

Juan Emar en la cinta –cinematográfica– de la escritura

Juan Emar on –written cinematic tape

Betina Keizman

Universidad Diego Portales

betkeiz@yahoo.com

La escritura de Juan Emar explora en el campo de la fragmentación de la percepción y de las posibilidades narrativas del movimiento, de la conciencia y de la experiencia. Es una indagación que puede leerse vinculada a las técnicas, el imaginario y la reflexión estética, filosófica y experiencial que el naciente cine estimula y convulsiona en las primeras décadas del siglo XX. Sin quitarle nada de su originalidad ni de su desafío, una perspectiva intermedial aspira a poner de manifiesto el tejido de fuerzas y saberes, medios y posibilidades, de los que participa la escritura de Emar.

Palabras clave: Literatura chilena, intermedialidad, cine.

The Juan Emar's writing exploration in the field of feeling's fragmentation and of movement narrative possibilities, conscience and experience can be read in relation with techniques, imagination and thought about aesthetical, philosophical and experienced that the rising cinema is stimulating and convulsing all along first 20th century's decades. Even without taking out any of its genuity nor its challenge, any intermediary perspective wishes to show the framework of forces and knowledge, ways and possibilities that Emar's writing is participating.

Keywords: Chilean Literature, Intermediality, Cinema.

Escasas son las obras que, como la de Emar, supongan a tal punto una concepción del arte como totalidad, en que técnicas y subjetividades se conciben subordinadas a la expresión de un espíritu y en que la obra misma es una producción que excede el límite de un libro o de un texto y trabaja la rescritura, la inclusión, el desbordamiento¹. Selena Millares (2012) ha señalado el vínculo de Emar con el "otro romanticismo europeo", la estirpe de los malditos, William Blake, Baudelaire y Lautréamont, posibles fuentes de esta convicción de totalidad de sesgo romántico que, no sin tensiones, algunas vanguardias continúan y ahondan tanto en lo relativo a la aspiración de totalidad como a la reivindicación de la imaginación y de la búsqueda artística como culminación de lo humano².

La escritura ávida de Emar irradia en registros discursivos heterogéneos: narrativo, filosófico, estético, crítico y paródico; es un proyecto mayor y una búsqueda artística que ensaya los caminos de la escritura crítica, ficcional, de la pintura, del epistolario³. Lo que está en juego en la obra de Emar es el carácter mismo de lo literario, sus límites en tanto arte y en relación con otras formas discursivas; también los límites mismos de la obra de Emar sometida a una constante rescritura, a sistemas de reinserción, a un dispositivo de múltiples álgos coexistentes, personajes que se duplican y que reaparecen. El carácter extremado de esta concepción se revela en la diversidad de formatos y de técnicas, pero también en la conmoción por el exceso de temas, de materia a tratar (así, Pablo Brodsky (1985) cita y comenta una reflexión de Emar sobre sus primeras obras: "No recuerdo con justeza el tema ni aun el nombre de todas las obras que deseaba escribir, pues llegaba a veintiocho. Sin embargo, recuerdo que la primera de ellas se llamaba *Historia de mi vida*. Cada una de estas obras aumentaba en la imaginación del personaje hasta transformarse en verdaderas empresas de romanos, lo que imposibilitaba el llevarlas a cabo" (17)). Un proyecto que se continúa en el "intento totalizante" (Brodsky 1985, 29) de *Umbral*, que alcanza más de 4.000 páginas.

Mucho se ha destacado la conflictiva recepción de la excéntrica obra de Emar que⁴, sin embargo, comienza a ser puesta en un nuevo contexto al transponer los límites del campo literario chileno o aún de lo literario como un coto autónomo. Sostenida en su afán superlativo, la escritura emariana

¹ Véase la discusión de este aspecto de Emar en "Contra el estilo", en "Juan Emar pintor" de Alejandro Canseco-Jerez y Valentina Canseco-Jerez (2010).

² Para una presentación del proyecto romántico y su vínculo con la vanguardia en el ámbito latinoamericano remitimos al tradicional libro de Octavio Paz, *Los hijos del limo: del Romanticismo a la vanguardia*; una discusión sobre la aspiración a la totalidad en las vanguardias se expone en "Lo sublime y la vanguardia" de Jean-François Lyotard, también destacamos el estudio de W.J.T. Mitchell en "El lenguaje visible: el arte de la escritura de Blake", porque propone un acercamiento eminentemente intermedial a la creación combinada de imagen y texto en la obra del escritor inglés.

³ Pablo Brodsky señala en su prólogo a las *Cartas a Carmen* que "el género epistolar fue el vehículo que posibilitó su escritura, desplegándola más allá de todo lector" (11).

⁴ "La escritura de Emar posee una dimensión metafísica y una propuesta de des-articulación y de re-construcción de la estructura narrativa que escapa a toda tradición nacional, y por ende al 'horizonte de espera' de lectores y críticos. De allí, entonces, que nuestro autor sea visto como un anacrónico y un extraño sin pasado ni herencia" (Canseco-Jerez 1992, 24).

se proyecta en un terreno particularmente interdisciplinario que recientes trabajos críticos comienzan a indagar, sobre todo en relación con la plástica: Patricio Varetto (1996) ha analizado los lazos de la prosa de Emar con el cubismo; Nadine Cantin (2005) interpreta que está “estrechamente vinculada con las teorías del espacio tiempo, entonces recientes de Albert Einstein” (99), también señala ciertas técnicas surrealistas y sobre *Miltín 1934*, propone que “la obra se arraiga en las teorías cubistas” (100); Adriana Castillo (1992), en su lectura de “Chuchezuma”, indica la alusión a Buñuel y destaca que “el enmarañado sistema de referencias intertextuales que componen las alusiones a la pintura, a la literatura, y a las corrientes estéticas más en boga en el momento de la escritura de ‘Chuchezuma’, densifican el texto emariano, y además, le otorgan una dimensión otra, haciéndole escapar a los estrechos márgenes de la narrativa chilena de la primera mitad de siglo” (127).

