

SARA MALVAR EN PARIS: ARTISTAS, REDES Y EXPOSICIONES¹

Patricio Lizama A.
Pontificia Universidad Católica de Chile
plizama@uc.cl

Sara Malvar y José Backhaus poseen gran formación artística, conocen el viejo continente, sus grandes museos y encarnan a la pareja moderna. Intelectuales, artistas, cosmopolitas, matrimonio sin hijos, dedicados al arte y a la pintura, llegan en marzo de 1921 a París, ciudad compleja, abierta, móvil, con un campo cultural diverso y autónomo.

Ellos se instalan en Bellevue (sur Seine et Oise), en los alrededores de la capital, y si bien no tienen una vida de café y bulevares, academias libres y talleres como la mayoría de los pintores de la época, frecuentan Montparnasse, barrio con “libertades excepcionales de expresión” que en esos años atrae a hombres y mujeres de todas las razas y tendencias.

Nos interesa destacar en estas páginas algunas modalidades a través de las cuales, con una lenta y continua familiaridad con las propuestas emergentes, con la mediación de conversaciones, participación en redes personales e intelectuales, lectura de libros y revistas, visita a exposiciones, Sara logra profundizar su entendimiento del arte nuevo y vincularse a los actores centrales de la vanguardia residente en París desde 1921 hasta 1923. Su articulada comprensión se revela más tarde en sus escritos publicados en las “Notas de Arte” de *La Nación* entre 1924 y 1925.

LOS ENCUENTROS CON ÁLVARO YÁÑEZ EN PARIS Y HENDAYA

José y Sara dejan Madrid después de tres años y se trasladan a vivir a París en 1921. Álvaro Yáñez² junto a su mujer Herminia Yáñez residen en París desde 1919 y este, en

¹ El presente trabajo es parte del proyecto de investigación “Sara Malvar: creación, crítica y modernidad” (CCA-Investigación 2021-VRI UC), del cual soy investigador responsable.

² Álvaro Yáñez Bianchi, años más tarde, firma sus textos con el seudónimo Jean Emar en los años veinte y con el de Juan Emar en los años treinta.

carta fechada el 20 de marzo de 1921, le informa con gran alegría a su hermana Luisa la llegada de José y Sara a la capital francesa: “El suceso de la semana ha sido una agradable sorpresa que tuvimos anteayer, viernes, con la llegada a esta de Backhaus y Sara”³.

Ellos(as) se conocen largo tiempo, comparten la vocación artística y Sara, ya en 1921, posee una alta valoración y un temprano interés por la pintura moderna. Este hecho no es menor si consideramos lo que les ocurre a varios pintores nacionales que viajan a Europa en las primeras décadas del siglo XX y que, a diferencia de ella, viven experiencias de desconcierto y rechazo ante la producción plástica que desconocen⁴.

El departamento parisino de Álvaro y Mina ubicado en la calle Hégésippe Moreau, en Montmartre, es un lugar donde se reúnen artistas de la vanguardia y los recién llegados también acuden allí: “Sara y Backhaus han venido muy a menudo a vernos”, escribe Álvaro a su hermana el 10 de abril de 1921⁵.

La convivencia de estos artistas chilenos continúa durante el verano de 1921 en Hendaya pues José y Sara, arriendan “un departamento por los meses de julio, agosto y septiembre y nos han propuesto tomarlo en medias, lo que hemos aceptado gustosísimos”⁶. Álvaro, que ha dejado un tanto la pintura “para consagrar todo mi tiempo a la escritura, y al estudio de filosofías”, afirma que “en Hendaya volvería a pintar”; los Yáñez podrán llevar a su pequeño hijo a tomar “aires de mar” y todos continuarán los diálogos acerca del arte. Álvaro confiesa a su hermana: “así es que tú comprenderás con cuanto agrado vamos a tomar tres meses de playa y de vida campestre”⁷.

Estos encuentros son parte de la formación alternativa, de la educación no institucionalizada, del animado debate de los artistas de ese tiempo y de la búsqueda acerca de lo que emerge, pues los cambios de paradigma en las artes y la cultura en las primeras décadas del siglo XX, anulan “el deseo de aprender con un maestro. Como dijo Max Jacob: ‘Más se aprende con un joven camarada que con un viejo maestro’” (Carpentier 315).

