



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Bongers, Wolfgang

Umbral: La escritura cinematográfica de Juan Emar

Aisthesis, núm. 55, julio, 2014, pp. 11-28

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163231822001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Umbrales. La escritura cinemática de Juan Emar¹

The Cinematic Writing of Juan Emar

Wolfgang Bongers
Pontificia Universidad Católica de Chile
wbongers@uc.cl

Resumen

Este trabajo desarrollará la idea de que la escritura crítica, metaficcional y autorreferente de Juan Emar -desde las “Notas de Arte” (1924-1927) hasta el proyecto monumental de *Umbral* (1940-1964)- puede comprenderse, por un lado, como espacio de resonancia de una estructura cinemática de percepción que se perfila como fundamental experiencia de vida durante la primera mitad del siglo XX. Por otro lado, sus textos, en diferentes niveles enunciativos, son parte de la conceptualización de esta misma experiencia. En este sentido, lo *cinemático* es un imaginario multiforme de la percepción del movimiento que culmina en el cine de vanguardia de los años veinte; mientras que lo *cinematográfico* se relaciona con el fenómeno del cine propiamente tal, sus posibilidades tecnológicas y los elementos que lo convierten en espectáculo. Estos polos tensionan la escritura de Emar en el nivel referencial, reflexivo, y estético-formal.

Palabras clave: Emar, *Umbral*, cine, escritura cinemática.

Abstract

This article will develop the notion that the critical, metafictional and self-referential writings of Chilean author Juan Emar - from his “Notas de arte” (1924-1927) to his monumental project *Umbral* (1940-1964) - can be understood as a space for the resonance of a cinematic structure of perception that emerged as an essential experience during the first half of the 20th century. On the other hand, his texts, in diverse levels of enunciation, are part of the conceptualization of the same experience. In this sense, the *cinematic* is a polymorphic imaginary of movement perception which culminates in the avant-garde cinema of the 1920s; whereas the *cinematographic* is related more strictly to the phenomenon of cinema, the technological possibilities and the elements that transform it into spectacle. These poles create tension on various levels of Emar's writing: the referential, the reflexive, the formal-esthetic.

Keywords: Emar, *Umbral*, Film, Cinematic Writing.

1 Este trabajo es un resultado del proyecto Fondecyt regular 1141215, “Una cartografía de lo audiovisual en la literatura latinoamericana”.

¿Cómo hacer aceptar que no es únicamente lo que se ve a
 “primera vista” la realidad total? ¿Que todo ser, que todo objeto
 no es aislado y único sino un infinito comienzo de probabilidades
 y que marchar por ellas, lejos de alejarse de la *realidad*, es,
 seguramente penetrarla más? ¿Que un objeto, que un ser sean
 acaso solamente su relación con el cerebro que lo piensa?

Juan Emar, *Miltín* (1934)

I

Entre 1923 y 1927, Jean Emar –primer seudónimo de Álvaro “Pilo” Yáñez Bianchi– escribe y dirige las “Notas de Arte”, suplemento del diario *La Nación*, fundado en 1917 por el abogado y político liberal Eliodoro Yáñez, padre de Emar. Las más de sesenta notas –que desde 1926 escribe en París– manifiestan una sensibilidad extraordinaria del escritor hacia las nuevas tendencias en las artes visuales, la literatura y el cine. Los textos constituyen la introducción más relevante del arte de vanguardia en Chile, y la función de Emar es la del mediador y difusor del “esprit nouveau” (Apollinaire): promueve un “flujo cultural con doble direccionalidad” (36) entre Chile y París, como dice Patricio Lizama en su excelente estudio introductorio sobre las notas. Hay un conjunto de iniciativas en esos años que inician una reconfiguración del campo cultural en Chile. Entre ellas se encuentran, por un lado, actividades y revistas académicas de la Federación de Estudiantes de Chile (FECH), de la Sociedad de Artistas Independientes (SAI) y de la Asociación general de profesores (AGP); por otro lado, se realizan exhibiciones del Grupo Montparnasse, compuesto por pintores chilenos que hicieron sus experiencias en París durante los años veinte². Las “Notas de arte” emarianas, por su parte, son otro aporte imprescindible a esos cambios de la escena cultural y artística en los años veinte.

En 1935, Juan Emar publica tres novelas en Santiago: *Miltín* 1934, *Un año y Ayer*. Son textos complejos, autorreferenciales y metaficcionales que renuncian a contar historias coherentes y acabadas. Sucede lo contrario: en estructuras fragmentarias y redes intertextuales, Emar relata situaciones, circunstancias o escenas curiosas,

2 Emar y su amigo Vicente Huidobro colaboran con los pintores chilenos de vanguardia en varias instancias: apoyan una primera exposición de arte de vanguardia en octubre de 1923 en Santiago, y en 1925, organizan con ellos la Primera Exposición de Arte Libre en Chile, auspiciada por *La Nación*, el “Salón de Junio”. Las cinco secciones se componían de la siguiente manera: 1. Grupo Montparnasse: Julio Ortiz de Zárata, Henriette Petit, José Perotti, Luis Vargas Rosas; 2. Cubistas: Picasso, Gris, Lipschitz, Léger, Marcoussis; 3. Salón de Otoño: Manuel Ortiz, Valadon, Le Scovezec; 4. Independientes: pintores chilenos ligados al Grupo Montparnasse como Camilo Mori, Isaías Cabezón, Sara Malvar, Mina Yáñez y estudiantes de Bellas Artes; 5. Arte infantil: algunos participantes en el concurso organizado por las “Notas de Arte” en 1924.

grotescas y absurdas que desdibujan cualquier trama novelesca³. Estas escenas, además, son interrumpidas por reflexiones metaliterarias y divagaciones alucinatorias de diversa índole, por puestas en abismo de las historias, por saltos narrativos y por críticas despiadadas sobre el estado actual de la vida cultural sofocante, el arte burgués oficialista y su crítica insulsa en el Chile de los años treinta. Dotados de una gran dosis de auto-ironía y un gesto rupturista con respecto al criollismo y folclorismo reinantes en esa época, estos tres textos comparten algunos rasgos con la narrativa de Macedonio Fernández y de Felisberto Hernández⁴, y con otros proyectos contemporáneos de escritura como los de Marcel Proust, James Joyce y Robert Musil. Este último, por ejemplo, desarrolla en su novela fragmentaria *El hombre sin atributos*, de 1929, la idea de un “sentido de la posibilidad”: “Si existe el sentido de la realidad, debe existir también el sentido de la posibilidad. Cabría definir el sentido de la posibilidad como la facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es” (16). Esto corresponde al “posibilismo” puesto en escena en las novelas de Emar: “Ese ‘margen de error’ –me lo asegura– es, si bien nos fijamos, *el umbral de las posibilidades infinitas*” (*Umbral*, 146). Con todo, los textos emarianos constituyen una parte importante de la vanguardia narrativa latinoamericana de los años 20 y 30, y pueden considerarse precursores de experimentaciones vanguardistas europeas como el *Nouveau Roman* francés a partir de los años 40, o de la nueva novela latinoamericana de los años 60 y 70. En 1937, Emar publica *Diez*, una colección de diez cuentos que ostentan las mismas características de fragmentación, discontinuidad y metadiscursividad, presentadas aquí en núcleos textuales más breves⁵. Durante décadas, todos esos libros fueron fatalmente silenciados por la crítica, incomprensiva ante la trascendencia de una obra atípica e inédita para la literatura chilena del momento⁶.

