realidad, según la cual “el lenguaje no refiere un mundo preexistente, sino que construye la realidad, no es un medio de comunicación, sino que comunica en sí” (2000: 68). Ello traslada el foco del figurativismo, propio de la obra de arte tradicional, sustentado en relaciones físicas, a la estructura, el sistema, basado en relaciones conceptuales, que definen la obra de vanguardia. Véase Bürger (2000).

⁵ Para profundizar en las tensiones entre el Estado, administrador principal del campo cultural, y los grupos detractores, que abogaban por la modernización, véase Lizama (2003).

2. Emar, periodista y crítico de arte en *La Nación* (1923-1927)

Juan Emar, instalado en París desde 1919, regresa a Chile en 1923 a la vez que los pintores Luis Vargas Rosas y Camilo Mori. Otros, como José Perotti y Henriette Petit, habían llegado un poco antes y ya habían experimentado el fuerte contraste entre su reciente experiencia europea y el obsoleto campo artístico chileno. Ello impulsó a Juan Emar a embarcarse en el proyecto periodístico de los artículos de arte con varios propósitos: primero, difundir las nuevas tendencias artísticas que se estaban dando en Europa; segundo, criticar el desfase y el inmovilismo del campo cultural de su país; y, tercero, proponer un nuevo modo de concebir la creación artística, que exigía en última instancia un cambio cultural drástico. Cabe preguntarse el porqué de esta tarea en un artista cuya obra es eminentemente literaria. Sin embargo, Emar mostró desde su adolescencia fascinación por la pintura, arte en la que recibió clases en varios momentos de su vida y a la que dedicó buena parte de su tiempo hasta finales de la década de los cincuenta⁶. Por otra parte, el círculo de amistades del escritor en París se componía de numerosos artistas plásticos chilenos (los ya mencionados, junto a los hermanos Ortiz de Zárate, Óscar Fabres, Sara Malvar, Camilo Mori o Laureano Guevara, entre otros) y europeos (Max Jacob, Juan Gris, Pablo Picasso, Hans Arp, Man Ray o Jacques Lipchitz). Asimismo, las obras que Emar publicaría en los años treinta presentan una fuerte influencia plástica no solo por la copresencia en algunos casos de imagen y texto y las múltiples menciones a artistas y críticos, sino también desde el punto de vista constructivo, mediante el empleo de técnicas plásticas como el *collage*⁷. Así, en los años veinte, aunque la actividad escritural del autor es constante, decide mantenerla en privado y hacer su primera aparición pública en el campo cultural chileno de la mano de la pintura. De hecho, Lizama considera que fue en el campo de la plástica donde Emar hizo “su labor más profunda y de mayores consecuencias” (2003: 9-10). Al fin y al cabo, Emar aunó a los pintores chilenos que habían estado en París, dando lugar a un grupo estético en el que él se erigió como líder intelectual y cuyos principios difundió a través de un medio efectivo, como era la prensa en ese momento, en la que no solo hablaba él a través de los artículos, sino que dio voz a estos y a otros artistas e intelectuales. Esa labor propició los importantes cambios y renovaciones que experimentaría la Escuela de Bellas Artes a partir de 1927.

⁶ Emar se inicia en la pintura en 1912 en París, de la mano del pintor José Backhaus. Al año siguiente, ya en Chile, recibe clases del pintor Ricardo Richon Brunet. A partir de esta formación inicial, dedicará gran parte de su tiempo libre a la pintura y el dibujo hasta 1958, año en que abandona la actividad plástica para dedicar los últimos años de su vida —hasta 1964— a la redacción de *Umbral*. Emar solo mostró al público parte de su pintura en dos exposiciones: en 1950, en la Facultad de Ciencias y Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, en la que se presentaron ciento diez obras del autor; y en 1957, en la Boutique d'Art du Negresco (Niza, Francia), organizada por Alice de la Martinière, pareja sentimental del autor.

⁷ Sobre el empleo de la técnica del *collage* en la vanguardia, véase Yurkievich (1982).

Emar no halló obstáculos a la hora de encontrar un canal a través del cual filtrar sus propuestas: disponía del diario *La Nación*, propiedad de su padre, el abogado y político liberal Eliodoro Yáñez, y uno de los principales medios de comunicación del país. El escritor comienza su andadura en *La Nación* el 15 de abril de 1923 con un artículo firmado como Jean Emar⁸ y titulado “Algo sobre pintura moderna”. Se trata de un extenso escrito sobre la situación de la pintura en Chile, teniendo en cuenta la percepción de la pintura moderna, considerada socialmente una transgresión. Emar critica la necesidad del público de que la obra de arte represente la realidad, en sus propias palabras que sea “cómplice de sus deseos” (Emar 2003: 49) y que le asegure “que puede seguir tranquilo su existencia, pues como él es, así todo es y nada va a cambiar y nada hay más cierto ni más profundo” (2003: 49). Por su parte, los artistas de escuela son meros estudiantes que se limitan a copiar los modelos europeos clásicos sin que desarrollen una verdadera estética. En definitiva, Emar sentencia en su primer texto público que en Chile cuentan con “un público vanidoso que pide por todos los sitios su imagen” (2003: 49) y con “hombres deseosos de estancar toda marcha, toda evolución, para poder seguir con la exclusividad del cetro del genio” (2003: 49). Se observa, pues, la firme adhesión de Emar a los principios de la vanguardia, según los cuales el arte no debe representar la realidad, sino que debe constituir una nueva para cuya captación el receptor debe realizar un esfuerzo intelectual. Tras esta verdadera declaración de intenciones y crítica demoledora, Emar publicará doce artículos más —hasta el 3 de junio de 1923— dedicados, en general, a determinados artistas plásticos que quiere revelar en Chile como representantes del arte moderno⁹.