Los testimonios acerca de la relevancia de estas conversaciones son elocuentes. Camilo Mori afirma que “el joven Yáñez acoge en su casa a los recién llegados, los jóvenes escuchan cosas jamás oídas y aprenden nuevos nombres de pintores. París comienza a revelárseles” (7). Vargas Rosas escucha las reflexiones de Álvaro “sobre

³ “Carta de Álvaro Yáñez a Luisa Yáñez. París, 20 de marzo de 1921. Fundación Juan Emar, inédita”.

⁴ Ver *Bohemios en París*. Wenceslao Díaz (investigación, edición y notas). Santiago: Ril, 2010.

⁵ Carta de Álvaro Yáñez a Luisa Yáñez. París, 10 de abril de 1921. Fundación Juan Emar, inédita”.

⁶ “Carta de Álvaro Yáñez a Luisa Yáñez. París, 20 de marzo de 1921. Fundación Juan Emar, inédita”.

⁷ “Carta de Álvaro Yáñez a Luisa Yáñez. París, 20 de marzo de 1921. Fundación Juan Emar, inédita”.

el nuevo movimiento”, va a su departamento, “otra tarde [Álvaro] se pasó hablando de lo mismo”, y si en mayo de 1921, Vargas Rosas le confiesa a Henriette Petit que “mi criterio de antes se ha transformado”, en enero de 1922 tiene certeza de su renovada comprensión de la pintura: “ya me gusta Cézanne... es el punto de partida de hoy día -en mis orientaciones de arte-” (Díaz *Bohemios* 185 y 218).

Sara llega a París con una comprensión muy avanzada del arte moderno y en estos encuentros con Álvaro y Herminia, ella aporta una visión muy elaborada. Wanda Morla en enero de 1922 sostiene “que la señora de Backhaus ha resultado de un talento admirable ... ha hecho cuadros de mucho carácter ... (Díaz *Pájaro* 86). En noviembre del mismo año, Wanda atestigua la profundidad del conocimiento de Sara:

Oírla hablar de pintura es extraordinario, es una modernista sincera y creo que su edificio es sólido ... ella dice que el cubista ... debe de sufrir de una exaltación visual intelectual enorme, los nervios están erizados, se pinta no el objeto, la mesa y lo que hay encima, tal como se ve normalmente, sino todo lo que se desprende de vida interior de esa mesa (Díaz *Pájaro* 415).

Sara distingue bien la novedad del cubismo ligada a un “arte de concepción” que se aleja de la mimesis realista, abandona la mirada apariencial, ilusionista y postula una visión que es más conceptual y abstracta. Ella entiende que lo relevante no es el uso de la geometría, sino el alcanzar esa “exaltación visual intelectual” que fragmenta, descompone y reorganiza la realidad en sus formas esenciales y logra “fijar en la tela todas las facetas, todos los momentos del objeto, y su variedad ininterrumpida de apariencias y de signos” (De Micheli 207-211).

La lucidez de Sara para entender las raíces y las expresiones del arte nuevo y elaborar nuevos esquemas perceptivos y valorativos, es tan apreciada por Álvaro que en 1924, cuando ambos ya han regresado a Santiago, él la invita a ser parte del *petit comité* de las “Notas de Arte” y a escribir sus reflexiones en estas páginas de *La Nación*, textos que demuestran la notable sabiduría de esta creadora chilena.

LAS REDES Y LA AMISTAD DE EUGENIA HUICI DE ERRÁZURIZ

La vida en París ofrece a José y Sara la posibilidad de participar de las amistades y de las redes intelectuales de Eugenia Huici, figura de la vanguardia parisina a comienzos del siglo XX. Educada en Valparaíso, compañera de colegio y gran amiga de Luisa Lynch y de la familia Morla Lynch, - “Luisa y yo fuimos hermanas desde las monjas”- ella vive a fines del siglo XIX en Londres junto a su marido, el pintor chileno José Tomás Errázuriz⁸.

⁸ Ver *Le mécénat de Madame Errázuriz*. Alejandro Canseco -Jeréz. L’Harmattan, 2000.

La postura crítica ante su matrimonio –“todo pura vanidad, de él y mía”– la libertad en la relación de pareja, su manera de vivir la maternidad favorecida por la educación de sus hijos en internados ingleses, y su asertividad para defender su independencia y no permitir ser anulada, muestran que ella no encarna el modelo de mujer definido por el sistema patriarcal y de hecho, termina por separarse y trasladarse a vivir a Francia.

