

La narrativa de Juan Emar y la novela *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio: una teoría geométrica del ser en el mundo *

Dra. Cecilia Rubio

Universidad de Concepción, Chile

Resumen

La obra del escritor chileno Juan Emar (1893-1964), especialmente su novela *Ayer* (1935) y los cuentos de *Diez* (1937), y la del ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947), específicamente, su *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* (1932), presentan, más allá de su similar estructura fragmentaria, dislocación temática y enmascaramiento del referente, una problematización filosófico-estética común: ¿dónde reside el ser de lo humano? Y ¿cómo será la novela que investigue este problema? La explicación de tanta confluencia excede el alcance de esta propuesta, pero lo cierto es que se verifica una respuesta análoga: el ser humano es, ante todo, una medida, un punto -en Emar- o una línea -en Palacio- en el vasto espacio de la nada, donde intenta equilibrarse. De hecho, la novela misma es un espacio vacío donde el ser se manifiesta como puro problema existencial, toda vez que lo humano es una medida que no se ajusta a su límite, es decir, se vive como inmanencia desbordada por la trascendencia. La novela que problematiza esta condición humana se define como “deformación”, como subversión de las formas establecidas y trazamiento de nuevas formas.

* Este trabajo fue presentado en el “Congreso internacional: Jorge Icaza, Pablo Palacio y las vanguardias”, Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, 18-22 de septiembre de 2006, y permanece inédito. Su primera parte, no obstante, dedicada a la obra de Juan Emar, la he retomado parcialmente, con cambios y correcciones, en un artículo posterior que tiene una propuesta y objetivos distintos: “La euritmia de Juan Emar: Teoría del equilibrio y sistema constructivo”. *Acta literaria* 37, segundo semestre, 2008, pp. 9-23.

Introducción

La relación existente entre los escritores vanguardistas que cultivaron un mismo género - el narrativo-, en similares circunstancias histórico-estéticas -el predominio de la narrativa social-realista-, y cuya recepción crítica fue también semejante¹, se apoya en argumentos menos evidentes que los señalados: son razones que atañen a la afinidad tanto en la concepción novelística como en aspectos temático-conceptuales que permiten que las obras se complementen recíprocamente. Es el caso de la concepción geométrica que sustenta la configuración del mundo narrado en la obra de Juan Emar –la novela *Ayer* y los cuentos de *Diez*²- y en la novela *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* de Pablo Palacio³.

1. Juan Emar

1.1. La teoría del equilibrio geométrico

Para adentrarnos en lo que llamo la teoría emariana del equilibrio, cabe considerar, en primer término, la subteoría de los colores que nos llega a través de las palabras del pintor Rubén de Loa de la novela *Ayer* (1998: 34-35):

¹ Las vanguardias chilena y ecuatoriana siguen un itinerario similar, a mi parecer, aunque un poco desplazado en las fechas. La chilena empieza a instaurarse polémicamente desde los años '10 hasta inicios de los '20, alcanza plena vigencia desde 1922, aprox., y hasta la primera mitad de los '30 (1935 especialmente), vigencia no exenta de polémica, y sufre un repliegue más o menos forzado frente a la arremetida de la tendencia realista en la segunda mitad de los '30, específicamente en 1938. Como se observa, en términos de fechas coincide sobre todo con Schwartz (1991), quien propone los años 1914-1938 como demarcadores de la vanguardia latinoamericana. Para la periodización de la vanguardia ecuatoriana, sigo a Humberto Robles (2006), quien determina las fechas de 1918-1934, pasando por tres etapas: 1918-1924: “Presencia y recepción polémica de la noción de vanguardia”; 1925-1929: “Descrédito y desplazamiento de la noción de vanguardia”; y 1930-1934: “Rezago y descarte de la noción de vanguardia”.