Después de esta primera incursión periodística, Emar es plenamente consciente de las dificultades que entraña su proyecto, en el que sin embargo perseverará durante varios años. No obstante, muy pronto comienza a manifestar su desilusión ante la mala acogida de su labor. Así, el 20 de julio de 1923 en una carta a su amigo Vicente Huidobro le manifiesta su frustración y su desencanto hacia Chile y los gustos de las clases adineradas:

Y a propósito de esta tierra de la que, según recuerdo, guarda Ud. todavía una fe sentimental: aquí no hay nada que hacer; la palabra Arte con todos sus derivados queda definitivamente borrada de cualquier posibilidad chilena. [...]

⁸ Esta es la primera aparición del pseudónimo del autor en su versión francesa. La versión en español no la empleará como firma hasta el 30 de junio de 1926.

⁹ Estos artistas son Dominique Ingres, Paul Cézanne, Luc-Albert Moreau, Camilo Mori, Maurice de Vlaminck, Henri Matisse, Kees van Dongen, Mateo Hernández, Arturo Valdés Alfonso y Luis Vargas Rosas. Emar dedica también un artículo al cubismo y otro a la ópera *Torvato Tasso*, de Eliodoro Ortiz de Zárate.

Comuníquesele a Juan Gris. [...] Sus esperanzas, eran ilusiones. Enviar obras avanzadas sería un fracaso. Un señor Hurtado recibe en estos días un Matisse, un Derain y algunas otras telas por el estilo y las piensa exponer junto con dos o tres cosas de Manuel Ortiz. Así sondearemos el terreno. [...] Pero no hay que esperar gran cosa. Es también la opinión de Lucho Vargas, Camilo Mori, Julio Ortiz, etc. Mientras los capataces de fundos no comprenden, nadie compra, y mientras Pedro Prado no dé su visto bueno, nadie lo da. Los capataces compran Rosa Bonhaeur y Paul Chabas; Prado encuentra a Álvarez Sotomayor y Henri Martin exquisitos y lee y se deleita con D'Anunzio [sic] (Carta de Juan Emar a Vicente Huidobro, manuscrito no publicado)

Simultáneamente a la publicación de los primeros artículos de Emar y a estas palabras dirigidas a Vicente Huidobro, los pintores chilenos amigos del escritor se habían ido agrupando hasta conformar el autodenominado Grupo Montparnasse, con el propio Emar como líder intelectual del grupo. Su primera aparición pública como colectivo tuvo lugar el 22 de octubre de 1923 con una exposición plástica en la casa de remates Rivas y Calvo en Santiago. Entre la inauguración de la exposición y el 27 de octubre de ese año Emar escribió seis artículos titulados “Grupo Montparnasse”, en los que presentaba al grupo en general y, posteriormente, a cada uno de sus integrantes en este orden: Julio Ortiz de Zárate, Manuel Ortiz de Zárate, Henriette Petit, José Perotti y Luis Vargas Rosas. Por fin, a finales de año, en concreto, el 4 de diciembre, Emar dio inicio a la sección fija “Notas de arte”, página de *La Nación* dedicada exclusivamente a la crítica de arte, que se mantendrá hasta el 2 de agosto de 1925. En ella, Emar publicará 46 artículos —deja de publicar en la página el 11 de junio de 1925— junto a los textos e ilustraciones de sus colaboradores¹⁰.

Cabe reflexionar sobre una tarea como la de estos artistas en un clima absolutamente hostil a cualquier renovación o modernización¹¹. Al fin y al cabo, se trataba de un grupo minoritario recién llegado de Europa, que se enfrentaba a una tradición más que consolidada desde la periferia del campo cultural. Contaban, no obstante, con un buen medio de difusión como era *La Nación*. Sin embargo, el mérito de la creación del Grupo Montparnasse y de la publicación de las “Notas de arte” y

¹⁰ Entre los colaboradores más habituales de las “Notas de arte” podemos mencionar a Julio Ortiz de Zárate, León Werth, Vicente Huidobro, Camilo Mori, Laureano Guevara, Sara Malvar y Ángel Cruchaga Santa María.

¹¹ Canseco-Jerez afirma sobre el valor de las “Notas de arte”: “Las Notas de Arte son documentos de un valor inestimable para comprender el clima intelectual de la época. En ellos vemos la empresa titánica de aquella reducida minoría que lucha y se debate por dar a conocer el arte contemporáneo europeo buscando sobrevivir al canibalismo cultural de criollos y naturalistas que intenta zamparse las manifestaciones del nuevo arte. Estos textos son —también— imprescindibles para apreciar la envergadura intelectual de Emar, y el desosiego permanente de su reflexión” (1989: 129-130).

de los artículos anteriores de Juan Emar no fue apreciado en su momento y, como era de esperar, estas actividades chocaron estrepitosamente con la crítica oficial a la que el autor no dudaba en enjuiciar. El propio Emar es consciente de la dificultad para llevar a cabo sus propósitos que, aunque para él y sus colegas resultan lógicos y afines a los tiempos, chocan con un sistema cultural totalmente anquilosado y obsoleto. Así se lo hace saber a Vicente Huidobro en 1924:

He hecho en “La Nación” una página de arte quincenal [...] con gran estupor de la gente seria y gran indignación de los artistas nativos. Se las remito todas aparte para que vea Ud. nuestra pequeña labor, que pequeña e incolora como es, cuesta realizarla aquí más trabajo y sinsabores que los que acarrearía en Francia hacer campaña porque Alsacia y Lorena se devolvieran a Alemania. Créame, Vicente, que antes Víctor Haldan verá su sueño realizado, que nosotros hacer entender en esta bendita tierra una palabra de arte. De todos modos, “tenemos fe y esperamos...”.