En este marco, nos interesa reflexionar sobre las múltiples relaciones que cruzan la obra de Emar con el cine, reconociendo dos zonas en este vínculo: la primera, en sus *Notas de arte*, es decir, en las críticas de Emar sobre el fenómeno naciente del cine (que ya hemos analizado en “Los entreactos de Juan Emar”, aún inédito, y que Wolfgang Bongers estudia en “Juan Emar: la sensibilidad del cine”) y la segunda, que trataremos aquí, en algunos de sus textos de ficción (nos referiremos en particular a algunos cuentos de *Diez*, el libro que publica en 1937). Al matizar los alcances de la relación de Emar con el cine, Bongers elige el término *sensibilidad* y enumera sus “resonancias semánticas” con relación a los sentidos, la empatía, la permeabilidad, “el gusto y la emoción como ‘estructura de sentimiento’ de una época” (136).

Leer Emar y el cine implica una perspectiva intermedial, subrayando que el carácter de intermedialidad no se limita a una influencia, referencia o estilo de época, sino que concierne a la estética y a las prácticas materiales y performativas del hecho artístico, constitutivas del uso de todos los medios, y por lo tanto también de la escritura⁵, y en ese sentido la relación cine-literatura se desarrolla en simultaneidad y entramando otras correspondencias claves en la obra del escritor chileno (sobre todo esotéricas, filosóficas y pictóricas).

En este artículo nos centraremos en las exploraciones de la escritura emariana en el campo de la fragmentación de la percepción y de las posibilidades narrativas de un tiempo retardado, acelerado o simplemente desfasado, y sus lazos con las técnicas, el imaginario y el entramado de saberes que el naciente hecho cinematográfico estimula y convulsiona.

⁵ Desde una perspectiva intermedial, el concepto de *medium* no es solamente el de medio o vehículo-soporte de una producción artística. El medio significa efectivamente la materialidad de una práctica, pero también el acontecimiento mismo. Mariniello (2002) postula un “*milieu* intermedial”, “que es a la vez una técnica, lo que pone en relación los ‘usos’ que hacemos de él, el espacio-tiempo en el que se inscribe, la memoria de otras técnicas y de otros lugares” (79). Desde esta perspectiva, los fenómenos no se suponen con una existencia independiente, anterior, y estableciendo una relación posterior. La lengua de una cultura, “su posibilidad de decir y sus maneras de decirlo, pero aún más importante, los sentimientos y los pensamientos cobran vida en un medium que no preexiste a él” (Mechoulan 83). En este sentido, para Mechoulan (2003), la intermedialidad presume una copresencia, una inmediatez entre relaciones de fuerza, y recusa una instancia anterior e independiente, implícita en las categorías de prestamo o influencia.

En la intermedialidad: tiempo, espacio y percepción

Las categorías de tiempo y espacio son consideradas las ordenadoras por excelencia del texto narrativo, un andamiaje que se termina de soldar en la voz narradora y en el desarrollo del punto de vista⁶. La escritura de Emar socava sistemáticamente estos puntales y extiende en su lugar un entramado discursivo en que la disquisición lógica, la referencia metatextual y la reflexión cultural o estética funcionan como reiteradas digresiones de la narratividad, como estrategias que desarman el contrato mimético de representación de lo real. Sin embargo, es necesario cuestionar la función de este carácter digresivo. La digresión existe, pero no se limita a obstaculizar el flujo narrativo y su ordenamiento, sino que es parte medular de la creación artística, el socavado es la creación. Esto es así porque la digresión implica en Emar el despliegue de dimensiones complementarias en la búsqueda de esa aprehensión más completa y compleja de lo vital que es el motor de su escritura, y es en esta exploración que la percepción y las categorías de espacio y de tiempo se convierten en centro de reflexión y de producción de escritura.

“Lejos, ahí donde yo me colocaba con la imaginación, ahí se alcanzaba a ver el todo, y ese todo era la vida” (Yáñez Bianchi. *M[i] V[ida]*, 291).

No es de extrañar, entonces, la referencia al cine, el medio por excelencia que en el siglo XX vuelve a poner sobre el tapete el problema del espacio-tiempo, de la imaginación y de la representación. Emar nace en 1893, es decir, que su juventud asiste a la eclosión del primer cine, el que se inscribe bajo el signo de la experimentación y del ensayo, en la búsqueda de un lenguaje expresivo propio y de un reconocimiento cultural y estético. Como arte emergente, el cine ensaya convenciones, propone rutas, reconstruye nuevos marcos desde los que constituirse como forma expresiva particular y como arte. A diferencia de otras prácticas artísticas que llegan a la vanguardia después de siglos de desarrollo –es decir, búsqueda, tradición, canon e invención–, el cine (aunque hereda transversalmente parte de estas experiencias y sus respectivos paradigmas) nace en la desregulación, en la búsqueda vanguardista, y solo después se institucionaliza⁷. Su carácter de nueva tecnología, su promesa de arte total, la posibilidad utópica de convertirse en expresión visual y viva de lo imaginario explica la atracción que por el cine experimentaron muchos vanguardistas, quienes en numerosos casos participaron en las producciones del nuevo medio como actores, guionistas, inspiradores y directores⁸.