La obra narrativa de Juan Emar y de Pablo Palacio son, en la vanguardia chilena y en la ecuatoriana, respectivamente, las menos estudiadas en su tiempo, y su relevancia en la modificación de la práctica narrativa comienza a ser aquilatada esporádicamente en los años '70 y sistemáticamente a partir de los '90 del siglo XX.

² Las primeras ediciones de *Ayer* y de *Diez* son de Zig-Zag, 1935, y Ercilla, 1937, respectivamente. Por razones de disponibilidad, trabajo con las terceras ediciones de cada texto: la de *Ayer* es de Ediciones Lom, 1998, y la de *Diez* es de Editorial Universitaria, 1997. Para este trabajo, me apoyaré en otros textos de Emar que señalaré en su momento.

He desarrollado un trabajo detallado de lo geométrico en *Diez* de Juan Emar en mi tesis para optar al grado de Dr. en Literatura, titulada «*Diez* de Juan Emar y la tetrada pitagórica: iniciación al simbolismo hermético», del año 2004. Un resumen de ésta, de título homónimo, puede leerse en la revista de la Universidad Católica de Chile, *Taller de Letras* 35 (2005): 149-166.

³ Trabajo con el texto de la novela de Palacio editado bajo el título general de *Obras completas*. Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández. Colección Antares N° 141. Quito: Libresa, 1997, pp. 209-273.

Pues el rojo, al ser complementario del verde, en cualquier circunstancia de la vida, lo complementa. [. . .] Quien complementa, equilibra; quien equilibra, hace estable [. . .] quien hace estable, hace viable. [. . .] Hace viable la circulación de la vida a través. [. . .] La vida circula a través, puede circular, gracias a que tiene por donde circular. Esto es elemental. Y lo tiene, gracias a que hay, en aquello por donde circula, una estabilidad, y esta estabilidad es únicamente posible, gracias a un equilibrio constante, o casi constante, y para que haya equilibrio tiene que haber por lo menos dos que se equilibren.

Si retenemos las premisas de esta teoría, podemos sintetizarla como sigue: en el mundo las cosas se equilibran entre sí de manera estable, de allí que haya que considerarlas en su unidad ya como una configuración donde unas cosas se relacionan con otras a través de la tensión. Esta tensión confiere a la figura un movimiento vital, el de la circulación, de modo que la unidad constituida por dos está en rotación constante, lo que hace viable la vida de esta figura que se transforma así en un pequeño organismo estructurado con estos dos puntos interconectados en el tiempo y en el espacio.

En primera instancia, la teoría del equilibrio afecta directamente el mundo narrado en el plano del número de personajes. La explicación se encuentra en la introducción a la novela *Umbral*, «Palabras a Guni»⁴, donde el narrador explica su necesidad de poner en acción a dos personajes, para cumplir con la ley ya no sólo del uno que deviene dos, sino que también con la de polarización, ya que se requiere ahora que los personajes actúen como fuerzas separadas que se polarizan mutuamente. De esta manera, el segundo personaje, o el desdoblamiento de uno solo, es una categoría marcada que funciona como uno de los recursos para polarizar el relato.

Así, en *Umbral*, el narrador Onofre Borneo se desdobla en el narrador parcial Lorenzo Angol, quien a su vez queriendo desdoblarse en uno que actúa y otro que contempla, solicita a Borneo le construya un segundo personaje que cumpla este segundo papel, para lo cual Borneo hace intervenir a Rosendo Paine, quien se ofrece para actuar como doble de Angol. Veamos cómo lo explica Borneo: “Es como un contrato. Es abarcar entre dos el total ya que uno solo no lo ha logrado. Es ocupar ambos polos, el positivo y el negativo, el blanco y el negro, como quiera usted llamarlos” (Emar, 1996: 7).