[...] En fin, se hace lo que se puede en medio de un escándalo y de una incomprensión generales (Emar, citado por Montecino 1985: 181)

Por otra parte, el desencuentro de Emar con la crítica no solo se produce por la incomprensión y el desconocimiento de esta hacia el arte nuevo que promueve el autor, sino también debido a la crítica directa y descarada de Emar hacia el colectivo, en ocasiones explícita hacia reputados periodistas en su momento, como por ejemplo a Jorge Délano (Coke), Nathanael Yáñez Silva o Fernando García Oldini. En otros casos, Emar da duras opiniones contra el colectivo de la crítica chilena de manera general, al que muchas veces opone al europeo, como en el siguiente ejemplo:

Las palabras son como el papel moneda. Prodigar floridas palabras, es como lanzar millares en papel. [...] Toda nuestra crítica peca por este lado. 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 [...].

En Francia no es así. El crítico francés paga con dólares, con dólares de oro puro. A menudo, uno solo le basta, pero, lo repito, es de oro puro (2003: 53)

Alusiones directas, en cambio, las encontramos en artículos como “Grupo ‘Montparnasse’. José Perotti, o un diálogo en la Casa Rivas y Calvo” (26 de octubre de 1923), que en realidad es una sarcástica entrevista de Emar a Perotti, en la que también interviene Julio Ortiz de Zárate, y en la que se mofan de la labor crítica de Nathanael Yáñez Silva opinando sobre la exposición del Grupo Montaparnasse. Ejemplo de ello son las siguientes palabras de Ortiz de Zárate: “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” (citado por Emar 2003: 83).

Otro destacado ejemplo de críticas explícitas lo encontramos en el artículo “Críticos y crítica” (4 de diciembre de 1923), que da comienzo a las “Notas de arte” y en el que Emar pone el foco sobre los periodistas Jorge Délano (Coke) y el ya mencionado Yáñez Silva. El texto desarrolla la idea de que no hay nada más cómodo y placentero que vivir bajo una creencia inamovible para que, frente a la renovación, surjan fuerzas opuestas amparadas en la idea del comienzo. Así, Délano solo valora positivamente a los artistas que aplican un método memorizado de los grandes maestros, mientras que de Yáñez Silva Emar critica su modo de actuación, basado en sus gustos e ideas personales, que él mismo propone como principios del arte.

También en el artículo “Al arte lo que es del arte...” (6 de agosto de 1924) Emar muestra su descontento con alguno de los críticos oficiales. A propósito de una escultura de Tótila Albert en homenaje al escritor Manuel Magallanes Moure, Emar aprovecha para hablar de cuatro críticas de la obra: dos positivas, de Fernando García Oldini y Armando Donoso; y dos negativas, de Julio Ortiz de Zárata y Sara Hübner. Emar carga especialmente contra Oldini, a quien acusa de representar la desviación artística que padecen los chilenos y del que critica sus trucos periodísticos estilísticos y la diferencia que establece entre el oficio y el fondo.

Por otra parte, Emar también observa carencias en el oficio de los críticos al ignorar un arte como el cine, al que dedica, por ejemplo, el artículo “El cine y nuestra prensa” (21 de diciembre de 1926). Emar es consciente de que el cine es el único arte masivo, aquel del que disfrutaban todas las clases sociales y al que, sin embargo, la crítica no dedica artículos profundos ni que reflejen un verdadero análisis. El escritor demuestra, así, su mentalidad absolutamente moderna al poner en valor un arte nuevo y no elitista —“el cine es el arte universal, el único que logra hacer vibrar a todo un pueblo” (Emar 2003: 209)—. De hecho, muchas de las técnicas cinematográficas —el montaje, sobre todo— serán empleadas por Juan Emar y otros escritores de vanguardia en sus textos. Sabemos, además, gracias a los diarios personales del autor, que este era un verdadero aficionado al cine, al que asistía regularmente tanto en sus estancias en París como en Santiago.

Estos son algunos ejemplos que muestran cómo la crítica oficial estaba en el punto de mira de Juan Emar, a la que con perspicacia, descaro e ironía acusaba de constituir uno de los impedimentos principales para la modernización del campo artístico chileno. Por otra parte, estos escritos se encuentran llenos de nombres de críticos europeos a quienes Emar admira por su tolerancia y flexibilidad a la hora de considerar las nuevas tendencias artísticas, entre ellos, Maurice Raynal, Léonce Rosenberg, Gino Severini o Pierre Lalo. Todos ellos representan un modo de reflexionar y comprender el arte desde parámetros interdisciplinarios, modernos

y críticos, en contraste con la crítica chilena, caracterizada, como señala Lizama, por la desmesura y una concepción de la recepción artística anquilosada y obsoleta (2003: 21).