⁶ Para una discusión sistemática de la dimensión temporal, espacial y el punto de vista del relato remitimos a Luz Aurora Pimentel (1998).

⁷ Una discusión acertada del camino del cine primitivo al MRI (Modo de representación institucional) se presenta en *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico* de Noël Burch.

⁸ Para mencionar algunos, *Entre acto* es un film de 22 minutos realizado por René Clair en 1924, con guion de Francis Picabia, música de Erik Satie y en el que colaboran Man Ray y Marcel Duchamp (en “Un film del pasado”, “Notas de Paris” de 1926, Emar menciona esta película). Louis-Ferdinand Céline tiene un papel secundario en *Poliche*, un film de Abel Gance (1935); la primera película de Jean Cocteau es *La sangre de un poeta* (1930) y son numerosos los casos de trasposición novela-guion como la que Blaise Cendrars publica

Sin embargo, se suele desatender el impacto perceptivo que implicó el cine, sobre todo si dejamos de lado sus formas más espectaculares, como la famosa anécdota de los espectadores espantados por el tren que se acerca a la estación (y –aparentemente– a ellos). El hecho es que el tratamiento cinematográfico del cuerpo fragmenta y vuelve monstruosas las formas humanas: para los primeros espectadores que no habían constituido ni mucho menos asimilado las convenciones y una “forma de ver” cinematográfica, los primeros planos representan ensayos dignos de Frankenstein, y por eso se habló de *dumb giants*, y de formas *contra natura*. Hay también en el cine un nuevo tratamiento de lo visual y lo táctil (renovando la discusión que en las artes plásticas se había dado entre la visión óptica y la visión “háptica”)⁹. Al impacto perceptivo, que es radical, se suma una verdadera revolución sobre la percepción que tenemos de aquello que el cine representa, es decir, la realidad del mundo y su movimiento tal como el cine nos permite percibirla-descubirla. Lo que Barthes afirma respecto de la fotografía en *La cámara lúcida* (1980) es también cierto para el cine, tal como lo analiza Aumont (1992) al discutir las propuestas de Barthes: “no solo creemos en la foto, en la realidad de lo que representa la foto, sino que esta última produce una verdadera revelación sobre el objeto representado. La ‘foto del fotógrafo’ implica una escenificación significativa, que debe descodificar al espectador, según el modo cognitivo; pero la ‘foto del espectador’ añade a esta primera relación una relación plenamente subjetiva, en la que cada espectador se recluirá de manera singular, apropiándose de ciertos elementos de la foto, que serán, para él, como pequeños fragmentos sueltos de lo real” (Aumont, 134). Lo que Barthes señala respecto de la fotografía es esta dimensión siempre indicial o documental que también es propia de lo cinematográfico, en donde más allá de la representación y de la convención hay un verdadero actor y un verdadero movimiento que *estuvo allí*. Esto implica un *shock* perceptivo al que los artistas fueron particularmente sensibles; y cómo no serlo, si empujaba hasta una frontera imprevista el concepto mismo de representación: lo que se ve está representado, pero *es, ha sido y sigue siendo*.

Por último, la definición del cine en tanto arte –una definición que se realiza a partir de un reconocimiento de fronteras como etapa insoslayable del proceso de institucionalización– se dirime bajo la tensión entre lo visual-espacial, lo temporal del movimiento, y lo perceptivo y psíquico del proceso activo del espectador. Tres coordenadas que, como veremos más adelante, son esenciales en la narrativa de Juan Emar.

Peña-Ardid (2009) nos recuerda que uno de los aspectos fundamentales a partir de los cuales las primeras teorías fílmicas fundamentaron la delimitación del cine respecto de la novela era que pensaban el cine como arte

en 1919 con un título elocuente: *Le fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame*. En el caso de los escritores latinoamericanos, el precio de la periferia se paga: exceptuando las fotografías de inspiración cinematográfica como las que se sacan Roberto Arlt o Juan Emar, y esporádicas apariciones fílmicas, las novelas-films están destinadas a quedar en papel o, como el caso de Huidobro o del mexicano Gilberto Owen, contribuyen al mito de las cintas y proyectos extraviados.

⁹ Para un breve desarrollo del concepto remito a *La imagen* de Jacques Aumont, en el apartado II.3 “Distancia psíquica y credibilidad” (113-120).

del reflejo objetivo de la realidad, mientras que la novela era el arte de la interioridad subjetiva; el cine como arte del espacio mientras que la novela sería el arte del tiempo. Esta delimitación inicial entre novela y cine sufrirá una importante redefinición en la medida en que se desarrolla una teoría cinematográfica cada vez más rigurosa y compleja¹⁰, que descubre que el cine problematiza el tiempo tanto o más que el espacio. La certeza de que la práctica cinematográfica reformula el espacio-tiempo supone, justamente, una significativa revolución de las consideraciones teóricas iniciales sobre el cine y exige, por lo tanto, una reconsideración del modo en que se conciben las relaciones cine-literatura. Tal como señala Deleuze (1984), en realidad la emergencia del cine y, podríamos agregar, de las vanguardias, evidencia que "lo que parecía ya no tener salida era el enfrentamiento del materialismo y del idealismo, uno queriendo reconstruir el orden de la conciencia con puros movimientos materiales, y el otro el orden del universo con puras imágenes de la conciencia. Había que superar a toda costa esa dualidad de la imagen y el movimiento, de la conciencia y la cosa [...]. Es indudable que muchos factores exteriores a la filosofía explicaban que la antigua posición se hubiese vuelto imposible. Eran factores sociales y científicos que ponían cada vez más movimiento en la vida consciente y cada vez más imágenes en el mundo material. ¿Cómo no tomar en cuenta entonces al cine, que a la sazón estaba en sus preámbulos y que llegaría a aportar su propia evidencia de una *imagen-movimiento*?" (87).