⁴ *Umbral* es la última novela escrita por Juan Emar y se considera su gran obra. Por decisión de su autor, sólo cuenta con ediciones póstumas, la primera fue parcial, pues contenía sólo el primer volumen, data de 1977 y se debe a la iniciativa editorial realizada en Buenos Aires por Carlos Lolh ; la segunda está completa, es decir que consta de los cinco volúmenes dejados por Emar, es de 1996 y se debe a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM) de la Biblioteca Nacional de Chile.

No obstante, en el sistema emariano, dos no son suficientes para que haya vida, pues la polarización insta a su manera un nuevo desequilibrio, ya que se desata la fuerza destructiva que hay en ellos y que los hace aniquilarse mutuamente. Es lo que en alquimia se conoce como “el combate”, principio de lucha y de armonización a la vez. Nuevamente encontramos en *Umbral* la explicitación teórica, en palabras de Borneo:

[. . .] presumo la existencia de un tercer personaje –déjeme llamarlo así con mayúsculas: Tercer Personaje-, personaje recóndito, muy oculto en un arcano fuera de toda visión y de toda comprensión humanas: el personaje que, sosegada e inexorablemente, advierte que el encuentro entre dos de la unidad no es cosa hacedera en este mundo. Lorenzo y Rosendo chocan. Lorenzo y Rosendo son los dos amigos atraídos por la colaboración entusiasta y sincera. Ellos son los hombres que, por senderos muy tortuosos, hallarán siempre un impedimento o una burla a ese intento equivocado. Grandes amigos que todo lo ensayan, que ante ningún experimento se arredran y que se destruyen. La cuerda se rompe y se separan. (ibid.: 8)

Emar avanza, entonces, de la dualidad a la trinidad, cuestión numérica que tiene su equivalente geométrico, que viene a coincidir con la propuesta del pitagorismo. En efecto, para éste, el uno corresponde al punto, centro de las formas planas, y representa el principio activo del universo; el dos corresponde a la línea recta, por lo que expresa la fuerza y la direccionalidad, y simboliza el principio pasivo, que encarna las contradicciones y la imperfección de las cosas; el tres corresponde al triángulo, primera expresión de la superficie, y representa la armonía, la estabilidad y el cimiento de todas las cosas; y el cuatro corresponde al cuadrado, primera expresión de los cuerpos sólidos, el que abarca y contiene todo, de allí que la *tetrakthys* o tétrada (el número diez) corresponda al círculo, en el que reside la perfección de la causa creadora y ordenadora.

1.2. Totalidad y unidad

La búsqueda de totalidad que emprendió Emar está bien documentada. Basándose particularmente en «Torcuato», *Umbral* y *Cartas a Carmen*⁵, Pablo Brodsky (1994?), Carlos Piña (1998) y Patricio Lizama (2000), respectivamente, se refieren a ella de manera similar. Tanto Brodsky como Piña pretenden establecer una ley que abarque la obra emariana en su conjunto,

⁵ «Torcuato» es el nombre de una obra que Emar dejó en calidad de manuscrito, la que data de 1917. *Cartas a Carmen*, por su parte, es el título de la edición de la correspondencia entre Emar y su hija Carmen, realizada por Pablo Brodsky.

para lo cual remiten el concepto de totalidad al de “escritura autobiográfica totalizante” (Brodsky, op. cit.: 8) o a la concentración en los géneros biográfico y epistolar (Piña). En la misma perspectiva, pero señalando los alcances narratológicos, Lizama sostiene que la obra emariana está marcada por un anhelo de reconstrucción de la vida propia y de todas las vidas, afán de totalidad que tiene su expresión en el hecho de que el narrador emariano multiplique los detalles y expanda infinitamente las descripciones, de forma que el discurso narrativo se hace multidireccional y termina por revelar el mundo entero.