Posteriormente al fin de las “Notas de arte”, Emar abrió dos secciones más en la misma línea temática: las “Notas de París” (1926) y “*La Nación* en París” (1926-1927). A finales de 1925 y convencido de que nada podía cambiar en Chile, Emar viaja a Europa y, desde allí, escribe las “Notas de París”, únicamente cuatro artículos publicados en los primeros meses de 1926, en los que reflexiona sobre temas artísticos de actualidad en París que quiere dar a conocer a Chile. El último de ellos, del 30 de junio, lo firma ya como Juan Emar. A finales de 1926 se ve obligado a regresar a Chile y, allí, inaugura una nueva sección en el periódico: “*La Nación* en París”. Sin embargo, y aunque la sección se mantiene entre noviembre de 1926 y junio de 1927, Emar solo participa con cuatro artículos —tres de diciembre de 1926 y uno de enero de 1927— y con ellos abandona definitivamente su labor periodística y su papel de agente cultural. No obstante, y a raíz de su trabajo, se admitió la existencia de otras tendencias artísticas y, poco a poco, estas se fueron consolidando hasta ser reconocidas, a la vez que sus seguidores pasaron a ocupar puestos académicos, como señalamos al principio de este trabajo. Emar, sin embargo, se centró aún más en la escritura literaria en una época de idas y venidas entre París y Santiago, convulsas relaciones sentimentales y una vida social llena de tertulias, fiestas y arte. En este clima proyectó sus tres obras publicadas en Santiago en 1935, todas ellas representantes de la prosa de vanguardia y en las que pone en práctica los postulados expuestos de forma teórica en los artículos de arte.

3. *Miltín 1934*: un espacio para la reflexión artística

Como hemos señalado, Emar sacó a la luz en junio de 1935 tres de sus cuatro obras literarias publicadas en vida¹²: *Ayer*, *Miltín 1934* y *Un año*. Con respecto al asunto de este trabajo, nos interesa sobre todo la segunda, ya que se trata de la obra más extensa de las tres mencionadas —241 páginas en la primera edición— y responde de manera fiel a los principios de la prosa de vanguardia, expuestos por Valcárcel (2000). Se trata, pues, de obras en prosa que presentan como rasgos definitorios la ausencia de trama, la carencia de relación lógica-consecutiva de los acontecimientos, el empleo del monólogo, el rechazo de la racionalidad en favor de la surrealidad, la presencia de un yo narrador y personaje inseguro y fragmentario, el funcionamiento anómalo de las coordenadas espacio-temporales, el empleo del

¹² Emar solo volverá a publicar en 1937 su libro de relatos *Diez*. Con él da fin a su etapa de escritura pública, para volcarse en la intimidad en su proyecto más personal y ambicioso, *Umbral*.

montaje como técnica de construcción del texto y la aparición de nuevos sujetos, tradicionalmente excluidos: los antihéroes, personajes marginales y, a menudo, con taras físicas, psicológicas o morales. Dentro de este membrete Burgos sitúa a autores hispanoamericanos como Gilberto Owen, Arqueles Vela, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, Efrén Hernández, Felisberto Hernández, Martín Adán, Clemente Palma, Eduardo Zalamea Borda, José Antonio Ramos Sucre, Enrique Bernardo Núñez o, por supuesto, Juan Emar (2004: 85). Podríamos añadir a la lista otros, como Macedonio Fernández, Rosamel del Valle o Roberto Arlt. Todos ellos escritores raros, todos ellos marginados en su tiempo y con obras insólitas, originales y, en muchos casos, por revelar y reivindicar. Como hemos dicho, las obras de estos escritores carecen de trama, esto es, de la narración de una serie de acontecimientos que les ocurren a unos personajes localizables en un tiempo y un espacio determinado. Lo que ocurre en las obras de la prosa de vanguardia es que la enunciación, es decir, el acto de contar, sustituye a lo enunciado, de modo que la obra, a menudo, constituye un gran discurso metaliterario sobre el acto de escribir. Eso es exactamente lo que es *Miltín 1934*: el intento de un yo —Juan Emar— de escribir un cuento que nunca llega a escribirse. En su lugar, el yo relata todo aquello que ocurre en el proceso de escribirlo: las dudas, los instintos —hambre, sed, sueño—, divagaciones, recuerdos, etc. Dado que el texto constituye un montaje de anécdotas¹³, un *collage*, cualquier asunto tiene cabida en él¹⁴ y, así, Emar dedica varios y extensos pasajes de *Miltín 1934* a la reflexión artística y, con ello, retoma su dura opinión contra los críticos. En esta ocasión, no obstante, desplaza el foco de sus opiniones a otros destacados críticos como Hernán Díaz Arrieta (Alone), Raúl Silva Castro o Emilio Vaisse (Omer Emeth).

Díaz Arrieta, a quien Emar se refiere empleando su famoso pseudónimo, Alone, es el primero en recibir las críticas en la obra y es, además, con quien el escritor se ensaña especialmente. Cabe decir que Alone era en ese momento el crítico literario más influyente e importante del país y a día de hoy está considerado una figura principal en la cultura del siglo XX en Chile. Además de crítico, Alone también se dedicó a la literatura como prosista integrándose en lo que Subercaseaux denominó el “espiritualismo de vanguardia” (1996: 56), junto a otras escritoras como Inés Echevarría de Larraín (Iris), Mariana Cox Stuken o Teresa Wilms Montt¹⁵. Emar

¹³ Sobre la idea de la fragmentación en la vanguardia, véase Yurkievich (1982).

¹⁴ Con ello no queremos decir que la elección de los fragmentos que componen la obra sea aleatoria, sino que, en lugar de obedecer a principios lógico-consecutivos, como en la obra narrativa tradicional, obedece a normas internas que impone el sistema, la estructura de la obra.

¹⁵ El “espiritualismo de vanguardia” (Subercaseaux 1996: 60-63) se caracteriza, en primer lugar, por la creencia en que la vida espiritual es la experiencia humana más sublime

arranca su crítica a partir del libro de Alone *Panorama de la literatura chilena del siglo XX* (1931), del que apunta:

Solo [*sic*] de verlo, ¡qué aburrimiento!