Su apertura y buen juicio sobre el cambio en el arte ya es evidente en 1902 pues en estos años, ella se interesa por Manet y Cézanne, pierde el interés por Carolus Duran y por Boldini que “no sale de sus mujeres de salón”, asiste a conciertos y explica nuevas tonalidades en la música moderna, y entiende que el ornamento, el adorno carente de un rol y la expresión del yo que se queda en el sentimentalismo, pertenecen a un arte residual: “Simplicidad, verdad... Todo lo inútil -cornisas en arquitectura, efectos en pintura o música -abolido!!“ (Díaz *Las Morla* 495-496).

La autonomía y sus recursos económicos, su “*singular originality and discernment*”, su “sutileza de comprensión sin igual hacia un arte que no era el de su generación” (73) al decir de Stravinsky, su capacidad para apreciar en forma prematura “opciones estéticas ... que estaban muy lejos de obtener el consenso y la consagración” según Canseco- Jeréz (Ortiz 2), le facilitan viajar, tener múltiples amistades en Europa, gestar e impulsar diversos proyectos artísticos y apoyar a varios creadores en Francia.

Los rasgos señalados, entre otros, explican la cercanía, el reconocimiento y el impacto que ella tuvo entre los artistas de la vanguardia. Retratada por varios pintores en Londres y París- entre ellos John Singer Sargent, Jacques Emile Blanche y Picasso- a este último, ella le presenta el *marchand* y galerista Paul Rosenberg. Marcel Proust en su novela *En Busca del Tiempo Perdido*, se inspira en Eugenia “cuando relata sobre mujeres en París que viven rodeadas de cuadros cubistas”⁹. Apoya a Sergei Diaghilev pues ella convoca a quienes participan en el ballet *Parade*. Blaise Cendrars, Igor Stravinsky, Picasso, pasan temporadas en la villa de Eugenia en Biarritz. Por último, investigadores y biógrafos coinciden en destacar que, en tanto partidaria del minimalismo, su otro aporte está en la estética de la decoración de interiores contemporánea al promover un estilo despojado de adornos.

Sara confirma “el lugar único y rodeado de simpatía que ocupa esta mujer encantadora cerca de los más grandes artistas de hoy día. No pueden recordarse rasgos de la vida de Picasso, de Apollinaire, de Stravinsky, de Cendrars, de Modigliani, sin que vengan a los labios recuerdos de ella, de cosas que ha dicho, de tantas más que sugiere, con un encanto que es muy suyo” (Emar 187). La misma percepción tiene Tarsila

⁹ Ver <https://www.katarimag.com/blog/madame-errazuriz-maestra-modernista-segunda-madre-de-picasso>.

do Amaral quien en 1943, escribe: “La Señora Errázuriz se convirtió en alguien muy querida por todos los nuevos artistas. Tuve ocasión de verla en los teatros parisinos, en los intermedios de alguna “*première*”, rodeada de admiradores: Stravinsky, Fernand Leger, Blaise Cendrars, Brancusi, Erik Satie, artistas, muchos artistas y escritores de la primera época (Amaral 188).

José y Sara se encuentran con frecuencia con Eugenia Huici en el departamento de Luisa Lynch y su hija Wanda Morla, y así se producen lazos de amistad y de intereses comunes, afinidades electivas e interconexiones femeninas basadas en una cercanía artística y cultural, económica e idiomática, que alcanza gran densidad.

Estos vínculos, a su vez, permiten que José y Sara participen de las redes policéntricas que establece Eugenia con artistas de la vanguardia. Wanda Morla advierte la relevancia de estas redes y sostiene en junio de 1922 que “los Backhaus ... están relacionados con los mejores pintores y artistas de ahora” y añade que, a través de ellos, su madre, viuda, “podría entretenerse conociendo a gente interesante” (Díaz Pájaro 222).

No extraña que Sara encuentre donde Eugenia Huici, los libros y revistas de diferentes artistas y críticos. Ella recuerda que en la mesa de escritorio de Eugenia ve “la colección de *Soirées de Paris*”, hoy día difícilísima de reunir, con sus tapas *vermillón*”. Allí también está *Meditations esthétiques*, que como bien explica Sara, es “uno de los libros más importantes a mi entender, y más luminosos que se hayan escrito sobre cosas de pintura” en esa época. Agrega que lo lee “por primera vez en París en el ejemplar dedicado por el propio Apollinaire a Madame Errázuriz” (Emar 187).