En otro de sus trabajos, Lizama (2001) plantea nuevamente el tema de la totalidad, siguiendo explícitamente a Piña. Lo interesante, para mí, es que Lizama no se detiene en el recurso autobiográfico, sino que extiende el alcance del anhelo de totalidad no sólo a la manera emariana de narrar, sino también a una percepción orgánica y holística de la vida. Específicamente, Lizama propone que al concebirse el mundo como una unidad tanto indivisible como dinámica, “los componentes del universo, desde el nivel macrofísico al microfísico, no son ‘cosas’, sino correlaciones de cosas que, a su vez, son correlaciones de otras cosas y así sucesivamente” (op. cit.: 29). En síntesis, el universo es un conjunto unificado de una red compleja de relaciones entre sus diferentes partes.

Como mostraré a continuación, el narrador emariano se hace cargo de esta complejidad, de allí que no pueda dejar de seguir esta red de relaciones cuyo centro sería el suceso narrado.

Conviene revisar, entonces, lo que Emar plantea en el artículo «Frente a los objetos» que apareció en 1935 en el magazine *Todo el mundo en síntesis*. La idea dominante de este texto es el recurso del desdoblamiento como actitud que permite percibir el mundo. El yo se desdobra en alguien ‘que actúa’ y en alguien ‘que observa al que actúa’. Ante los ojos de este observador, el mundo aparece compuesto como un binomio, el mundo de la separatividad y el de la unidad. En primera instancia, el tiempo se percibe fraccionado por los objetos, pero dado que éstos se tienden lazos relacionales, dejan de ser entidades discretas y pasan a ser un ‘signo simbólico’ que sirve de punto de apoyo para la totalidad. Los objetos percibidos individualmente, con abstracción del entorno y de las relaciones, constituyen ‘aislamientos absolutos’, lo que se desmiente por la percepción de algo que los ronda y que hace percibir la unidad.

Me parece que esto último es lo que ocurre en *Ayer*, en los momentos en que el protagonista y su mujer visitan el zoológico. La visión de las catorce leonas se le antoja al protagonista la visión de un organismo, cuyo mecanismo no puede desentrañar, pero que expresa

así: “Catorce leonas movidas ocultamente por un resorte oculto movido por el león” (op. cit.: 15). La relación entre esta fórmula encontrada por el protagonista y el sentido de la totalidad y unidad queda aún más claro cuando las leonas clavan los ojos en ambos personajes en un silencio que parece “absoluto”. Algo semejante ocurrirá cuando los monos obnubilados por el sol entonarán un canto monocorde, al que los personajes unen sus voces, momento al que le sigue la misma percepción de lo absoluto: “seguimos embelesados, absortos, hasta el punto más allá del cual no hay música ni sonidos aislados, individuales diría, como eran los nuestros, pues todo, toda existencia era una sola y absoluta música” (ibid.:19).

Al presentar «Frente a los objetos», Lizama (1998) sostiene que éste habría sido uno de los ‘laboratorios’ de *Umbral*, pero esto no sería todo, ya que también en *Diez* se perciben sus alcances. Al respecto, Lizama ve en estos cuentos que los hechos narrados incitan y son el punto de partida de las agudas cavilaciones que caracterizan al narrador emariano; como resultado, el discurso se extiende en direcciones múltiples y -diría yo- en distintas intensidades, de manera que el narrador accede a una entrevisión del tejido de fuerzas que configuran la vida.

En efecto, esta multidireccionalidad discursiva se asocia al rasgo de presentar una cadena interminable de relaciones posibles de narrar, una de cuyas textualizaciones encontramos en la novela *Ayer*, cuando el protagonista se propone aprehender la entidad “gordo”. En dicho intento, el pensamiento del narrador caerá de pronto en la pelusa del pantalón y de allí pasará al bolsillo, de éste al chaleco, de éste a la panza y de ésta, de nuevo, al gordo. ¿Pero cómo pasar del gordo al hombre? El personaje dice perderse en el todo, todo en relación al cual “el gordo no es” (Emar, 1998: 53). Cito: “El panzón agarrado a este aire polvoriento que se agarra de los muros, que se agarran del edificio entero. Edificio que puede existir únicamente porque hay donde existir y lo hay porque rueda la Tierra junto al sol, porque el sol es respecto a las constelaciones que son porque son respecto al cosmos, que es ...” (ibid.: 52)