La escritura de Emar se desarrolla en la frontera de esta supuesta oposición entre el pensamiento y la cosa, ya que el pensamiento reflexivo y la exploración metafísica están en su escritura íntimamente ligados a una dimensión experiencial y fenomenológica que se realiza en la materialidad de la palabra. La delimitación, los contornos de aquello que se representa o se expresa, son la zona de tránsito en que lo percibido se somete y transforma por las fuerzas de la conciencia y del pensamiento metafísico. Esta zona fluctuante desdibuja una frontera que parecía culturalmente zanjada (para retomar los términos de Deleuze, la de la dualidad imagen-movimiento y conciencia-cosa) y reinstala en el interior de la escritura de Emar el problema del marco, ya que, socavados los pilares del ordenamiento narrativo tradicional, su escritura excede los cauces, se derrama sometida a su propia pulsión¹¹.

También esta dicotomía entre lo enmarcado y el flujo (en este caso de las imágenes) es intrínseca al cine. Tal como señala Deleuze (1984), la verdadera materia cinematográfica es un universo de imágenes fluyentes, sin centro ni encuadre, y es el cine el que "más directamente aún que la

¹⁰ Lo que Casetti (1994) denomina el paradigma interpretativo, teoría de campo o dimensión fenomenológica, que agrupa las corrientes teóricas donde la pregunta es "por la significatividad del cine respecto de los procesos culturales, artísticos y de pensamiento" (295).

¹¹ Entendemos "marco" en múltiples sentidos: como marco de la obra, es decir, como el marco de convención que define que una obra sea una obra artística; como marco de un texto narrativo, es decir, portador de una ficcionalidad y de un límite que la obra de Emar deconstruye una y otra vez con recursos de metatextualidad y referencialidades multiplicadas y dinámicas; como el marco que separaría lo literario de lo filosófico o lo crítico. Para una discusión de sus implicancias, referimos a "Párreron" de Jacques Derrida (2010).

pintura, da un relieve en el tiempo, una perspectiva en el tiempo: expresa el tiempo mismo como perspectiva o relieve. De ahí que el tiempo cobre esencialmente el poder de contraerse o dilatarse, como el movimiento el de aminorar o de acelerar” (43) Al respecto, el trabajo al que Emar somete su escritura también da cuenta de este proceso. Braulio Arenas (1979) refiere cómo Emar escribía *Umbral* recortado, expandiendo y pegando fragmentos de texto. Además de la técnica de montaje implicada, nos interesa destacar aquí este carácter de totalidad y de flujo, de universo de palabra, sobre el que opera el escritor¹².

Así, la escritura de Emar se somete a esta revocación de los límites de sí y de aquello que se representa, se libera a las fuerzas de un tiempo de la experiencia¹³, erradicado del ordenamiento narrativo tradicional, una rebelión ante las exigencias de rigor cronológico y de las relaciones de causalidad o de necesidad narrativa que tradicionalmente ordenan el relato ficcional. Para retomar el término de Arenas-Emar, la *sugestión* es la brújula de la experiencia de escritura de Emar. Indica Lizama: “El atractivo de la visión emariana es que el narrador a partir de hechos cotidianos, representa el mundo sin atenuar en absoluto su enorme complejidad, pues cada suceso está visto como el centro de una red de relaciones que no se puede dejar de seguir. Por ello, quien relata multiplica los detalles, razona e imagina, enumera y resume, examina el lenguaje, compara y vuelve a comparar los episodios en su conjunto... El discurso siempre se expande en múltiples direcciones y abarca horizontes cada vez más vastos hasta termina con la revelación del mundo entero” (Lizama 2008, 11).

Tal como señala Deleuze (1984), el cine no es el medio para la representación de la realidad sino una práctica que crea diferentes caminos para organizar el movimiento y el tiempo: el movimiento expresa un cambio en la duración y en el todo, que no es concebido como conjunto cerrado, sino como un todo abierto, que se modifica. Estas relaciones entre el movimiento, la totalidad y la duración son centrales en la escritura de Emar, así como la relación entre la imaginación y el movimiento, el tiempo y lo simultáneo.

En 1937 Emar publica *Diez*, un libro de cuentos en donde ensaya la indagación literaria de la tensión que el cine ha incrementado entre lo

¹² “Si entendemos bien sus explicaciones (aparte de las que nos suministró personalmente), él escribía un largo período de intención novelesca, ocupando unos 30 centímetros de papel, y en seguida lo cortaba en trozos, cinco, seis, o siete trozos (según la cantidad de puntos apartes que contuviera el relato en cuestión). En seguida, a continuación de cada uno de estos trozos, el autor procedía a escribir un nuevo texto, *nacido este de la sugestión* que le procurara el fragmento cortado. Después reunía el total en una larga tira de papel, no ya de 30 centímetros, sino de un metro o de mucho más, encajando los nuevos textos tras los que le habían dado origen. Entonces comenzaba una nueva fase, o, más bien, un nuevo corte del relato. El total reunido (por el texto original y por los textos incorporados) volvía a convertirse en un conjunto de fragmentos, los que volvían a dar paso a nuevos textos, integrados estos al total, pero nuevamente cortados en fragmentos” (Citado en <http://www.lettras.s5.com/emar2503027.htm>. El destacado es nuestro).