Después del fracaso oficial de sus textos literarios, ya no publica nada en vida. Emar muere, retirado y solitario, en 1964. Sin embargo, sigue escribiendo durante toda su vida: en sus viajes, en sus estadias en París y Santiago, y especialmente en el fundo familiar La Marquesa cerca de Leyda en la Región Metropolitana (“La Torcaza” en su mundo literario). Su obra monumental de varios miles de páginas, *Umbral*, es el resultado de esta escritura incesante, perpetua, expansiva y sin parangón en la literatura latinoamericana, un “proyecto narrativo infinito” (23), como señalan Brodsky, Lizama

3 Dice Roberto Merino en la presentación de la reedición de *Un año*: “Juan Emar, al escribir, se plantea ante sus lectores como el contemplador de un proceso un tanto obsesivo: el de la misma escritura” (10). Sobre la radicalidad de la propuesta novelística de Emar en su contexto sociocultural cfr. también Niemeyer 2003 (411-437).

4 Sobre aspectos intertextuales entre Emar y estos dos autores latinoamericanos cfr. Millares 2010.

5 Sobre la interacción de estos textos breves con el cine, cfr. el trabajo de Keizman 2013.

6 En una de las escasas notas, Eduardo Barrios, escritor amigo de Emar, escribe en *Las Últimas Noticias*, 26 de junio de 1935, página 5, sobre el mundo maravilloso de *Miltín*, “poblado de sucesos disparatados, risueños y absurdos” (en Brodsky/Lizama/Piña 2010: 18). Otra nota está en *El Mercurio*, 1 de Septiembre de 1935, página 7, en la que otro amigo, el crítico y escritor peruano César Miró, que aparece como personaje en *Un año*, titula su reseña “*Miltín*: antinovela y sátira social”.

y Piña (2010). La escritura de *Umbra*, iniciada conscientemente en septiembre de 1940 bajo ese título, construye “un mundo en constante ebullición” (12), como dicen los tres investigadores en una publicación anterior de 1990, una “cosmogonía textual” (126), enfatiza Brodsky (1998) en otro texto. El Primer pilar, subtítulo “El globo de cristal”, fue publicado póstumamente en Buenos Aires, en 1977; y en 1996, la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Santiago publicó los cuatro pilares y un dintel –el tomo más voluminoso– que componen la obra entera en más de 4000 páginas⁷. El texto se despliega en varios planos discursivos y se mueve principalmente entre dos géneros que se entrelazan continuamente: el epistolar –se trata en primer lugar de cartas a su amiga Guni (Carmen Cuevas), personaje real y literario⁸– y la (auto) biografía literaria. En largos pasajes, leemos memorias de experiencias y escenas de su vida nómada entre Chile y París a partir de 1919, y de sus estadias más prolongadas en Chile entre 1938 y 1953⁹. El discurso de la memoria autobiográfica se mezcla con observaciones de toda índole y digresiones filosóficas que se expanden a lo largo de conversaciones y diálogos entre personajes amigos, seres queridos y secundarios en la vida de Emar y en la de sus dobles ficticios; nombres que en su mayoría aparecen también en las novelas. Además, en el corpus textual de *Umbra* se encuentran reescrituras de su obra en prosa y esbozos o descripciones de puestas en escena de obras teatrales. En los cinco pilares, Juan Emar es figura autodiegética, homodiegética y metadiegética. Con todo, las miles de páginas materializan un proyecto de escritura de toda una vida, son una bio-grafía en sentido literal: “En él su vida fue literalmente su obra, no vivió en otro lugar que no fuera en ella y ella no es otra cosa que su propia vida” (Brodsky, Lizama, Piña *Ausencia Presencia* 11)¹⁰.

7 El Segundo Pilar, el más breve, se titula “El canto del Chiquillo”, el Tercero “San Agustín de Tango”, El Cuarto no tiene subtítulo.

8 Originalmente, la obra estaba pensada como carta a su segunda esposa Gabriela Rivadeneira (Pibesa), de la cual se separa Emar en 1940. Ese mismo año aparece su amiga Carmen Cuevas, “Guni”, y ella se convierte en una doble figura: es la destinataria real de sus cartas y la narrataria de los primeros y decisivos capítulos de *Umbra*, y hasta el último tomo acompaña ese proyecto. Cfr. Brodsky, Lizama y Piña 2010: 25-42. Este libro ofrece una genealogía de *Umbra* basada en los aspectos epistolares y biográficos.

9 En 1956, después de otros viajes, Emar vuelve definitivamente a Chile para vivir en Quintrilpe, Temuco, en el sur de Chile, donde sigue escribiendo *Umbra*.

10 Desde los años ochenta puede constatar una revaloración importante del escritor chileno, basada en las reediciones y relecturas de sus textos. Este proceso cuenta con un antecedente, el prólogo de Pablo Neruda a la reedición de *Diez* en 1971 (Santiago: Editorial Universitaria), y fue iniciado en la academia por Pedro Lasta quien, en “Rescate de Juan Emar” (primera publicación en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* año III N° 5, Lima Perú, 1er. semestre 1977), destaca la función modélica y la trascendencia de la obra emariana para la vanguardia chilena y el campo intelectual y artístico latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. Pablo Brodsky, Patricio Lizama, Carlos Piña, Soledad Traverso, David Wallace y, en los últimos años, Alejandro Canseco-Jerez, Ignacio Álvarez, Katharina Niemeyer, Carlos Ferreiro González y Selena Millares, entre otros, continuaron el redescubrimiento y aportaron nuevos aspectos. Culmina el proceso de canonización de Emar en 2011, con la publicación de una edición crítica de las novelas y los cuentos en la Colección Archivos, coordinada por Canseco-Jerez que reúne, junto a las obras, una historia genérica de los textos, reseñas, testimonios y estudios críticos, documentos varios y una bibliografía exhaustiva.

II

Desde los comienzos en los años veinte, una constante en todos los escritos de Emar es el cine y las nuevas percepciones del mundo que genera. En lo que sigue, me dedicaré a analizar las distintas formas en las que se materializa el interés por el séptimo arte en el discurso emariano en distintos niveles enunciativos: el referencial, el reflexivo, el estético-formal¹¹.

El cine como fenómeno cultural y artístico es tema explícito de reflexión en cinco “Notas de Arte”, escritas entre 1924 y 1926¹². Si bien no ocupa el centro de la atención de Emar en el contexto de la difusión del arte de vanguardia en Chile, el cine silente se perfila en estas notas como un arte nuevo por excelencia: “El cine es un arte de imaginación, de desbordamiento” (Bongers et al. *Reflejos obtusos* 450) dice en “Pantalla”, nota publicada en mayo de 1925. Emar destaca la composición, el movimiento y el ritmo de las imágenes –lo que Eisenstein, en los mismos años, llama montaje– que llegarían a establecer la unidad de un film. Las ideas acerca de un refinamiento de los espectáculos cinematográficos corresponden a una sensibilidad inusual ante el fenómeno del cine que para 1924 se ha convertido en un sistema industrial de estrellas promovido por Hollywood y que invade e influye las industrias culturales del mundo¹³. Emar busca otra cosa: un cine de vanguardia¹⁴. Reclama más movimiento, contraste y velocidad en el cine para rematar en una visión utópica para Chile, y también para Latinoamérica: “El cine es un arte nuevo, sin tradiciones y las pocas que comienza a tener son universales. Es la ventaja sobre las demás artes que se apoyan en tradiciones milenarias, la ventaja que ofrece a los pueblos jóvenes. Todos los pueblos están, en principio, igualmente capacitados para crear su cine” (237).