Por su constancia, este rasgo puede vincularse con un designio narrativo, el de la abarcabilidad de la unidad entendida como totalidad. Se trata de un aspecto inherente al hecho de narrar, tal como se le presentaba a Emar, según lo que leemos en el texto «Oye», incorporado en *Umbral*, Segundo Pilar, «El canto del chiquillo»:

Tendré que hacer un verdadero esfuerzo para mantenerme ahora sobre una misma línea, una línea recta en lo posible, recta cuanto se pueda a lo largo de este relato. Verdadero esfuerzo para no escaparme a derecha o izquierda. Porque la esencia misma del relato es la escapada permanente hacia todos lados, todos los puntos, todo lo que es. Y la voluntad mía: reunir

cuantas escapadas haya sobre una línea de continuidad lógica y -¡ojalá!- dentro de un solo globo que todo lo encierre en unidad. (ibid.: 1130)

“El globo”, por su funcionalidad, puede equipararse al “punto”, en la medida en que ambos expresan la medida de la unidad-totalidad. En la novela *Ayer*, la primera mención al “punto” aparece cuando el narrador explica por qué no logra aprehender al gordo, por qué todo se diluye alrededor de éste en un torbellino interminable: “Y yo parto en persecución de un punto, uno solo, el último, que se me escabulle siempre por mi tamaño y el suyo” (Emar, 1998: 53).

En un punto también se revelará al personaje la gran verdad que ha guiado volitivamente toda su peregrinación. Un punto que reproduce el agujero del urinario, de tal manera inaprehensible que, luego, será imposible de reproducir para contar a la mujer en qué había consistido: “Un punto ínfimo, seguramente de tamaño tan ínfimo como corresponde a la pequeñez del tiempo mencionado, del trozo entre el agujero de la derecha y el inferior, fue para mí como el espejo por donde el tiempo se me reflejó y por donde me circuló sin mí. Fue el puntito único, minúsculo, luminoso que se me descorrió” (ibid.: 84).

“El punto” como unidad espacial encuentra su paralelo en el “segundo” como noción temporal. Esta relación de confluencia queda explícita en *Ayer* cuando el personaje recuerda el instante en que se produjo la revelación: “Pues bien, ayer por la noche, en los urinarios de la Taberna de los Descalzos, vino el fenómeno mismo, fue visto, lo vi, sentí y penetré a través de aquel millonésimo de puntito en aquel millonésimo de segundo” (ibid.: 86).

De esta manera, se observa bien cómo las formas cerradas circulares (el globo, por ejemplo) no sólo son fuente de circulación de la vida, sino que la energía así movilizada y desplazada de un punto a otro de la trama puede bien constituirse ella misma en “la vida concentrada en un punto”, como se dice en «Maldito gato». La “fenomenología de lo redondo” (cf. Bachelard, 1991) de Emar se nutre de figuras geométricas y volúmenes, porque éstas proveen imágenes elaboradas y convencionales, hechas a escala humana a manera de ‘construcción simbólica’, y que pueden competir con la geometría cósmica, como la pelota de tenis en el cuento «El unicornio», que sirve para testificar la redondez de la Tierra.

Esto nos lleva a otras premisas implícitas que se juegan entre los absolutos de las teorías y los relativismos que ellas promueven si enfocan, como lo hacen, el delicado problema de la totalidad y la unidad, uno de los temas emarianos por excelencia. En última instancia, la figura que se forma por medio de tres factores se resuelve en el círculo, que es en el hermetismo la

imagen de Dios en tanto unidad- totalidad, es decir, «el círculo cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna» (*Corpus hermeticum*)⁶. Si de imitar a Dios se trata, la figura debe incorporar un mecanismo que lo haga vibrar, de allí la idea de la circulación que completa la construcción en una dinámica que se asemeja a la vida, tal como lo percibe el protagonista de «Maldito gato»: “ya entonces pudo la vida, no sólo llegar, no sólo pasar, sino que circular, circular así: yo, él, ella; él, ella, yo; ella, yo, él... circular, circular siempre, circular definitivamente, al lado, al espejo de la otra” (Emar, 1997: 52).