[...] Pero todo lo del señor Alone me aburre. Es como una planicie interminable, sin árboles, sin arroyos, sin seres, sin ondulaciones, sin cielo. ¿Está tan mal la cosa? Lo ignoro. Puede ser que en crítica literaria haya que hacerlo así. (2011: 149)

A partir de estas opiniones al libro de Alone, Emar desarrolla un juicio más extenso hacia la crítica en general, que peca de lo que él denomina “el miedo negro de equivocarse” (2011: 151) y que se soluciona escribiendo “un articulito con puertecitas de escape para todos lados” (2011: 151). Así, “el ideal de todos los críticos es ser profetas” (2011: 152), es decir, “antever, [...] presaber, lo que ha de acontecer y, en nuestro caso, en el campo de las letras” (2011: 152). Para Emar, esto es totalmente absurdo pues le parece pretencioso, implica demasiado esfuerzo y, además, le parece disparatado escribir teniendo en cuenta las generaciones venideras. Por eso, el escritor le propone a Alone otro modelo de crítica basado exclusivamente en el gusto personal de cada uno, que evita para el crítico y para el público la escritura y la lectura, respectivamente, de extensos artículos sobre un libro que no le ha interesado al autor de la crítica. Emar resume su sistema así:

A partir de una fecha dada, todos los críticos, sin excepción, guardarán bajo llave [...] todo cuanto pueda servirles para opinar por escrito o les tienta a hacerlo. Eso lo primero.

Luego lo mismo que antes, [...] todos los críticos siguen leyendo cuanto se publique y siguen meditando sobre lo leído. Esto es lo segundo.

Y ahora viene lo tercero y lo importante:

Cada señor crítico escribirá única y exclusivamente [...] sobre aquellas obras que le hayan entusiasmado, [...] o bien que le hayan horripilado hasta las náuseas. Y silencio total sobre todo lo demás. (2011: 154)

Aparte de esta explicación, Emar aporta un modelo de plantilla para que sea cubierto por el crítico cuando quiera transmitir su opinión sobre una obra. En este sarcástico pasaje, Emar ningunea a la crítica presentándola como un colectivo atado a

y trascendente, que se convierte en materia y fuente de la creación, de ahí que el gran tema sea la biografía interior. Esta espiritualidad surge a través de fenómenos no racionales y no posee nacionalidad ni prejuicios. Otras características de esta tendencia son la presencia en los textos de elementos naturales que se identifican con el estado espiritual del yo, la creencia en la dotación natural de las mujeres para la espiritualidad y la visión crítica y en general negativa de Chile.

unas convenciones que no benefician a nadie, ni al crítico ni al lector, ya que el crítico solo se ajusta a un sistema y no deja entrever sus gustos personales. No se trata, por tanto, de una opinión sincera y subjetiva, que beneficiaría al lector, sino de un juicio atado a un gusto prefijado y considerado el normativo, esto es, el gusto burgués. Para Emar, por tanto, este tipo de crítica no es válido porque no es verdadero:

Explíquenos, señor crítico, no la obra X o Y, sino su propia mentalidad de usted, su propia sensibilidad, sus íntimas ambiciones frustradas, sus esperanzas aún en pie que repentinamente removidas por tales obras se han exaltado o se han achicharrado. [...] Pues tengan ustedes la certeza que ya en este año de gracia de 1934 a nadie puede interesarle —creo yo— que, sesuda y pisoteadamente venga un señor a demostrarle a uno que tal obra es, según el código tal, magníficamente buena o espantosamente mala, tanto más cuanto que el código en cuestión es por lo general una serie de lugares comunes literario-sentimentales que cada crítico, variándolos un poquito, alza cual formidable sistema (2011: 155)

Este es uno de los episodios más claros en que se ve el enfrentamiento directo de Juan Emar con los críticos de su tiempo y su conocimiento del campo artístico, no solo por la alusión a *Alone*, sino también a otros críticos y artistas de la época¹⁶. No obstante, el contexto de estas críticas no es ya un artículo periodístico, como ocurría con las “Notas de arte”, sino una obra literaria de ficción en la que introduce referentes reales, lo cual resulta bastante inusual. Como hemos señalado, *Miltín 1934* y, en general, la obra literaria emariana son obras de prosa de vanguardia. En esta modalidad literaria, y especialmente en la escritura emariana, cabe cualquier tipo de texto, tema o reflexión y, dado que la obra es fragmentaria y no exige una trama orgánica para desarrollarse —obedece a principios internos, estructurales y no de contenido—, el autor es libre de hacer las combinaciones que se le ocurran, aunque por momentos saquen al lector de la ficción para trasladarlo al mundo real, como en el caso que hemos tratado.

Por otra parte, al final de la obra hay de nuevo un extenso fragmento dedicado a la reflexión metaliteraria, en el que también hay menciones explícitas a agentes del campo cultural chileno de la época. En esta ocasión el personaje principal —el yo narrativo— va caminando por la ciudad cuando se encuentra sentado en un banco al pintor Rubén de Loa. Este realiza de manera repetida la siguiente acción: extrae de un bolsillo un recorte de periódico y lo arroja al suelo. Llega un momento en

¹⁶ En el fragmento, Emar menciona, entre otros, a Pedro Nolasco Cruz, Rafael Maluenda, Emilio Rodríguez Mendoza, Diego Dublé Urrutia, Pablo Picasso, Alberto Valenzuela Llanos, Vicente Pérez Rosales, Alejandro Flores, Pedro Prado y Omer Emeth —pseudónimo de Emilio Vaisse—.