11 Me permito variar aquí los niveles de aparición del cine que identifica Gubern (1999) para la literatura de vanguardia española. Alrededor de 1950, tanto Arnold Hauser (1962) como André Bazin (2006) señalan que las obras cumbres de la narrativa moderna de la primera mitad del siglo XX son inimaginables sin el cine, y nombran a Proust, Faulkner, Joyce y Kafka. Los trasvasijos entre literatura y cine –más allá de los casos obvios de la adaptación y la intertextualidad– son multiformes y variables. A nivel operativo, parto del concepto de una intermedialidad compleja (Mariniello 2009) como generadora de procesos dinámicos y formas pluridimensionales y fluctuantes en relaciones de conjunción, adición o ruptura entre imágenes y textos. Cfr. el concepto de “imagentexto” en Mitchell 2009.

12 Cfr. el análisis detallado de las notas sobre cine en Bongers 2013.

13 Sobre el fenómeno del cine entre tradición y modernidad en América Latina cfr. Paranaguá 2003; el impacto de Hollywood en Chile estudian Rinke 2002 y Purcell 2009.

14 Hay una página de las “Notas de Arte” que puede considerarse escena primordial de una crítica de vanguardia en Chile que no se repetirá hasta los años cincuenta: el visionario texto “Tres mutilaciones del cine”, de mayo de 1924 (Bongers et al 2011: 443-445), está acompañado por otros elementos dedicados al cine: el poema surrealista en francés, “Film”, de Vicente Huidobro; un fotograma de *El gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), un “film cubista alemán”, como dice la leyenda; el texto, traducido por Emar, “Técnica y psicología del cine”, de Louis Delluc, pionero destacado de la crítica de cine en Francia e inventor del concepto “fotogenia”; el texto “Kaleidoscopio 2”, de Sara Malvar, artista montparnassiana y colaboradora habitual de las “Notas”, que aquí habla de la intensidad de las emociones en la pantalla y de los gestos poéticos de Charles Chaplin; y, finalmente, cuatro dibujos de actores del cine francés y norteamericano del momento (Aimé Simon-Girard, Eve Francis, Douglas Fairbanks, Jackie Coogan). En otra nota de 1924, “Herraduras”, Emar critica el film chileno *La Golondrina* (Nicanor de la Sotta, 1924), exitoso a nivel nacional, que se convierte aquí en símbolo de una cultura estancada en Chile.

Esta visión utópica de Emar sobre el cine dialoga de forma peculiar con las propuestas de la vanguardia rusa y francesa de un Dziga Vertov y un Antonin Artaud¹⁵. Hay una contradicción inevitable y quizás necesaria en estas visiones revolucionarias, porque desde sus inicios, el cine(matógrafo) es un complejo fenómeno tecnológico y perceptivo impuro que nace en el contexto del desarrollo de las nuevas tecnologías de reproducción –específicamente la cronofotografía y la fonografía– y en relación a las estéticas de otras artes populares, de la literatura y del teatro, para convertirse en el espectáculo cultural más relevante del siglo XX¹⁶. En la nota “Un film del pasado”, de junio de 1926, Emar opone una estética cinematográfica caducada de 1910 a una nueva, representada por un film “del futuro”, *Entreacto* (1924), uno de los primeros films surrealistas realizado por el joven director René Clair, y en el que participan el músico Erik Satie y el pintor Francis Picabia¹⁷. Es importante destacar que Emar elige el cine experimental de vanguardia para ilustrar el futuro del cine. Termina sus observaciones con estas palabras: “Sería fácil comprender a qué enorme distancia nos hallamos de los comienzos del cine, lo que equivale decir con qué rapidez vertiginosa el 7º arte se ha desenvuelto. Un film de 1910 nos da un sabor de añoranzas, de cosas irremediamente pasadas, de mundos muertos ya, casi más intenso que el de un cuadro primitivo” (465).

Esbozo de una auténtica crítica cinematográfica, estas notas sobre el cine silente son valiosas contribuciones a una reflexión del cine en Chile que es difícil reencontrar antes de que se produjera el fenómeno del Nuevo Cine Latinoamericano, a partir de los años cincuenta.

15 Tanto la objetividad integral y mecánica del “cine-ojo” de Vertov (1973) como el “cine mental” de Artaud (2008) son ideas que, desde perspectivas opuestas, asocian la especificidad de lo cinematográfico a una inédita forma perceptiva que lleva a un conocimiento superior al de la percepción humana. Cfr. Deleuze (1991) –el autor de *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*– respecto de Vertov: “Lo que hace el montaje, según Vertov, es llevar la percepción a las cosas, poner la percepción en la materia, de tal manera que cualquier punto del espacio perciba él mismo todos los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él, por lejos que se extiendan esas acciones y esas reacciones (122)”. Cabe destacar que Deleuze articula la concepción bergsoniana del movimiento con la “impresión de realidad” que realiza el cine: se trata, en las imágenes, de “cortes móviles” de un todo, que es el flujo de la misma vida.

16 Ya para Riccioto Canudo, en su *Manifiesto del Séptimo arte* (1912), el cine era síntesis y culminación de todas las artes anteriores, y bajo otras premisas, autores como André Bazin, Edgar Morin o Noël Burch partían de un “cine impuro” en sus clasificaciones. Emar, en cambio, siente la potencialidad del cine en su realización de algo completamente nuevo, revolucionario; siente la necesidad de una fuerza de la imaginación para crear obras de arte de vanguardia, tanto en Europa como en América Latina. En la práctica, sin embargo, el film brasileño *Límite* (1931), de Mario Peixoto, se convertirá, hasta dónde sabemos por el momento, en gran excepción de la producción de un cine de vanguardia en la región en esos años.

17 Tanto para Siegfried Kracauer (1996) como para François Albèra (2009), los juegos espaciotemporales y de movimiento en este pequeño film, son un momento culminante de la experimentación cinematográfica en la época.

III

El umbral (*Schwelle*) es una zona. Las ideas de variación, de pasaje de un estado a otro, de flujo, están contenidas en el término *schwellen* (inflar, hinchar, dilatarse) y la etimología no debe olvidarlas. Por otra parte, importa establecer el contexto tectónico y ceremonial inmediato que le dio a la palabra su significación.

Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX”,
Libro de los pasajes

En las novelas y la bio-grafía *Umbral*, el cine aparece en los tres niveles enunciativos ya mencionados, el referencial, el reflexivo, y el estético-formal. En los análisis voy a guiarme por esta clasificación y haré uso de varios ejemplos extraídos de los textos.

a) El nivel referencial

En este caso, el cine es nombrado sin aportar mucho a la estructura significativa o una argumentación desarrollada. El “cine como discurso de cultura” (Peña Ardid *Literatura y cine* 98) fue convirtiéndose, durante los años veinte y treinta, en espectáculo popular en gran parte del mundo. La masiva industrialización y agresiva distribución de los *talkies* de Hollywood favorecieron la creación de una memoria estética instalada en las prácticas cotidianas de las metrópolis y, en menor medida, en las periferias regionales. Hay innumerables ejemplos de escritores que se convierten en espectadores y escriben con y para el cine en estos años¹⁸. En los textos de Emar, la cantidad de menciones del cine es notable. En *Miltín 1934*, por ejemplo, se describe a un personaje diciendo que tiene un “bigotito Chaplin” (59) sin comentar esta caracterización. En la misma novela, hay una lista absurda que contiene algunas afirmaciones sobre las preferencias y disgustos de Dios, en la que se lee: “Dios no acepta el cine y, como baile, sólo el vals a tres tiempos” (193). En *Ayer*, el artista Rubén de Loa, amigo del narrador, habla de sus costumbres y dice: “no voy a los teatros ni a los cines”, a lo que el narrador le contesta: “Mi mujer frecuenta los cines;

18 Casos emblemáticos son Cain, Chandler, Dos Passos, Hammett y Hemingway en Estados Unidos; Blasco Ibáñez, Buñuel, Dalí, Gómez de la Serna y Lorca, en España; Cendrars, Clair, Epstein, Malraux y los surrealistas en Francia; Abril, Adán, Arlt, Arqueles Vela, Borges, Guzmán, Quiroga, Huidobro, A. Reyes, Vallejo en Latinoamérica. En el contexto chileno, y más allá de las notorias novelas *Cagliostro* (1927/1934) y *La próxima* (1934) de Huidobro y de las obras de Emar y María Luisa Bombal, destaca la temprana crítica implacable de “Yankilandia” en *Los gemidos* (1922) de Pablo de Rokha, enunciada desde un lugar decididamente vanguardista y a la vez local y periférico (cfr. Faúndez 2010).

yo, los campos deportivos” (37). Por otra parte, en *Umbral*, las salidas al cine como actividades habituales del narrador y sus amigos que desfilan por las miles de páginas, aparecen en forma constante.

b) El nivel reflexivo

El fenómeno del cine pasa a ser expuesto y discutido, en primer lugar, a través de comentarios sobre películas y las reacciones que provocan. Para comenzar, cabe señalar la estructura híbrida de *Miltín 1934* que ostenta varios géneros y niveles discursivos. Toda la última parte del libro es una apología del arte de vanguardia y una metacrítica a la crítica de arte anquilosada y mediocre en Chile de los años 30 que defiende el arte mimético-realista. Otro pasaje retoma algunos aspectos de las “Notas de Arte” dedicadas al cine, burlándose en primer lugar de la censura abrumadora en el país, ahora en la época del cine parlante¹⁹. En una respuesta imaginaria a una carta imaginaria de una señora C. R. de V., en la que ella se rebela “en contra de los curas, en los cines” (86) que vigilan las entradas, el narrador arremete contra Hollywood y contra la censura en Chile: “Señora, yo voy muy poco al cine por la sencilla razón que el esprit Hollywood me revienta y como aquí estamos a régimen casi exclusivo de él, señora, voy muy poco al cine.” (87) Sin embargo, destaca sus experiencias maravillosas con dos films de los hermanos Marx, que a su vez fueron recibidos desfavorablemente entre el público chileno y entre los críticos. En esta línea también menciona el poco éxito que tuvo *La ópera de cuatro centavos* (1931), película de Georg Wilhelm Pabst, basada en la famosa obra de Brecht. Después habla de *Internado de señoritas* (1931), también un film alemán, de Leontine Sagan, que muestra un amor lésbico entre una alumna y una profesora en un internado gobernado con espíritu prusiano. El narrador relata sarcásticamente las reacciones del público:

El otro día vi *Internado de señoritas*. A la salida, un señor que no conozco, felizmente, decíale a otro: -Un film intolerable y falso. Sobre todo falso. Se presenta como si fuese la cosa general. No dudo que en la Alemania neurótica de post-guerra pasen cosas así. Pero en pueblos sanos como el nuestro, no hay tales cosas. ¡Que se guarden los europeos sus cosas para ellos! (...) Dos muchachas comentaban: -Te diré que a mí me gustó. Lo único que encontré una lástima es que no saliera ningún hombre. (...) -A mí, te diré, también me gustó, pero encontré que ella no era tan bonita como yo creía. Porque, ¡ni sombra de la Joan Crawford, ni menos de la Greta Garbo! (87-88)

19 En Chile, la censura cinematográfica se ejerce tempranamente desde las tribunas oligárquicas en las municipalidades y, a partir de 1912, más formalmente, promovida por asociaciones como la “Liga de las Damas”; en 1925, finalmente, el gobierno de Arturo Alessandri decreta una ley de censura. Para un contexto histórico y transnacional de la censura cinematográfica en Chile cfr. Purcell 2011; ver también Bongers et al 2011: 55-98.

Aquí vemos cómo esta película sirve de punto de partida para burlarse de la hipocresía reinante en la sociedad chilena, y cómo el *star system* instalado en el país ya dejó su impronta en la formación cinematográfica del público. Finalmente, cuenta la anécdota sobre la sección cinematográfica de una revista santiaguina en la que el censor oficial reacciona frente a la solicitud de pedir nuevos films de los hermanos Marx diciendo: “Ya les he dicho cien veces, ¡nada de Lenin ni de Marx!” (89)

En *Ayer* encontramos una larga y enloquecida reflexión en forma alegórica sobre la utilidad de los cines en la sociedad chilena:

No me cabe la menor duda que si en un sitio abandonado e inaccesible, pongamos la cumbre del Tupungato, colocáramos un café, una tienda y un cine, pronto, muy pronto, antes de lo que usted se imagina, caballero, empezarán a brotar hombres de entre los peñascos y debajo de las nieves eternas. Hagamos ahora lo contrario, caballero. Coloquemos en la cumbre del Tupungato cuantos hombres usted quiera, pero sin tiendas ni cafés ni cines. Enloquecerían primero y morirían después. Dios creó ante todo los cafés, las tiendas y los cines. Luego cafés, tiendas y cines, crearon hombres. Los crearon cuando ya el impulso primero de Dios empezó a amortiguarse y tuvieron que buscar sustento con sus propios medios. Dios, al ver esto, se sintió feliz. Luego le vino una idea digna de Satanás: “¿Si quitáramos al alimentado y dejáramos al alimento?” Y bajo los pliegues de su capa celeste, escondió cafés, tiendas y cines, se los llevó al cielo y los guardó. Entonces los hombres, ya sin objetivo, sin razón de ser, echaron pelos, se treparon a los árboles y aullaron.