1.3. Entre totalidad y unidad, una realidad en fuga: hacia la poética emariana

Recordemos ahora otra cita de la novela *Ayer* que permite más claramente que ninguna vincular la cuestión del equilibrio al problema de la poética emariana. Es el momento en que el protagonista conversa con el pintor Rubén de Loa:

[. . .] Pero ello no quita que parte de los rojos al ser sacados de aquí, quede ociosa. Tú dirás, pequeña parte; yo, gran parte. Como sea, estamos de acuerdo con la existencia de esa parte. Y esa parte ociosa, colgadas ya las telas en un muro de exposición, empezará a buscar un objetivo, a rondar, a tratar de emplearse, a mortificar a cuantos ojos se posen sobre ella, a crear el yerro, a implantar el malentendido, a tender un velo de desconcierto entre los espectadores y las doce telas. Y va a resultar, mi buen amigo, que nadie va a entender palabra y que todos van a salir de allí con una engorrosa sensación de sin sentido.

[. . .]

-¿Qué espectadores?

[. . .]

[. . .] Tú quieres decir que saldrán con los ojos desorbitados por el sin sentido..., ¿sabes quiénes?

Esperé. Rubén de Loa exclamó:

-¡Los burgueses! (Emar, 1998: 79)

Si alguno de los discursos de los textos de Emar me parece metapoético es éste recién citado, porque explicita el carácter posible y proyectivamente informe de una obra construida según la teoría del equilibrio, si al cambiar las condiciones de ese cuarto factor innombrado que

⁶ Esta expresión es comúnmente atribuida a Pascal, como lo hace, por ejemplo, Edgar Alan Poe en su *Eureka*. Para su genealogía, puede consultarse Borges, «La esfera de Pascal» y «Pascal» (*Otras inquisiciones*), así como el *Diccionario de filosofía* de Ferrater Mora, art. esfera.

es la totalidad⁷, uno de los elementos cae en el vacío. El vacío es aquí un aspecto del plano físico de la obra, pero en un plano contextual, el vacío es el sin sentido. No otra cosa ocurrió con la obra de Emar y éste lo sabía: su sistema es autosuficiente porque se explica y se sostiene a sí mismo, en tres mundos, en el del arte, en el del hermetismo y en el de la especulación científica. Pero los burgueses no viven allí, viven en un mundo cotidiano para el cual la obra emariana resultaba cifrada herméticamente, es decir que esta obra no era autosuficiente respecto de las condiciones de lectura de un mundo ajeno a sus referentes. Entre la obra y el mundo real se interponían mediaciones demasiado herméticas.

En la cita se expresa también un factor que hasta ahora sólo he mostrado parcialmente: el factor del “desparramo”, como dice frecuentemente el personaje emariano -lo que llamo el *leitmotiv* de la fuga-, que se explica al concebir la figura como un sistema orgánico y dinámico, donde las partes no se relacionan con el todo de manera unívoca, lo que transforma la configuración en una totalidad distinta. Cualquiera sea la forma en que ésta cambie, ya sea por articulaciones distintas de los factores y fuerzas, ya sea porque algo ha cambiado en el todo, esto produce un desequilibrio, cuya máxima expresión es la fuga del elemento que ha quedado “ocioso” o de otros factores que aparecen para ocupar momentáneamente el lugar de aquél. La válvula de escape que Emar introduce a veces en las figuras es un mecanismo inherente al cuerpo formado, por donde éste respira; la fuga, en cambio, es la aniquilación de toda forma. Digamos, para mayor claridad, que el sistema es tan inestable que en cualquier momento alguno de los factores se desequilibra y provoca el derrumbe, al caer al vacío o al sin sentido de lo que no tiene forma.