que ambos personajes se encuentran completamente cubiertos de recortes. Pero, ¿qué son estos recortes? Responde de manera socarrona el pintor Rubén de Loa: “todas las palabras de arte que durante el milésimo noningentésimo trigésimo cuarto año de la era cristiana han escrito los Doctores de lo Bello e Inefable en la ciudad de Santiago de Chile” (Emar 2011: 258). A partir de ahí, se parte del *leitmotiv* “NUESTRA TRADICIÓN — NUESTRA ORIGINALIDAD” (2011: 258) para desarrollar una directa y corrosiva crítica hacia los críticos, académicos y artistas¹⁷ que, en primer lugar, temen la desaparición de la tradición propia por las influencias del arte europeo. De manera muy jocosa y sarcástica, De Loa afirma:

Influencias ajenas ¡en Chile! Jamás, desde Almagro a nuestros días, habíase visto semejante cosa. Miguel Ángel está triste... ¿qué tendrá Miguel Ángel? Sólo don Alberto Mackenna y don Pedro Reszka tienen fe, no vacilan:

“¡Aún tenemos arte, ciudadanos!” [...]

Y se inaugura la Sociedad Nacional de Bellas Artes (Emar 2011: 259)

Hay en este pasaje no solo una irónica mofa hacia Mackenna y Reszka¹⁸, verdaderos agentes culturales de la época al servicio del sistema cultural vigente, sino también, y de manera más indirecta, a la estética modernista, mediante la manipulación del verso de la “Sonatina” rubeniana. Por otra parte, en este pasaje de *Miltín 1934*, Rubén de Loa y el yo protagonista se enfrentan también a quienes defienden un arte realista, que no va más allá de la mera representación y que se resume en este enunciado del personaje pintor: “el 99% de los visitantes de los Salones y Museos no pueden delimitar claramente el arte, por un lado, y sus vidas diarias, por otro” (2011: 269). Las ideas artísticas de De Loa y, por extensión, del autor de *Miltín 1934*, en cambio, entroncan de forma directa con las propuestas de la vanguardia, para las que el arte no debe imitar la realidad, sino construir realidades nuevas, que funcionan como vías de conocimiento para el ser humano. No hay, por tanto, una correspondencia entre lo que se ve y algún elemento o situación de la realidad, de ahí que sea necesario realizar un esfuerzo intelectual para su comprensión. En definitiva, el pintor diferencia dos tipos de arte esencialmente opuestos:

¹⁷ Algunos de los mencionados son Alberto Mackenna, Pedro Reszka, Alfredo Melosi, Alone o Ricardo Richon Brunet.

¹⁸ Alberto Mackenna desempeñó distintos cargos en instituciones de Chile: colaboró en la creación del Museo Nacional de Bellas Artes (1901), fue Comisario General de la Exposición Internacional de Bellas Artes (1910), Intendente de Santiago (1921-1927) y Director del Museo Nacional de Bellas Artes (1933-1939). Este cargo ya lo ocupaba cuando Juan Emar escribía *Miltín 1934* en 1934. Por su parte, Pedro Reszka fue un pintor chileno, creador de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1918 con la que colaboró durante toda su vida.

1.^a) el arte que existe para consuelo de los hombres fallidos y que es reflejo mismo de esas fallas;

2.^a) el arte que existe como un medio más para que el hombre se realice, amplíe su campo de visión y comprensión, ajeno, totalmente ajeno, a sus pequeñas miserias cotidianas.

El primero es para acompañar los ensueños del burgués-reposado, y el artista que lo hace baja hasta él; el segundo es para abrir nuevas posibilidades humanas, y el artista que lo hace obliga, a quien quiera tocarlas, a subir hasta él y a tener el coraje de afrontar lo que venga, aunque atropelle y revuelque sus pequeñas aficiones y pequeñas costumbres (2011: 269)

Este arte mimético considerado útil es el que, sin embargo, consume el público burgués, aquel que se puede permitir económicamente adquirir obras de arte. El otro tipo de arte, el verdadero, que promueve un autor como Juan Emar, es rechazado por el público, ya que carece de utilidad práctica y no hay una disposición de intentar comprender la obra:

Por lo tanto, como una obra, pongamos de Arp, de Braque o de Ernst, no tiene asidero [...] para la realización de los hechos diarios y materiales, les queda, acto continuo, en un terreno falto de aplicación, falto de utilidad.

La aplicación, la utilidad de una obra de arte reside exclusivamente en el espíritu. Esto ellos no lo sienten. (2011: 276-277)

Hay, por tanto, una completa supeditación de los artistas reconocidos en Chile a los intereses de la clase burguesa. Este hecho resulta escandaloso para el personaje de Rubén de Loa, que no solo se indigna ante la ignorancia del público y su pragmatismo, sino también ante el hecho de que la adquisición de obras de arte por parte de la burguesía responde a una convención social y no a un verdadero interés artístico. Hay, pues, un sistema sólido compuesto por la crítica, los artistas y el público, que impide la entrada de otras estéticas y el surgimiento de nuevos gustos y que, en consecuencia, rechaza al artista de vanguardia. Este, sin embargo, no abandona su empeño artístico y responde mediante la parodia, llevando al límite las formas clásicas —como en los bodegones cubistas o en las ‘novelas’ de vanguardia— o, radicalmente, dinamitando el arte, tal y como lo concebimos de manera tradicional —es el caso de los poemas dadaístas o de las esculturas de Marcel Duchamp, por ejemplo—.