Al ver esto, Dios, que es infinitamente inclinado a la compasión, empezó, poquito a poco, a echar, por aquí y por allá, un pequeño cafetín; y esperó. Más tarde una que otra tiendecilla; y atisbó. Por fin, un cine, una especie de cine; y observó. Luego más cines y más. Y todo volvió a correr como sobre rieles. Y es lógico, caballero mío. Mire usted, nuestros hermosos trigales, nuestros hermosos alfalfares, ¿por qué son tan hermosos? Óigalo usted, caballero: porque hay hombres y caballos que los devoran. Suprima usted a estos, y la maleza acabará con trigales y alfalfares. Sí, caballero mío, así es la cosa y no de otro modo. (*Ayer*, 65-66)

Umbral, por otra parte, contiene comentarios de índole muy diversa sobre los films *El Ángel azul* (Josef von Sternberg, Alemania 1930, 1387), *Una Noche en la Ópera* (Marx Brothers, EEUU 1935, 301), *Mundos individuales* (Gregory La Cava, EEUU 1935, 260), *Monsieur Vincent* (Maurice Cloche, Francia 1947, 1410), *Hamlet* (Laurence Olivier, Reino Unido 1948, 1410), *Limelight* (Charles Chaplin, EEUU 1952, 1387), *El salario del miedo* (Henri-George Clouzot, Francia 1953, 1660), *Otelo* (Sergei Yutkevich, URSS 1955, p. 2648), *Dichosa muchacha* (Michel Boisrond/Brigitte Bardot, Francia 1956, 2551), *El último Cuplé* (Juan de Ordeña/Sarita Montiel, España 1957, 2765)²⁰.

20 Esta lista se complementa por otro título relevante que figura en el cuento “Chuchezuma” (*Diez*) y que reaparece también en *Umbral: La Edad de Oro* (Luis Buñuel, Francia 1930).

En otro plano, las páginas están llenas de reflexiones y alusiones sobre el cine y su impacto social y cultural. Hay varios pasajes que pueden ser leídos en la línea de una crítica cultural relacionada con los escritos contemporáneos a *Umbral*, de Max Horkheimer, Theodor Adorno, y sobre todo de Walter Benjamin. En la página 34 del Primer pilar, en palabras dirigidas a Guni que refieren lo que dijo otro personaje con nombre de Viterbo, leemos:

fijese, por ejemplo, en tantos hombrecitos que miran en silencio a las actrices del cine, a los héroes y demás. O simplemente que miran coches, joyas o panoramas inmensos (...) fijese en todos los hombrecitos humildes, en todos nosotros –que todos lo somos en este aspecto de general humildad–, y verá que todos tejemos alrededor de las imágenes contempladas un mundo que no es propio, un doble habitual, siempre el mismo para cada ser, mundo muy grato, sí, pero al que no se le da carta completa de realidad. Se le deja a cierta distancia para acariciarle solo por la superficie cuidando bien de no engolfarse totalmente en él (34).

Ese mundo no auténtico y simulado por imágenes, del cual hay que desconfiar, le lleva al narrador a manifestar un “mundo de pura, de exclusiva realidad que ahogue la añoranza o la ambición oculta” (34). Walter Benjamin encuentra la idea de una “segunda naturaleza” en Lukács y Nietzsche para explicar, en su ensayo de 1936 sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, la naturaleza de la técnica del cine que aparece como la primera del cuerpo –a su vez descrita como mágica y prehistórica– y la encubre:

El teatro conoce por principio el emplazamiento desde el que no se descubre sin más ni más que lo que sucede es ilusión. En el rodaje de una escena cinematográfica no existe ese emplazamiento. La naturaleza de su ilusión es de segundo grado; es un resultado del montaje. Lo cual significa: en el estudio de cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su montaje con otras tomas de igual índole. Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible (45).

Esta segunda naturaleza, creada por el montaje de las imágenes filmadas, se expresa, por tanto, a nivel de producción y de recepción de las películas. Aparece a través del “inconsciente óptico”, porque “la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo” (48). Ahora bien, encontramos, en el contexto recién esbozado de *Umbral*, el mismo concepto. Al defender la fuerza de la imaginación y hablar de distintas realidades y vicios –pero sin diferenciar entre cine y teatro, como lo hace Benjamin– el personaje Lorenzo Angol dice a sus amigos Viterbo y Onofre:

Al cabo de cierto tiempo la necesidad se renovaba. Bien. Mas varias veces faltaban los materiales para tejer los ensueños, faltaba un punto de realidad donde apoyarse para construir y volar. ¿Qué hacer? Pues era cuestión de un paseo, de un teatro, de un cine, de cualquier cosa, asomarse al balcón si no había mejor. (...) Un vicio no tiene remedio pues vicio es aquella segunda naturaleza que es *imposible* arrancar; si ella es arrancada y el individuo sobrevive, pues no era tal segunda naturaleza (44-45).

Aquí, los estímulos viciosos, entre los que se cuenta al cine como motor de ensueños, son parte de la vida en segundo grado y, como dice la paradoja de la última frase, es inseparable de la experiencia individual. Sin embargo, frente al cine estereotipado y de pura entretención, los amigos de *Umbral* buscan un arte que no conmueva sino que mueva a la gente, que la motive a accionar: “Las autoridades con que yo sueño sacarían del cartel las [películas] que dejaran al público inmóvil sin más intervención que la de aplaudir y, a veces, silbar. (...) no logro juntar, ni siquiera emparentar, arte y pasatiempo” (839). El objetivo es llegar a “una nueva manera de ver. Sea teatro o cine o lo que sea, esta manera la tenéis. Estad, pues, felices de vuestra adquisición. Y tened fe, absoluta fe” (912).

Tal vez el fragmento más sorprendente a nivel reflexivo en *Umbral* sea la mención y la descripción minuciosa de una película histórica de guerra que relata los acontecimientos entre 1914 y 1944 en Europa y que vieron el narrador y su amigo Viterbo: “Treinta años bien sonados y vividos y, cinematográficamente, muy bien seleccionados y amoldados. Pero esta película tenía un pequeño detalle que la diferenciaba de sus semejantes: él era un personaje permanente, desde el 14 hasta el 44” (367). Este personaje permanente es un gordo que, encerrado en su mundillo aristocrático y sus costumbres cotidianas, no se da cuenta de lo que está pasando en el mundo. En cinco páginas seguidas, el texto describe 153 escenas de la película, alternando los hechos históricos más relevantes de esos años con las actividades rutinarias y ociosas del gordo. Lo notable es que no es nada seguro que esa película exista y que no sea un invento de Emar. Los registros de películas históricas de los años 30 y 40 no cuentan con entradas sobre una película paródica de esas características. De todas maneras, después de la última escena, los dos amigos salen del cine y las impresiones de la calle se mezclan con las imágenes vistas hace un momento en la sala oscura: “Yo casi tiritaba. Me parecía, a cada instante, que iba a ser abordado por el obeso del film. Lo veía en cada transeúnte. Y encima, en el cielo –azul, límpido, caluroso– sentía estremecerse a la historia del mundo” (372).

En el Tercer pilar de *Umbral*, el breve capítulo 28 comienza con la siguiente frase en una carta de Onofre a Marul: “¡Qué linda noche hemos pasado, Marul! ¡El cine! No puedes imaginarte cuánto me gusta.” (1335) Y aquí recuerda Onofre la llegada de un “pequeño film” al fundo La Torcaza que sorprende a la gente por sus efectos simples de montaje:

La mayoría de la gente que lo presenciaba asistía por primera vez a tal espectáculo. Creía yo que el arrobamiento ante semejante maravilla iría llegar al éxtasis. ¡Nada de eso! ¿Sabes tú qué fue lo que les llamó la atención y a tal extremo que los condujo hasta una franca hilaridad? Fueron, Marul, los saltos, ni más ni menos, los saltos. Me explicaré.