¹³ Que en Emar es un *cairós* y no un *cronos*, es decir, que no implica un tiempo homogéneo y cuantificado sino que se corresponde con un tiempo de “la coincidencia repentina e imprevista en que la decisión aprovecha la ocasión y da cumplimiento a la vida en el instante” (Agamben 149).

visual-espacial, lo temporal del movimiento, y lo perceptivo y psíquico del proceso activo del espectador. El libro se presenta como una unidad, un conjunto decreciente, tal como lo indica el subtítulo "Cuatro animales. Tres mujeres. Dos sitios. Un vicio". El recurso de montaje –de continuidad en el corte, de continuidad en lo heterogéneo– está destacado por el orden numérico y anticipa una estética narrativa en que el enlace de episodios no se funda en la causalidad temporal o en una lógica narrativa tradicional, sino en una política de *deslizamientos* entre lo visual-espacial, lo temporal del movimiento, y lo perceptivo y psíquico.

"El hotel Mac Quice", por ejemplo, presenta la anécdota mínima de un personaje que abandona el hotel y se interna en las calles de la ciudad. Como en otras narraciones de Emar, la focalización en los detalles, las digresiones enumerativas y reflexivas y un tratamiento temporal arbitrario y lúdico, en donde los acontecimientos menores requieren una extensión narrativa que contrasta con la economía de otros eventos aparentemente más importantes, funden el relato en esa experiencia de deslizamientos que evoca un clima onírico (aunque sin terminar de concretarlo, porque estos deslizamientos propios de los sueños, en Emar se someten constantemente a una conciencia reflexiva). Las posibilidades de tiempo, espacio y movimiento hostigan al personaje, y la referencia al cine es explícita:

"Otra particularidad de nuestra marcha por la galería: en todas las marchas de mi vida he sentido con nitidez blanca que soy yo quien avanzo y que es inmóvil aquello sobre lo cual avanzo. Esta vez –junto con sentir siempre mi avance– sentía que la galería se movía a su vez y naturalmente en sentido contrario. Esto facilitaba nuestra marcha aunque ni por un momento la aceleró. Esto, además, *me hizo recordar algunas cintas cinematográficas tomadas, por ejemplo, desde la cabeza de un tren: los rieles se precipitan con el paisaje encima y uno queda quieto en su butaca, quieto como la Tierra, como el Sol, cuando la Tierra es la que se mueve. Y esto último a nadie se lo comuniqué, ni a mi mujer, ni al botones, ni a ningún ser que hubiésemos podido cruzar*" (141).

Este sentido de la velocidad y del espacio del movimiento es retomado más adelante cuando el personaje sale del hotel Mac Quice y sigue a un hombre por la ciudad viendo que una y otra vez, no importa el camino que tomen, desembocan hacia el hotel Mac Quice y su plaza. El personaje se propone una primera explicación mordaz: una nueva estética urbana que reproduce el hotel y la plaza en distintos puntos, infinitos, de la ciudad. Luego, como el absurdo de la repetición le parece intolerable, supone que han dado la vuelta al mundo, que todos los espacios se han "saltado" en una infinitésima de segundo, es decir, que se ha operado en la realidad ficcional un montaje abismal por el que aun los lugares más lejanos descubren una continuidad. Finalmente, Emar inscribe un movimiento que parece –otra vez– no estar en el personaje sino en lo que lo rodea, el movimiento tal como lo ve un espectador cinematográfico:

“Una vez, de un balcón, colgó un trapo oriental color damasco. Otra vez, de otro balcón, cayó una orquídea. De pronto, entre tres o cuatro casas, se abrió una plazaleta” (177).

El relato termina con este giro sin fin en que el personaje está atrapado en su movimiento y en la repetición de lo que ve. Así, el tópico vanguardista del *flaneur* en la ciudad latinoamericana, que el mismo Emar había desarrollado y trastocado en su novela *Ayer*, de 1935, aparece aquí sometido a un doble desconocimiento. El paseo por la ciudad ya no es la fuente de estímulos propia de la experiencia moderna, ya no es el paseo por entre la multitud, alimentado por los avances tecnológicos y por el azar de los encuentros, sino que Emar destila las consecuencias mismas de esta experiencia y desliza a su personaje como una conciencia cercada, sesgada por el movimiento, es decir, las relaciones de tiempo y espacio. La narración misma busca producir el efecto de este desplazamiento.

También en el otro cuento incluido en “Dos sitios”, en “El Fundo de La Cantera”, se reitera el tema del espacio convertido en tiempo:

“No habría más de diez metros entre nosotros.
Diez metros hacia adelante.
Hacia atrás todos los metros de mi vida pasada.
Mas hacia delante, repito, solo diez.
No iría yo a quemarlos marchando hacia las damitas.
Todo hombre, cuando ve que no le restan más que diez metros, se detiene” (188).

Luego, el acercamiento de las damas y su posterior retroceso se narra desde la detención de quien observa, y las damas se aproximan en un tiempo detenido, sin moverse:

“Y ya, rozándome la piel de mi sangre se acercaron siempre, se acercaron más, más y más, hasta que, en la detención absoluta, borráronse a su vez sus rostros y no hubo, por un momento, sino dos ojos míos dilatados por el terror y cuatro ojos negros y fijos, solos en el espacio, clavándose en los míos... Entonces volvía a verlas, mascaritas adoradas, volvía ver las faldas de seda rosa, su crujido quebradizo, los amigos en charla siempre, el patio, los maitenes...” (189).