Llegados a este punto, hemos tratado los dos fragmentos de *Mitín 1934* que recogen de manera más explícita la reflexión emariana sobre el campo artístico chileno, convirtiéndola en el foco del discurso, de tal forma que se abandona el elemento narrativo de la obra para dar paso a un discurso de opinión, ensayístico,

más próximo a los artículos de Emar en *La Nación*. Aparte de estas dos extensas secuencias de la obra, existen otros fragmentos que el autor aprovecha para lanzar sus dardos críticos de manera más encubierta o más breve. Así, por ejemplo, tras un pasaje narrativo en que el yo narrador relata su asistencia al entierro de Tomás de Copiapó, se percata, en una reflexión metaliteraria, de que su texto contiene un error grave: carece de “color local” (Emar 2011: 223); y, para solucionarlo, decide componer tres cuentos con color local francés, inglés y español, respectivamente. En realidad, se trata de tres breves cuentos completamente iguales, protagonizados por un yo que relata un paseo por la tarde a través de distintas calles y un encuentro con un señor. Las únicas diferencias de estos tres cuentos son los nombres de los lugares, el antropónimo del hombre y la expresión de despedida, que son respectivamente en francés, inglés y español. Se trata, pues, de una irónica y simpática crítica de quienes consideran que la obra de arte debe ser representativa de su nación. Por otra parte, cada uno de estos ridículos cuentos está dedicado a un crítico chileno, con lo que la crítica se hace más dura y explícita¹⁹.

También es muy representativo el fragmento en que el yo de *Miltín 1934* desarrolla su teoría del péndulo, según la cual, existe un péndulo invisible que, en cada oscilación, desplaza a unos hombres a un lado y a otros a otro, de manera que su situación en uno u otro bando es completamente involuntaria:

Estamos guiados, gobernados por las oscilaciones de un péndulo. Un péndulo invisible. [...] Oscilaciones que en los hombres son tendencias inconscientes, si se quiere, pero poderosas, fatales, avasalladoras. [...] Las dos tendencias: ¿qué de hombres no se les ha dado? ¡Tantos, tantos! [...] No hay necesidad, no obstante, de pertenecer a los bancos de un congreso, ni afanarse por el porvenir de la sociedad, ni ser intelectual, ni amar las artes, para seguir hacia un lado u otro. Pues el péndulo suple al interés personal. Al caer, en su vasta oscilación hacia el punto perpendicular, golpea a las masas incoloras de hombres que no piensan. Y su golpazo arroja un puñado hacia la derecha. Y el péndulo se eleva y vuelve. Y un nuevo golpazo lanza otro puñado hacia la izquierda. Y cada hombre entonces toma su sitio, se fija, sin haberse dado cuenta cabal del hecho (2011: 164-165)

Esta teoría sintetiza bastante bien lo que ocurre en el campo cultural chileno de comienzos del siglo XX: hay una crítica, unos artistas y unas instituciones anquilosadas, caducas, defensoras de unos principios estéticos que les han venido determinados por la tradición y que de ninguna manera se han planteado cuestionar. Al final y al

¹⁹ Emar dedica el cuento francés a Abel Valdés, el inglés a Norberto Pinilla y el español a Manuel Vega.

cabo, el péndulo los ha colocado en esa posición y, dado que no hay pensamiento crítico (“las masas incoloras de hombres que no piensan”), no hay espacio para la verdadera crítica, ni, por supuesto, la consideración de otros postulados estéticos.

En definitiva, hemos visto cómo Juan Emar a través de sus textos literarios, en concreto, de su obra *Milín 1934*, manifiesta su teoría estética y sus opiniones acerca de la crítica de arte y del público que recibe las obras. El hecho de que el continente sea una obra literaria y no un artículo periodístico no mengua en ningún caso la dureza de los juicios de Emar hacia el campo cultural de su momento ni atenúa el tono mordaz de sus críticas. Tampoco el paso de los años debilita el carácter crítico de nuestro autor, quien, habiendo pasado más de una década desde el inicio de las “Notas de arte”, mantiene firme su objetivo de modernizar y transformar drásticamente el modo de concebir el arte en Chile.

4. Conclusiones

Tal y como hemos señalado, se observa en la trayectoria de Juan Emar una firme coherencia a la hora de desarrollar su propuesta estética e intentar hacerla llegar al público y a la crítica. Así se advierte ya en sus cuadernos juveniles, en los que critica la ignorancia y la falta de curiosidad de los miembros de su entorno —una burguesía acomodada vinculada a las tradicionalmente conocidas como profesiones liberales— y se ve a sí mismo como un individuo intelectualmente superior a la mayoría. Estas ideas todavía inmaduras e ingenuas se convertirían en sólidas reflexiones y ambiciosos planes que se materializarían en el proyecto periodístico en *La Nación*. El fracaso inmediato²⁰ de la labor en el diario chileno no minó las ambiciones de Emar, para quien los errores no se hallaban en su propuesta, sino en un sistema caduco —el chileno— que no admitía cambio alguno. Por ello, ocho años después del último artículo en *La Nación*, Emar publica sus obras literarias, en las que intenta de nuevo hacerse escuchar proponiendo una nueva forma de entender el arte y las relaciones entre los distintos agentes del campo cultural. Sin embargo, la reacción ante sus textos de ficción fue desconcertante. Tal y como señala Canseco-Jerez: “Más nadie lanzó piedra alguna. El silencio fue implacable, frío y calculador” (1989: 133). Hubo, pues, una especie de revancha por parte de la crítica, que consistió no en someter sus obras a los duros juicios que el escritor había hecho contra ellos, sino en algo más efectivo: ignorarlas de forma absoluta, como si nunca hubiesen sido publicadas ni su autor hubiese existido. El propio Emar se percata de ello y, así, en 1935, tras la publicación de sus tres libros le escribe a Luis Vargas Rosas:

²⁰ Decimos ‘inmediato’ porque con el paso del tiempo la labor de Emar y sus colaboradores sí favoreció la aceptación progresiva de las estéticas de vanguardia y la incorporación de sus seguidores a puestos institucionales.