En este pequeño film había una escena de una mujer que avanzaba hacia un grifo de agua en el primer plano. La mujer está lejos, muy lejos. Cuadro siguiente: la mujer está junto al grifo. Y la gente se desternilla de la risa. Otra escena: un señor está en su departamento, en un 4° o en un 5° piso y se le ve salir. Cuadro siguiente: el señor está en la calle. Nuevas risas locas.

Como ves, tanto la mujer como el señor han dado sendos saltos acrobáticos. ¿Y el trazo hasta el grifo del agua? ¿Y las escaleras hasta la calle? Nada de ello existe. Entonces estallan en un reír desenfrenado (1336).

En esta anécdota sobre la llegada del cine al fondo en los primeros años del siglo XX –y con esto, metonímicamente a Chile y a Latinoamérica– Emar presenta un problema fundamental de la técnica cinematográfica que a partir de esos años cambia y renueva la percepción espaciotemporal de millones de espectadores. El cine exige al público un trabajo mental que el formalista Boris Eikhenbaum, en los años veinte, relaciona con un “discurso interior”: “el espectador debe realizar en el cine un complejo trabajo intelectual para conectar los diferentes encuadres y descubrir los matices de sentido” (201). Este discurso responde al montaje y a la fotogenia como ejes centrales del genuino y novedoso “lenguaje cinematográfico”, complementado, en el cine silente, por los intertítulos como “acentos semánticos suplementarios” (201). En la crítica francesa de los años sesenta, inspirada en el psicoanálisis, este trabajo intelectual, es decir, la conversión de las imágenes cinematográficas en discurso, se articula con la idea de la “sutura” que realiza el espectador a nivel imaginario entre las escenas vistas y los campos ausentes –el “campo ciego” en palabras de Bonitzer– en la misma imagen y entre las imágenes encadenadas²¹. Lo relevante aquí es, una vez más, la percepción de las imágenes en movimiento como “lógica de lo cinemático, del cine articulado como discurso” (Heath, *Notes on Suture* 62)²².

21 Jean-Pierre Oudart (1969) introduce el concepto “sutura” para el cine en un artículo de los *Cahiers du cinéma*; luego es comentado y ampliado por Stephen Heath (1978), Kaja Silverman (1983) y Pascal Bonitzer (2007).

22 Al comentar el estudio de Oudart, Heath señala: “Es posible y crucial describir los límites, constricciones, efectos de la máquina cine, plantear, por ejemplo, su realidad como ‘significante imaginario’, pero una lógica de lo cinemático en el sentido de la articulación del cine como discurso es simultáneamente una lógica de lo cinematográfico, la forma de un modo particular de organización de la significación” (60), que es precisamente la sutura, punto de convergencia entre lo cinemático y lo cinematográfico.

c) El nivel estético-formal

Las observaciones sobre la estética de lo cinemático como efecto perceptivo y discursivo del cine nos llevan al tercer nivel enunciativo, nivel que juega un rol constitutivo para la escritura y la lectura de *Umbral*.

En varios pasajes opera una matriz cinemática de percepción y los personajes ven y viven situaciones cinematográficas. Esto atañe, en primer lugar, al mismo acto de escritura de esta obra monumental. Leemos en el Primer pilar esta afirmación:

Me dijiste que podía yo escribir las biografías de mis mejores amigos y, por lo tanto, la tuya; que sería interesante ir escribiendo a medida que otros iban viviendo; hasta me agregaste que sería como ir con una máquina filmadora detrás de los propios personajes de uno mismo, ir libre y sin nada preconcebido, e ir siempre dispuesto a encontrar, al proyectar en la pantalla, cosas inauditas y sorprendentes. Lo recuerdo y recuerdo también que tu idea me entusiasmó (685)²³.

Aquí, la bio-grafía –la escritura de la vida– se convierte en un registro directo y sin filtro, una bio-cinematografía, en la que la escritura es infinita como una cinta interminable que después, proyectada en la pantalla, ofrece cosas nunca vistas y se convierte en aparato del “inconsciente óptico” del que nos habla Benjamin en su ensayo.

Mucho antes en el texto leemos en una carta a Guni: “De pronto me sentí como cogido por el tiempo y retrocedido por él. Parecía que una voz me ordenara: ‘¡Atrás, atrás, atrás!’ y que dos manos me arrastraran en sentido inverso al devenir de los acontecimientos. Entonces pasaron éstos, con velocidad inaudita, como una película proyectada al revés. Tuve la sensación de caer de espaldas a un precipicio. Caí. Un golpe. Había tocado fondo. Me incorporé.” (73). En lo que sigue a esta experiencia en forma de película al revés –experiencia en potencia, por cierto, porque en la sala de cine no existe posibilidad alguna para el espectador de intervenir la proyección ininterrumpida– el personaje describe la vivencia de esta caída en el patio de una casa desconocida, un viaje a la memoria familiar que se presenta como un sueño, u otra película:

Cruzaban sombras por todas partes. Suyas hacían puertas, corredores, ventanas. No hablaban. A veces, sí, una palabra aislada tintinaba con eco de plata. Yo la reconocía enseguida. Era un muerto más. Reconocía todo, lentamente.

Pero no había ningún nexo entre aquellos elementos –acústicos y visuales– que se desenterraban del pasado. Eran puntos aislados en un decorado común. Estábamos todos, por ejemplo, en un corredor del patio a la hora del crepúsculo. ‘Todos’ era

23 Esta visión coincide con una imagen del cuento “El Fundo de La Cantera” en *Diez*: “Sentí el silbar de una noche que pasaba por abajo; luego el estruendo de un día que seguía su destino; y otra noche, y otro día: desarrollábase la cinta sin fin” (190-1) Comenta Betina Keizman (2013): “La cinta sin fin de la escritura de Emar reproduce los efectos que la cinta cinematográfica convoca, pero a la vez deconstruye su mecanismo, como lo hace el cine vanguardista –que Emar reconoce y admira– cuando desarma el efecto del montaje y lo expone, invirtiéndolo, duplicando, contrastando” (76).

mi familia. El cuadro se delineaba, se teñía, se llenaba. De pronto era tajado de un golpe, un golpe súbito, por una gruesa carcajada, una nariz, unos bigotes arriscados, por un militar de las sombras del pretérito, cierta vez aparecido en mi vida, nunca en mi propia casa del patio hoy indeciso. Suena y funde al primer cuadro. Y huye. Ha desaparecido... por la magia de otra voz o de otro ruido o por la de una visión cualquiera que, como esas voces, le bastaba para sentar plaza en aquel ambiente, un íntimo lazo con la época de que le hablo, pasando por alto las relaciones o lógicas espaciales.

Todo eso giraba en torno mío y yo me veía dentro como a un extraño.

Todo eso empezó a desprenderse, a alejarse de mí llevándose mi propia imagen. Se iba, se iba. (...)

Dejé entonces de sentir que había sido retrocedido y que había caído de espaldas.

Volví a mi habitación casi sin luz, volví a los días plácidos de La Torcaza, a hoy. (...)

Mi movimiento había sido ilusorio, un espejismo como cualquier otro (72-73).