Lo que Emar narra aquí es la monstruosidad del plano cinematográfico, aplica su experiencia de espectador *sensible* (un término particularmente apreciado por Emar) al acercamiento de las mujeres que en ese proceso pierden la integridad del cuerpo, son un primer plano de ojos que lindan con el horror en que objeto y sujeto se confunden, justamente, en la mirada. Los ojos desorbitados del máximo acercamiento son un punto de fuga que, al alcanzarse, abisman al personaje ante una percepción del vacío y de la nada. En este sentido, los “Dos sitios” de *Diez* son todo menos “sitios” en un sentido tradicional, es decir, en tanto coordenadas de lugar y espacialidad

que cristalicen un efecto de realidad mimética. Los "sitios" de la narrativa emariana han sido sometidos a la experiencia cinematográfica, son sitios-tiempo y sitios-conciencia, es decir, espacialidades transformadas *en y por* el tiempo y la conciencia¹⁴.

No es menor que estas escisiones del tiempo, estos intercambios de tiempo y espacio funcionan para Emar bajo una doble condición: la de la aspiración al conocer (y podríamos decir, el ensayo de otra forma narrativa en que las tradicionales coordenadas del relato –tiempo, espacio y punto de vista– se ven transformadas) y la evidencia de un cierto "fracaso" en cuanto a las implicancias cognitivas de este proyecto: "Ahora me balanceaba cayendo. 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).

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. Así, la huida del personaje del Fundo de La Cantera se presenta como una caída mágica en los espacios y en el tiempo: una cinta desbocada en que la infinitud del mundo transita ante una conciencia que no puede aprehenderla. Es la inversión mayor del sujeto y del objeto en el cruce de la conciencia. La experiencia cinematográfica, la percepción de la imagen-movimiento aparece ficcionalizada en una dimensión monstruosa, hiperbólica, que en definitiva deshace los límites de cualquier experiencia porque invoca un cuerpo que lejos de cumplir su promesa de mimesis perfecta exhibe su carácter de constructo, su desmembramiento, y porque sin marco, la obra es tiempo y percepción que fluye, escritura y cinta que se evaden de las fronteras de su materialidad.

Nuevas tecnologías y percepción

Las nuevas tecnologías trastornan la relación entre lo visible, lo invisible y lo que se percibe. El cine hace visible las antiguas quimeras –un hombre con cabeza de mujer, la gente que deambula por una ciudad detenida, un transeúnte que camina hacia atrás, cuerpos desmembrados por su encuadre–, y aún siendo una tecnología que se destaca por la *ilusión de realidad* que reclama, tal vez por eso mismo, su cuestionamiento a la certeza de lo visual inaugura una nueva organización del campo de lo perceptible. Para Merleau-Ponty (1964), la búsqueda del origen del sentido en el mundo sensible implica la restitución de una experiencia originaria en la que lo visible se erige sobre una

¹⁴ Requeriría un nuevo ensayo analizar otras zonas de contacto –también relativas a lo espacial– de la narrativa de Emar con el cine. Las mencionamos. En primer lugar, el paisaje exótico que el cine acerca: en "El unicornio", el personaje se encuentra en El Cairo, en un fondo escenográfico de pirámides. En segundo lugar, el viaje asombroso y la paradoja espacio-temporal es una constante en la narrativa de Emar, recordemos *Miltín 1934*, o en los cuentos de *Diez*, el submarino de "El unicornio". Los antecedentes están en la proto-ciencia ficción –*Las Aventuras de Barón de Munchhausen*, *La Historia verdadera* de Luciano de Samosata o *El otro mundo* de Cyrano de Bergerac– pero el primer cine vigoriza la serie y, desde que el cohete de Meliès atraviesa el ojo de la Luna, hace de ella un tema privilegiado.

dimensión invisible, una dimensión equivalente a la que busca Emar, carnal y afectiva con el mundo. En el cuento "Papusa", un espectro explica al protagonista el nacimiento de los sexos en una variante erótica de mito originario en que el sexo es independiente de los seres humanos y fue incrustado en ellos generando una simbiosis difícil de sobrellevar. Los sexos tienen entonces una vida propia, como también la tienen los minerales y todo lo del universo. Para extender la radicalidad de esta certitud, Emar refiere a una sala de cine: "Años antes. Una sala de cine. Se proyecta la circulación de la sangre. Allí van, allí corren los glóbulos. Lentamente algo va entrando a tu entendimiento: aquello no corre como simple líquido compacto e impulsado; aquello es vivo en cada partícula, vivo, libre. Los glóbulos avanzan, se detienen, chocan, se aglomeran, buscan su ruta, la buscan porfiadamente, la encuentran, siguen veloces. Vivo cada uno y cumpliendo su vida. ¡Vida independiente ajustada a vida mayor! Ajustada, sí, pero independiente. Así dentro de ti. Tuviste que abandonar la sala" (121). Aparece aquí, de nuevo, el cine en su imposibilidad más utópica, la de vislumbrar lo invisible, la de representar la duplicación más intensa, la de la sangre viva en la pantalla que resuena con la del espectador que observa y *debe* salir de la sala. Es el punto de deslizamiento que a Emar le interesa, aquel que enlaza la mayor percepción con la mayor abstracción, la que espía en la sangre el secreto de la vida. De un modo similar, en "Pibesa", después del relato extraordinario de un hombre que ataca al personaje y a su amiga, disparándole e hiriéndola, después de que una multitud desconfíe de ellos porque la seguridad del atacante los desconcierta, el protagonista comprueba que efectivamente su compañera está herida porque al despedirse de ella, ve el rastro de sangre desde el marco de una ventana de subsuelo: "Dejé a Pibesa, entré y corrí al subsuelo. El subsuelo de mi casa tiene una ventanita al ras de la acera. Me precipité a ella para ver los pasos de Pibesa.