Agreguemos que Tarsila también explica el minimalismo al señalar que en su departamento Eugenia conserva “apenas los muebles antiguos, las lozas, los cristales, los cubiertos que más le agradaban, esto es, lo estrictamente necesario”. Añade que ella “hizo, sobretodo, hincapié de no llevar ningún cuadro, dejando blancas y desnudas las sosegadas paredes del nuevo departamento. Apenas, tres grandes telas de Picasso de la fase cubista” (Amaral 187).

LA EXPOSICIÓN DE BLANCHE Y LHOTE: UNA HISTORIA DE LA PINTURA MODERNA

La muestra *Cent ans de peinture française* inaugurada el 15 de marzo de 1922 y cerrada al mes siguiente, el 20 de abril, es organizada por Jacques Emile Blanche y André Lhote. Este pintor escribe el catálogo llamado “De J-A-D Ingres au Cubisme” en el cual afirma que el anhelo es plasmar “una historia aproximativa de la evolución de la sensibilidad artística contemporánea” (s/p).

A partir de este deseo, la exposición posee rasgos que ayudan a entender su resonancia a pesar de estar abierta poco tiempo. La muestra está pensada como “un ensayo de agrupación didáctica” y su propósito es dibujar “con precisión el vínculo

caprichoso que une a los innovadores de ayer con los artistas cuyas audacias revolucionan el arte actual” (s/p).

El carácter pedagógico de esta “historia aproximativa” explica el marco temporal elegido y la selección de las obras que incluye a “los más grandes pintores del siglo XIX” y además, a “varios artistas vivos”. Lhote destaca que el punto de partida de esta diacronía lo constituye Ingres porque origina un cambio de mentalidad que es diferente de aquella que caracteriza a la época de David. Ingres se aleja de la Antigüedad entendida como un modelo a reproducir, atiende al presente más que al pasado y se distancia de las formas académicas preconcebidas para dar espacio a su propia sensibilidad. El va más allá de la premeditación clásica porque se acerca a la realidad “totalmente desarmado”, provisto de una “bienaventurada inocencia” y de “otro ojo”. Así, puede aprehender una “información realista... exclusivamente condicionada por la sensación” y elaborar nuevos medios expresivos.

La diferencia instalada por Ingres, los componentes de esta nueva mentalidad, Lhote los encuentra presentes en tendencias posteriores de la pintura. El autor del catálogo sostiene que Ingres “inaugura así el ciclo del realismo y de la pintura de intimidad” y añade que “ese realismo devendrá naturalismo en Courbet, impresionismo en Monet y sur-realismo en los Cubistas” (s/p)¹⁰. La “historia aproximativa” diseñada en la exposición, se construye a base de sucesivas rupturas, continuidad que permite entender lo ocurrido en cien años de pintura francesa.

La exposición parisina genera gran interés entre los artistas chilenos residentes en París. Luis Vargas Rosas, en marzo de 1922, comenta los criterios, el diseño y el impacto que tiene la exposición:

Se escogieron solamente aquellas personalidades que marcan el camino desde Ingres al cubismo... Nunca mejor puede uno darse cuenta de la parábola que ha descrito la pintura -desde hace un siglo- y porqué en la época que corresponde Ingres está tan bien -como ahora Picasso- y por esto no hay que asustarse (Díaz *Bohemios* 229).

Sara visita esta muestra que le ayuda a tener una visión orgánica de las transformaciones ocurridas en la pintura. Además, ella interioriza la perspectiva pedagógica y el interés por enseñar la evolución que hace inteligible el arte moderno, criterios que utiliza y ado(a)pta en sus escritos publicados en las “Notas de Arte”.

¹⁰ Lothe concluye que los cambios impulsados por Ingres, irradian y pasan por “Courbet, Corot, Daumier, Manet y Monet, conducen sucesivamente ... a Dufresne, a Derain, a Rouault, a Braque, y a Matisse”, artistas que “siguen siendo fieles a la actitud moral instaurada por Ingres” (s/p).

La “razón de ser” de la poesía contemporánea, ella la explica a través de varios textos, conjunto que lo articula con las categorías de Le Corbusier pues separa a los “precursores” – Rimbaud- de los “constructores” -Apollinaire y Huidobro-. Rimbaud lo considera la base de la nueva poesía porque “cesa deliberadamente de describir las cosas, los actos y no reproduce sino que la repercusión de los actos, de las cosas, en su inteligencia al través de la sensibilidad” (Emar 113). Agrega que “hasta el momento actual, toda moderna poesía, hasta la más avanzada, vive presa en su influencia irradiante como un campo magnético” (Emar 113).