Los saltos, fundidos y elipsis entre fragmentos visuales y acústicos en las memorias de la vida de Emar en Montparnasse, mezcladas con las de la vida en Chile, son frecuentes en *Umbral*²⁴. En el siguiente pasaje se mezclan un viaje en tren al sur de Chile con la escena en un cabaret parisino: “Pero aquí el expreso del Sur se esfuma. Cesa su trepidar y, dulcemente, me voy sintiendo transportado a otras luces. Suena una orquesta. La gente danza. Y aquí estamos, Naltagua y yo, también lado a lado, mas con una mesa al frente y bebemos un whisky cada uno” (145). En *Dintel*, último tomo de *Umbral*, el narrador análoga su percepción con otra técnica del cine: “Aquí diría yo, es una película tomada con cámara lenta. Cualquier movimiento de ellos lleva una eternidad en él y, a través de esta eternidad, veo, por sus balcones, una ciudad lejana, una ciudad irreal que, en primer plano, levanta las cruces del cementerio Apostólico” (3976)²⁵.

24 Tal como en *Umbral*, en algunos pasajes de las novelas de 1935, las percepciones distorsionadas de los personajes pueden asociarse con una experiencia cinematográfica experimental, con dilataciones y saltos espaciotemporales extraordinarios, como en *Entreacto*, de René Clair. Por ejemplo, la forma genérica de *Un año*, cuyo título ya indica el plano temporal, es un diario fechado siempre el primero de cada mes, menos la última entrada que es del 31 de diciembre. En este libro, el narrador es un *flâneur* y observador acérrimo que relata sus vivencias absurdas en la ciudad, ordenadas por el calendario arbitrario. Las visiones que tiene marcan un punto de observación y, por ende, de enunciación excepcional. Dice en un momento: “Estoy fuera de toda esa corriente de vida. Solo, lejos y miro” (27); en otro: “fui todo observación (...) Puse un rayo visual en una de ellas y con ella empecé a bajar y bajé. (...) Mientras duró su viaje –mejor he de decir el viaje de su rayo–, usted durmió con su otro ojo y con todo el resto de su organismo un dulce y beatífico sueño” (54-56). *Un año* es un vagabundeo literario por capas de tiempos y espacios imposibles, ópticas insólitas, pensamientos desquiciados; elementos que se repiten, por ejemplo, en las descripciones del paseo por los campos de Chile en *Miltín 1934* (90-140), como también durante los vuelos del narrador con el capitán Angol (156-197). Un ejemplo: “Pasó algo que nosotros llamaríamos una hora o dos horas o tres o un día o dos días o diez. ¿Puedo saberlo? Las agujas de mi reloj seguían girando mas su girar tiempo ha que había perdido todo significado” (190).

25 Aquí va otra visión cinematográfica del narrador en *Dintel*: “se desprendió una imagen y vi a esta chica de estrella cinematográfica. (...) El cine es lo de hoy. Esta chica se hace una celebridad. Entonces esa imagen voló y voló por el mundo entero. (...) Yo volaba también junto a esta imagen. Yo ayudaba a la chica en sus éxitos. Juntos volábamos. De pronto me desprendí de esta imagen y aterricé súbitamente. Miré y busqué. ¡Nada! La chica ya se había marchado...” (2904).

Los films de los hermanos Marx se presentan, en el contexto de *Umbral*, como la culminación de una percepción cinematográfica que otros escritores y críticos ya habían encontrado en el cine de Chaplin, o en los experimentos puristas de Hans Richter, Walter Ruttmann, Man Ray o Marcel Duchamp. Los cómicos neoyorquinos radicalizan, a su manera, esa percepción y la llevan en algunos momentos al *escandalon*, a una trampa perceptiva, una metacinematográfica que se homologa con la aventura emariana de *Umbral* como *escandalon* de una escritura infinita y proliferante. En un sueño surreal que cuenta el narrador, se adentra con un amigo en un cuaderno y vive una escena que le recuerda una película de 1935: “¡Qué bien se estaba allí adentro! Era como un lecho muelle y fragante. De pronto nos ofrecimos mutuamente un cigarrillo de nuestros respectivos e iguales paquetes y nos aceptamos las ofrendas (¡oh, la película *Una Noche en la Ópera* de los hermanos Marx, cuando Harpo y Chico se ofrecen y aceptan mutuamente un salchichón!)” (301). En otra escena del Segundo pilar, el narrador camina por la calle y mira por la ventana de una vieja casa de estilo colonial. En una pieza iluminada con velas “estaban los tres hermanos Marx, sentados en un banco, junto al muro de la derecha” (1408). En el fondo había una tarima desde la que les hablaba el revolucionario francés Fouquier-Tinville, pero los tres se mostraron indiferentes, salvo Harpo que se reía. Esta escena se inserta en la narración sin causar la más mínima irritación en el narrador. La visión de los hermanos Marx en la ventana –que ciertamente puede interpretarse como pantalla– pasa como hecho natural, como tantas otras escenas observadas y vividas en estos paseos por la ciudad. Otra mención de los hermanos Marx se encuentra en *Dintel*. La escena del camarote de *Una noche en la ópera* es la preferida del narrador, porque “Esta última nunca me ha ocurrido en la vida; en cambio el ver ese camarote me hizo ver que toda mi vida había sido así. A mí jamás se me ocurrió haberlo expresado de ese modo” (3224). En esta escena se confirma una percepción renovada del movimiento y de la realidad que es el cine y que es la escritura de *Umbral*: en un mínimo de espacio se superponen personajes, movimientos y actividades; es la vida encajonada con todas sus posibilidades de acción al mismo tiempo: conversar, dormir, limpiar, comer, llamar por teléfono, trabajar (reparar, hacer manicura, hacer la cama); y todo esto en un ambiente que hace imposible cualquier movimiento razonable para llevar a cabo al menos una de estas actividades esenciales. Al abrir la puerta del compartimento al final de la secuencia, todo se arruina y se desploma hacia un afuera imprevisible²⁶.

26 El capítulo en el que los amigos discuten la función del arte y sus efectos estéticos, finaliza con una revelación cinematográfica de Lorenzo Angol: “Fue en el cine. Fue al ver una película del Perú y de México. Fue al ver levantarse ante mí las ruinas incásicas y aztecas. Fue al ver personajes de esas tierras. Vi el fondo de Sudamérica” (1614). El cine le ofrece al personaje visiones de la cultura ancestral en la región, cuya autenticidad y cuyo misterio parecían obnubilados por la influencia de las culturas europeas.

IV

Con lo desarrollado hasta aquí, podemos llegar a la conclusión de que durante cuarenta años, el cine como fenómeno técnico y cultural, como máquina espaciotemporal con todos sus efectos perceptivos, acompañó y modeló decisivamente la escritura emariana; y no solo eso: la percepción cinematográfica es responsable de una concepción estética que renuncia a hacer diferencias entre la vida, el cine y la literatura. Se trata, en este sentido, de una bio-cinematografía, una escritura directa, compleja, cerebral, infinita, como una cinta de celuloide de doble banda que registra todo lo que pasa en el mundo interior y exterior de los personajes. La memoria del mundo emariano deviene texto que deviene imagen, y viceversa. Volvamos a un momento clave para finalizar: “sería como ir con una máquina filmadora detrás de los propios personajes de uno mismo, ir libre y sin nada preconcebido, e ir siempre dispuesto a encontrar, al proyectar en la pantalla, cosas inauditas y sorprendentes. Lo recuerdo y recuerdo también que tu idea me entusiasmó” (685).