Pasaron.

Vi sus medias beigeas, sus pies de raso y sus dos taconitos agudos bañados en sangre escarlata" (159). Así, la certeza del ver solo se vuelve objetiva en un marco, que a la vez, necesariamente, fragmenta los sujetos, recorta monstruosamente sus partes.

Como hemos dicho, la escritura emariana supone la deconstrucción lúdica del anclaje espacio-temporal, pero tampoco es menor su socavado de las capacidades sensoriales. ¿De qué modo se percibe? Esa es la pregunta fenomenológica que confluye al mismo cuestionamiento que, según Deleuze, el cine evidencia: "En la conciencia no habría más que imágenes, cualitativas, inextensas. En el espacio no habría más que movimientos, extensos, cuantitativos. Pero ¿cómo pasar de un orden al otro? ¿Cómo explicar que los movimientos produzcan de golpe una imagen, como sucede en la percepción, o que la imagen produzca un movimiento, como sucede en la acción voluntaria? Si para explicarlo se invoca el cerebro, hay que dotarlo de un poder milagroso. Y, ¿cómo impedir que el movimiento no sea ya imagen, al menos virtual, y que la imagen no sea ya movimiento, al menos posible?" (87).

El cuento "Maldito gato", incluido en el apartado "Cuatro animales", parodia la literatura criollista en la aventura de un personaje que atraviesa por un gradual trastocamiento de sus capacidades perceptivas.

“Maldito gato” comienza justamente por una progresiva y caótica desararticulación de las propiedades de los sentidos. Primero, disloca una posible relación entre temperatura y movimiento. El personaje sale al galope y la temperatura es perfecta porque coincide con la velocidad del avance del caballo; aumentando la velocidad, el frío se intensifica. Es extremando la lógica de esta premisa que, por un movimiento que el personaje narrador hace con su mano al momento de cabalgar hacia adelante y hacia atrás suyo, por ser una velocidad sumada o restada a la del caballo, la mano se enfría o se calienta:

“Sentía entonces, según su mayor o menor violencia, todas las gamas del calor, y cuando la echaba hacia atrás a igual velocidad que el caballo iba hacia delante, era la detención, y poco me faltaba para quemarme las yemas de los dedos” (31).

Así, el personaje de “Maldito gato” se somete a un paseo por las posibilidades desorbitadas de los sentidos. A la aventura táctil de las temperaturas, sigue un episodio de sensibilidad olfativa sometida a los arbitrios de un tiempo también convulsionado (el olor anticipado del pan que el protagonista percibe en un campo de trigo), luego otro episodio gustativo gracias al candiyugo¹⁵, una preparación que potencia el sentido del gusto al punto de que la lengua amplía sus capacidades sensibles: “era algo como ver por la lengua, oír por la lengua, oler y palpar por ella y además, y por cierto, gustar. Así se formaba en el cerebro una imagen del mundo, de la realidad toda, totalmente diferente a la que dan los sentidos en su normalidad” (59).

La aventura de la distorsión y cruces de los sentidos del personaje emariano se hace eco de la contienda vanguardista contra la tiranía de la imagen retiniana y de la percepción visual, un rasgo que acerca a Emar a la figura de Duchamp, quien introduce el problema de la autoridad ejercida por lo visual en el arte y está entre los primeros que potencian las posibilidades perceptivas de los otros sentidos¹⁶. Este trastocamiento de los sentidos remite también a otras búsquedas técnicas-científicas, como el clavecín ocular o cromático de Louis-Bertrand Castel que Claude Levy-Strauss (1993) vincula con el soneto “Vocales” de Rimbaud¹⁷. Tampoco el cine fue indiferente a la tiranía de los sentidos tanto en lo relativo al problema de la sincronización del primer cine parlante como a los múltiples experimentos técnicos que se desprenden de una renovada conciencia del fraccionamiento

¹⁵ En “*Maldito gato* de Juan Emar. Una lectura vanguardista” Alan Meller (2005) señala que el candiyugo es una palabra compuesta por candi (caramelo en inglés) y yugo (en español) y refiere al yugo de los sentidos. En su lectura, Meller destaca las referencias a las drogas, opio y morfina, que Emar habría usado para buscar estados de percepción que se desarrollan en el cuento.

¹⁶ En las obras de Duchamp de 1919 y 1921, *Air de Paris* y *Belle Haleine Eau de toilette*, el olor o el aire se conservaban en recipientes de cristal, un precedente de la inclusión del sentido del olfato en las obras de vanguardia. Ver Jim Drobnick (1998).

¹⁷ Refiriéndose a la obra de Cezanne, Merleau-Ponty (1996) señala que “Nous voyons la profondeur, la velouté, la mollesse, la durété des objets-Cezane disait meme *leur odeur*” (20-1). Vemos aquí una continuación de la tensión entre visión óptica y visión “háptica” que mencionamos en la nota 8.

de las posibilidades de la percepción (Bongers (2011) reproduce diversos textos de archivo que testimonian esta faceta experimental del cinematógrafo en su primera época: los experimentos para agregar sonido, color y olor al cine en busca de la concreción de la utopía de totalidad, en este caso técnica).