Entre los “constructores”, para ella el primero es Apollinaire que lo considera un poeta de la modernidad que reniega del mundo antiguo y posee una actitud autorreflexiva. Sus poemas, escribe Malvar, revelan la búsqueda de una escritura de relaciones y analogías novedosas, de fragmentos y palabras que con distintas tipografías estallan en todas direcciones dentro de la página en blanco. Asimismo, destaca su trabajo crítico que define como un “pensamiento irradiante” que “ha marcado rumbos en lo inexplorado” (Emar 187)

El otro constructor es Huidobro a quien celebra su capacidad imaginativa plasmada en una belleza “subterránea”, pues la imagen creacionista tiene el poder de aproximar realidades lejanas y establecer relaciones secretas e imprevistas, planteamientos que ilustra con versos del poeta creacionista chileno.

El planteo de Lhote acerca de cómo en los pintores modernos “puede percibirse aún la influencia lejana de algunos de estos maestros” del siglo XIX, aunque es un tema que él no amplía, es una reflexión que Sara retoma en sus publicaciones de las “Notas de Arte”.

Ella aborda el peligro de “la influencia” comentado por los detractores del arte nuevo y coloca dos ejemplos que amplían lo afirmado por Lhote. Sostiene que “la historia de la pintura no es sino una cadena ininterrumpida de influencias: desde el Cimabue, el Giotto, el Angélico, quienes en su hermosa humildad no pensaban sino en hacer también como un maestro: el Ucello, Piero della Francesca” (Emar 186). En cuanto al siglo XX, sostiene: “¿cuántas influencias, y de las más contradictorias no han descubierto en la obra múltiple de Picasso? El Greco, Toulouse-Lautrec, Rafael, Ingres ... Y Picasso es siempre él, y cada una de sus pinturas lleva la marca única e inconfundible de su sensibilidad propia” (Emar 186).

La artista chilena asume que todo creador elabora un texto que siempre está en relación con otros textos previos y que la creación artística es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto); el trabajo del artista si bien es singular, nuevo, carece de originalidad absoluta porque se apoya y reelabora la tradición y logra hacer algo propio y que lo distingue. Por eso, concluye que los grandes creadores, nunca se han preocupado de influencias ni de preservar su personalidad porque “un temperamento verdaderamente creador sacude pronto toda influencia ... y es siempre él mismo” (Emar 186).

PALABRAS FINALES

Sara Malvar es de las pocas mujeres de la vanguardia plástica hispanoamericana que junto a su labor creativa posee una acabada explicación de las transformaciones operadas en el conjunto del arte. Su vida en España, y en especial su estadía en Francia a comienzos de los años veinte, le dan la oportunidad de desarrollarse en términos creativos y analíticos, y necesita ocupar un lugar más visible en la historia del arte chileno y latinoamericano.



Sara Malvar.
Fotografía de Georges Sauré, 1927. Archivo Patricio Pérez

BIBLIOGRAFÍA

- Amaral, Aracy. *Tarsila cronista*. Sao Paulo: Editora da Universidade de Sao Paulo, 2001.
- Carpentier, Alejo. *Crónicas I*. México: Siglo XXI, 1985.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 2 ° ed. Madrid: Alianza Forma, 1981.
- Díaz, Wenceslao. *Bohemios en Paris*. Santiago: RIL, 2010
- . *Pájaro libre como soy. Cartas de Wanda Morla Lynch*. Santiago: Ediciones UC, 2013.
- . *Las Morla. Diarios y dibujos de Carmen y Ximena Morla Lynch*. Ediciones UC, 2016.
- Emar, Jean. *Notas de Arte. (Jean Emar en La Nación 1923-1927)*. Estudio y recopilación Patricio Lizama. Santiago: Dibam-RIL, 2003.
- Lhote, André. “De J-A-D Ingres au Cubisme”. *Cent ans de peinture francaise*. Paris, 1922.
- Mori, Camilo. “Proyección de Pilo Yáñez” *Pro Arte* 101, julio (1950): 7.
- Ortiz de Rozas, Marilú. “Eugenia Huici de Errázuriz. la chilena que fue ‘árbitro’ de todas las elegancias”. *El Mercurio*. Artes y Letras: 20 marzo 2016: E 2-3.
- Stravinsky, Igor. *Crónicas de mi vida*. Barcelona: Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1985.