Referencias

- Albèra, François, ed. *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Buenos Aires: Paidós, 1998. Medio impreso.
- . *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2009. Medio impreso.
- Álvarez, Ignacio, “La cuestión de la identidad nacional en las *Notas de Arte y Miltín* 1934, de Juan Emar”, *ALPHA* 28 (2009). 9-27. Medio impreso.
- Artaud, Antonin. *El cine*. Buenos Aires: Alianza, 2008. Medio impreso.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 2006. Medio impreso.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus, 1973. 17-57. Medio impreso.
- . *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005. Medio impreso.
- Bongers, Wolfgang. “La llegada del cine a Chile: discursos y conceptos”. *Taller de Letras* 46 (2010). 151-174. Medio impreso.
- . “Reflejos obtusos: María Luisa Bombal y el cine”. *Anales de literatura chilena* 15 (2011). 61-78. Medio impreso.
- . “Juan Emar: La sensibilidad del cine”. *Enfoques al cine chileno en dos siglos*, Villarroel, Mónica (Coordinadora), Santiago: Cineteca Nacional/Lom, 2013. 35-44. Medio impreso.
- . María José Torrealba y Ximena Vergara, eds. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago: Cuarto Propio, 2011. Medio impreso.
- Bonitzer, Pascal. *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007. Medio impreso.
- Brodsky, Pablo. “Los últimos años”. *Taller de Letras* 26 (1998). 123-126. Medio impreso.

- Canseco-Jerez, Alejandro. *L'avant-garde littéraire chilienne et ses précurseurs*. Paris: L'Harmattan, 1994. Medio impreso.
- Cantin, Nadine. "1934. Una estética del espacio". *Taller de Letras* 36 (2005). 99-111. Medio impreso.
- Carrasco, Iván. "La metalepsis narrativa en *Umbral*, de Juan Emar". *Revista Chilena de Literatura* 14 (1979). 85-101. Medio impreso.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1991. Medio impreso.
- Emar, Juan. "Ideas sueltas sobre Literatura". *La Nación*, 25 de junio de 1924. 5. Medio impreso.
- . *Miltín 1934*. Santiago: Zig-Zag, 1935. Medio impreso.
- . *Un año*. Santiago: Zig-Zag, 1935. Medio impreso.
- . *Ayer*. Santiago: Zig-Zag, 1935. Medio impreso.
- . *Diez*. Santiago: Zig-Zag, 1937. Medio impreso.
- . *Un año-Ayer-Miltín 1934-Diez*. Córdoba: Alción, 2011. Medio impreso.
- . *Umbral, cuatro pilares y un dintel*. Santiago: DIBAM, 1996. Medio impreso.
- . *Notas de Arte: Jean Emar en La Nación 1923-1927*. Ed. Patricio Lizama. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2003. Medio impreso.
- Faúndez, Pablo. "El cine en las letras chilenas de principios de siglo: otra discusión sobre la vanguardia". *Taller de Letras* 46 (2010). 205-223. Medio impreso.
- Ferreiro González, Carlos. *La prosa narrativa de vanguardia en Chile*. tesis doctoral, Universidade da Coruña, 2006. 260-369. Web, consulta: 17 de junio de 2012, http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/1047/1/FerreiroGonzalez_Carlos_td_2006.pdf
- Foxley, Carmen. "La dislocación significativa en *Miltín 1934*". *Taller de Letras* 26 (1998). 127-131. Medio impreso.
- Gubern, Román. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999. Medio impreso.
- Hauser, Arnold. "Bajo el signo del cine". *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo III, Madrid: Guadarrama, 1962. 266-304. Medio impreso.
- Heath, Stephen. "Notes on Suture". *Screen* 4 (1977/78). 48-76. Medio impreso.
- Keizman, Betina. "Juan Emar en la cinta –cinematográfica– de la escritura". *Taller de Letras* 53 (2013). 67-81. Medio impreso.
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1996. Medio impreso.
- Lastra, Pedro. "Rescate de Juan Emar". *Relecturas Hispanoamericanas*. Santiago: Universitaria, 1987, 63-74. Medio impreso.
- Lizama, Patricio y María Inés Zaldívar, comp. *Las Vanguardias literarias en Chile. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009. Medio impreso.
- . Lizama, Patricio y Carlos Piña. "Ausencia Presencia de Juan Emar". *Revista Universitaria XXXI* (1990). 6-12. Medio impreso.
- . Lizama, Patricio y Carlos Piña. *Cartas a Guni Pirque. Juan Emar*, Santiago: Ediciones UC, 2010. Medio impreso.

- Mariniello, Silvestra. "Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial". *Acta poética* 30-2, 2009. 59-85. Medio impreso.
- Merino, Roberto. "Presentación" a *Un año*. Santiago: Sudamericana, 1996. 9-10. Medio impreso.
- Millares, Selena. "Juan Emar: La escritura como patria. Entresijos de una poética dialógica". *Taller de Letras* 46 (2010). 11-20. Medio impreso.
- Mitchell, William. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009. Medio impreso.
- Musil, Robert. *El hombre sin atributos*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Medio impreso.
- Neruda, Pablo. "Juan Emar". Prólogo a *Diez*. Santiago: Universitaria, 1997. Medio impreso.
- Niemeyer, Katahrina. *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid/Frankfurt: Vervuert, 2004. Medio impreso.
- Oudart, Jean-Pierre. "La suture". *Cahiers du cinéma* 211 (abril 1969). 36-9; y 212 (mayo 1969). 50-55. Medio impreso.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1999. Medio impreso.
- Piña, Carlos. "El delirio biográfico de Juan Emar". *Taller de Letras* 26 (1998). 143-147. Medio impreso.
- Purcell, Fernando, "Una mercancía irresistible. El cine norteamericano y su impacto en Chile, 1910-1930", *Historia Crítica* 38 (2009). 46-69. Medio impreso.
- . "Cine y censura en Chile. Entre lo local y lo transnacional, 1910-1945. *Atenea* 503 (2011). 187-201. Medio impreso.
- Rinke, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2002. Medio impreso.
- Silverman, Kaja. "Suture". *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford University Press, 1983.
- Valente, Ignacio. "Miltín 1934". *El Mercurio*, 20 de agosto de 1972. Medio impreso.
- Varetto, Patricio. "Emar, la tradición literaria y los otros a través de *Un año*". *Pluma y pincel* 165 (1993). 36-37. Medio impreso.
- . "Juan Emar. Pájaros intertextuales". en *Pluma y pincel* 172 (1995). 31-33. Medio impreso.
- Traverso, Soledad. *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*, Santiago de Chile: Red Internacional del Libro, 1999. Medio impreso.
- Vertov, Dziga. *El Cine Ojo*. Madrid: Fundamentos, 1973. Medio impreso.
- Wallace, David. *Proposiciones para la lectura de cuatro textos inéditos de Juan Emar*. Tesis de magíster. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1997. Medio impreso.

Recibido: 24 abril 2014

Aceptado: 01 junio 2014