La aventura sensorial del personaje de “Maldito gato” desemboca en una situación absurda: el protagonista, un gato y una pulga encerrados y detenidos en una cueva, sometidos a una relación de posiciones en que uno y otro están “unidos y enlazados” de modo tal que no pueden salir ni independizarse. El personaje se ha fusionado con el universo, con un universo en que los sentidos, el tiempo y el espacio tejen redes que ya no son las de un ordenamiento que aísla e independiza a sus partes. Es el caso llevado al extremo de la narración de Emar, la aprehensión de lo vital como totalidad, que implica también esa escritura de la vida que fluye, sin cuadros ni ordenamientos que la contengan y compongan, una dimensión en la que el sujeto se deshace en la medida en que la lógica de la obra –y de la existencia total– lo excede y fagocita. La condición de la detención del movimiento es la condición de una conciencia capaz de desligarse de tiempo, espacio y percepción, una conciencia minimalista que pueda detener (o por lo menos desacelerar) el flujo constante, el fluir indistinto de la vida.

Una coda

Hemos querido poner en relación intermedial con el cine (aunque no exclusivamente) algunos aspectos de la obra de Emar, los problemas de la percepción, del movimiento, de la conciencia y de la experiencia, y la redefinición de la obra artística bajo esta impronta. En la escritura de Emar –que se alza como el elemento unificador en esta experiencia de digresión subversiva– opera este “*milieu* intermedial” (ver nota 5) que el hecho cinematográfico eclosiona, los nuevos desafíos a la percepción, la deconstrucción del cuerpo por los dispositivos tecnológicos, la materialidad de un tiempo-espacio y los desafíos del desvanecimiento de la frontera entre el pensamiento y la materialidad. Esta perspectiva aspira a poner de manifiesto el tejido de fuerzas y saberes, medios y posibilidades, de los que la escritura de Emar participa. La figura de la “cinta sin fin” expresa un proyecto complejo, casi desmesurado, que para ser apreciado en toda su riqueza demanda una perspectiva que –también ella– supere los límites del libro.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. “Tiempo e historia. Crítica del instante y del continuo”, Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. 129-155.
- Arenas, Braulio. “Un arte de novelar”, *El Mercurio*, 25 de noviembre de 1979: <http://www.letras.s5.com/emar2503027.htm>.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Bongers, Wolfgang; Torrealba, María José; Vergara, Ximena. “Avances tecnológicos”, Bongers, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011. 177-206.

- Bongers, Wolfgang. "Juan Emar: la sensibilidad del cine", *Cuadernos de la Cineteca Nacional de Chile 2. Primer encuentro de Investigación sobre Cine Chileno* (2011): 136-142.
- Brodsky, Pablo. "Introducción" Emar, Juan. *Cartas a Carmen. Correspondencia en Juan Emar y Carmen Yáñez (1957-1963)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998. 9-13.
- Brodsky, Pablo. "Prólogo" Emar, Juan. *Antología esencial*. Santiago de Chile: Dolmen, 1985. 7-35.
- Burch, Noël. *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Canseco-Jeréz, Alejandro. "Juan Emar arquitecto de la prosa", *Revista Chilena de Literatura* (39) (1992): 23-36.
- Canseco-Jerez, Alejandro y Canseco Jerez, Valentina. "Juan Emar pintor", *Alzaprima* Nº II año 2 (2010): 13-26.
- Cantin, Nadine. "1934. Una estética del espacio", *Taller de Letras* 36 (2005): 99-111.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Castillo de B., Adriana. "Texto e intertexto en *Chuchezuma* de Juan Emar", *Revista Chilena de Literatura* Nº 40 (1992).
- Deleuze, Gilles. *Imagen-Movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1984.
- Derrida, Jacques. "Páragon" *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Drobnick, Jim. "Reveries, Assaults and Evaporating Presences: Olfactory Dimensions in Contemporary Art", *Parachute* 89 (1998): 10-9.
- Emar, Juan. "El hotel Mac Quice", Emar, Juan. *Diez*. Santiago de Chile: Ercilla, 1937. 163-178.
- _____. "Maldito gato", Emar, Juan. *Diez*. Santiago de Chile: Ercilla, 1937. 29-82.
- Levi-Strauss, Claude. "Des sons et des couleurs", Levi-Strauss, Claude. *Regarder, écouter, lire*. Paris: Plon, 1993. 127-147.
- Lizama, Patricio. "Prólogo", Emar, Juan. *Un año*. Santiago de Chile: Tajamar, 2008. 5-13.
- Liotard, Jean-François. "Lo sublime y la vanguardia". En *Lo inhumano*. Buenos Aires: Manantial, 1998. 95-110.
- Mariniello, Silvestra. "Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial", *Acta poética* 30-2 (2002): 59-85.
- Méchoulan, Eric. "Intermedialités: le temps des illusions perdues", *Intermedialités 1. Naitre* (2003): 9-27.
- Meller, Alan. "Maldito gato de Juan Emar. Una lectura vanguardista", *letras.s5.com* (2005): <http://www.letras.s5.com/je250405.htm>.
- Merleau Ponty, Maurice. "La doute de Cézanne", Merleau Ponty, Maurice. *Sens et no-sens*. Paris: Gallimard, 1996. 13-33.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et L'Invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- Millares, Selena. "Juan Emar: La escritura como patria. Entresijos de una poética dialógica", *Taller de Letras* Nº 46 (2010).
- Mitchell, W.J.T. "El lenguaje visible: el arte de la escritura de Blake", En *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009. 103-136.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del Romanticismo a la vanguardia*. Madrid: Seix Barral, 1993.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 2009.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México DF: Siglo XXI, 1998.