Encontramos también en *Ayer* una manifestación precisa del motivo de la fuga: recordemos que el protagonista, intentando comprender la teoría del pintor Rubén de Loa, evoca sus paseos por la avenida Benedicto XX y el “marcado desasosiego” (ibid.: 38) que siente al contemplar a las muchachas vestidas de rojo que por allí pasan, sentimiento que se explica así: “Había la percepción directa de esos rojos, sexuales y candentes, entre todos, por llevar dentro formas de muchachitas tiernas, y no había la percepción de los correspondientes verdes que los

⁷ El número cuatro y su equivalente geométrico, el cuadrado, así como el número diez y su equivalente, el círculo, no son nunca expresados literalmente en los textos de Emar. No obstante, los protagonistas suelen tener preferencia por la cifra catorce, como se manifiesta en la novela *Un año* y en el cuento «El unicornio». Recuérdese que en *Ayer*, las leonas del zoológico son 14. Dentro de mi lectura, esta preferencia podría explicarse por ser el catorce la suma de cuatro más diez. El cuatro y el diez son las dos cifras claves de la tétrada pitagórica, donde $1+2+3+4=10$.

sosegaran, que los metieran dentro de un plácido equilibrio. Eso era. Y por eso yo, al verlas alejarse, sentía cómo me desequilibraba y me caía a los infiernos” (id.).

En esta novela, la primera mención al “desparramo” se produce cuando el pintor Rubén de Loa discute con el protagonista la forma en que armonizarían el rojo y el verde. Recuérdese que el gran temor de éste es que el rojo ‘caiga’ y que la “ociosidad” del verde pueda ocasionar otro derrame de color. Específicamente, el narrador, que reflexiona sobre la relación entre la gente y las vidrieras, sostiene que de no existir éstas, “la humanidad entera se desparramaría hacia los cuatro puntos cardinales” (ibid.: 57). Por cierto que este pensamiento hiperbólico, lo es más al tratarse de referentes mínimos. Ya se ha visto que la pretensión emariana de alcanzar la unidad, aunque ambiciosa, se representa siempre a través de precarios elementos: el león, la única nota que entonan los monos, la panza del gordo, las vidrieras⁸.

La imagen final de la novela, del hombre que intenta apresar su propio cuerpo en el dibujo de su silueta se explica por el mismo temor a la dilución. Cito: “[. . .] el cuerpo se me aflojó. Temí luego que llegara a hacerse semisólido y que pudiera, con la misma consistencia y la implacabilidad de un río de lava, desparramarse por ambos lados sobre las sábanas hacia los bordes de la cama” (ibid.: 97). Pero la mejor expresión de este temor al “desparramo” y la consiguiente necesidad de cerrar las figuras se encuentra en «Maldito gato», momentos antes de trazar el triángulo, como se ve en la siguiente cita:

¿Pasan? ¡Aún no! Porque, de pasar por ellas se irían, se irían para siempre, se desvanecerían en el infinito, pues la figura no ha sido cerrada todavía y, al no haberlo sido, deja en cada uno de sus extremos dos puertas, dos bocas abiertas hacia la infinitamente nada. Y la vida hay que cerrarla, encerrarla, limitarla, dibujarla. De lo contrario, el mundo todo, el cosmos, convergería precipitándose hacia el imán de estas dos líneas, y una mitad se pulverizaría de la pulga para allá y de la otra de mi punto para acá. Y nada subsistiría en nada. (Emar, 1997: 52)