En septiembre sacaremos una pequeña revista: “Total”²¹. Santa ordenación: Una vez al mes hasta nuestra partida²². Asunto de llegar allá con las manos vacías y de decirle a los cretinos de aquí varias claridades. No tenemos otro medio. La Santa Prensa no nos ama. Lo que es ante mis libros, la gran neumática (citado por Montecino 1985: 181)

Esta indiferencia por parte de la crítica, unida a la introvertida personalidad del autor, que lo llevó al abandono de la vida pública tras la publicación de *Diez* (1937) y a la reclusión en sí mismo y en la escritura, provocó que su existencia y su obra no trascendieran y fueran excluidas de la tradición literaria. No obstante, Emar persistió en su proyecto, ya no de manera pública, sino en la intimidad de la escritura de *Umbral*, en el que, tal y como sugiere la cita con la que abrimos este trabajo, el autor sigue dedicando pasajes a la reflexión sobre el lugar y el momento cultural en que le tocó vivir. Al fin y al cabo, Emar y sus colegas vanguardistas solo querían “un poco de imaginación, un poco de sprit... Sacudir alguna vez la caspa, respirar alguna vez con la ventana abierta. Sería suficiente” (Emar 2011: 276). Este objetivo no lo logró para su propia producción textual, que permaneció ordenada y guardada en un baúl para solo ser recuperada, leída y estudiada a partir de los años ochenta. Este hecho resulta paradójico en un autor que, como hemos visto, criticaba a los académicos por estar demasiado preocupados por la posteridad. Hoy en día, aunque Juan Emar sigue siendo un autor poco conocido y ubicado en los márgenes del canon, su figura y obra están experimentando un discreto reconocimiento con la publicación de numerosos estudios sobre sus textos, la reedición de sus obras en Chile y en otros países, con la consecuente traducción a otros idiomas, y la publicación de textos inéditos del autor. Por todo ello, hoy es reconocido como uno de los representantes principales de la vanguardia literaria en Chile debido, en primer lugar, a sus textos literarios, manifestaciones paradigmáticas de la prosa de vanguardia en los términos en que la hemos definido, pero también gracias a su destacada labor como agente cultural y azote de las instituciones y la crítica, actividades que desempeñó a través de su actividad periodística en los años veinte y, más tarde, filtrando sus opiniones en sus textos de ficción. Por todo ello, debe ser considerado como una de las figuras clave para comprender el funcionamiento del campo artístico-cultural chileno de la primera mitad del siglo XX.

²¹ Se trata de un proyecto compartido entre Juan Emar y Vicente Huidobro. La revista verá la luz finalmente en 1936 dirigida por Huidobro, sin embargo, no consta que finalmente Emar participara activamente en ella. La revista solo tendrá dos números.

²² Tanto Juan Emar como Vicente Huidobro planean abandonar Chile en enero de 1936 para instalarse un tiempo en París. Sin embargo, no viajarán a Europa hasta 1937 y cada uno lo hará con diferentes propósitos: Huidobro consigue un pase para trabajar en Europa como corresponsal de guerra, mientras que Emar viaja a Francia para internar a su hija Carmen en un colegio suizo.

Bibliografía

- BURGOS, Fernando. “La situación de Juan Emar en la vanguardia”. *Actas del XIV congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*. Eds. Isaías Lerner et al. Newark: Juan de la Cuesta, 2004. 83-89.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- CANSECO-JEREZ, Alejandro. “La recepción de la obra de Jean Emar a través de la crítica literaria periodística”. *Revista chilena de literatura* 34 (1989): 129-147.
- EMAR, Juan. “Carta de Juan Emar a Vicente Huidobro”. Manuscrito no publicado, 1923.
- . *Milín 1934*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1935.
- . “Carta de Juan Emar a Luis Vargas Rosas”. *Entre músicos y pintores*. Ed. Sergio Montecino. Santiago de Chile: Amadeus, 1985. 181.
- . *Umbral*. Santiago de Chile: DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1996.
- . *Notas de Arte (Jean Emar en La Nación: 1923-1927)*. Ed. Patricio Lizama. Santiago de Chile: RIL Editores, DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2003.
- . *Un año-Ayer-Milín 1934-Diez*. Ed. Alejandro Canseco-Jerez. Poitiers / Córdoba (Argentina): Centre de Recherches Latino-Américaines / Archivos y Alción Editora, 2011.
- LIZAMA, Patricio. “Estudio”. *Notas de Arte (Jean Emar en La Nación: 1923-1927)*. Santiago de Chile: RIL Editores, DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2003. 9-44.
- . “Emar y la vanguardia artística chilena en *La Nación (1923-1927)*”. *Las vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*. Eds. Patricio Lizama y María Inés Zaldívar. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2009. 327-355.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. *Genealogía de la vanguardia en Chile (La Década del Centenario)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1996.
- . *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Vol. 3. *El centenario y las vanguardias*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004.
- VALCÁRCEL, Eva. “Bodegón au bon marché. Sobre vanguardia y escritura literaria en Hispanoamérica”. *Arrabal* 2-3 (2000): 67-74.
- YURKIEVICH, Saúl. “Los avatares de la vanguardia”. *Revista Iberoamericana* 48 (1982): 351-366.