No debe olvidarse aquí que una de las divisas fundamentales del ocultismo es reproducir en el iniciado la cosmogonía por la cual el universo ha pasado de las tinieblas a la luz o, lo que es lo mismo, del caos al cosmos. En este contexto, no es extraño, entonces, que el proyecto emariano consista en restablecer en su universo narrativo el proceso por el cual un personaje logra compensar las fuerzas dispersas en un artefacto o máquina de equilibrio que dé a este

⁸ Como se observa, al poner estos factores en conjunto, la enumeración recuerda el concepto de heterotopía tal como lo explica Michel Foucault (1966) en el Prefacio a su *Las palabras y las cosas (Les mots et les choses)*.

mundo la apariencia de cosmos ordenado. Lo que prueban estos ejercicios es justamente que, debido a la tendencia entrópica del universo, y pese a la consoladora ‘ilusión’ ocultista, el mundo no es un cosmos o, si lo es, ello no garantiza en absoluto la felicidad de sus habitantes. De allí que la búsqueda existencial del personaje se formalice como la búsqueda de un destino personal, esto es, de una finalidad en relación con el sistema todo, lo que equivale a decir, una funcionalidad. Es el descubrimiento de una función que cumplir en el equilibrio del mundo, la causa de la vida y, por ende, la negación del absurdo.

Como se observa, estamos frente a un elaborado y complejo sistema en que teoría pitagórico-geométrica del equilibrio, poética y práctica narrativa son los componentes cuya relación hay que trazar. Para ello, es posible retrotraerse a los artículos y notas de arte, publicados en el diario *La Nación*, donde Emar explicitó algunas de sus preferencias estéticas. He aquí una de esas notas, de fines de abril de 1923, titulada «Cubismo», y en la que Emar se refiere al aporte que hizo Paul Cézanne a la pintura al incorporar los conceptos de equilibrio y construcción. A partir de allí, Emar procede a citar a algunos teóricos del movimiento, como a Maurice Raynal, quien compara la pintura cubista con la física moderna, ya que para ambas disciplinas lo que debe fijarse es una ley de las relaciones entre los elementos. El segundo teórico citado es Leonce Rosenberg, para quien el Cubismo tiende a lo constante y a lo absoluto, pues desdeña lo particular y la anécdota. La última cita es la más larga, completa y explícita en cuanto al aspecto que ahora reviso, la de Gino Severini, en la que éste parte definiendo el arte y la belleza como “el arte de la armonía”. Para el autor, hay dos modos de realizar esta armonía, uno de los cuales consiste en la reconstrucción del universo “por la estética del número y por el espíritu”, modo de realización que caracteriza el arte clásico. He aquí las conclusiones de Severini, según la cita que hace Emar:

La obra de arte debe ser Eurítmica; es decir que cada uno de sus elementos debe estar ligado al todo por una relación constante que satisfaga ciertas leyes.

Esta armonía viviente podría llamarse: equilibrio de relaciones, pues así el equilibrio no es como hoy día se comprende: un resultado de igualdades o de simetrías, sino que resulta de una relación de números o de proporciones geométricas que constituyen una simetría por equivalentes.

Esta estética está de acuerdo con las leyes con que nuestro espíritu ha comprendido y explicado el universo desde Pitágoras y Platón. Por ello, sabemos que todo en la creación es rítmico según las leyes del número, y

gracias a estas leyes únicamente, nos es permitido volver a crear, reconstruir equivalentes del equilibrio y de la armonía universales.

El fin de las artes puede ser definido así: reconstruir el universo según las mismas leyes que lo rigen. (Emar, 2003: 55)

Es cierto que no es difícil verse inducido por esta nota a pensar, como Patricio Varetto (1996), que Emar habría intentado “dar forma en la prosa, [. . .] narrativizar quizá, la teoría cubista de la obra de arte” (ibid.: 37). No obstante, prefiero ver el aspecto de la obra eurítmica en Emar como un hecho que tiene su desarrollo propio y particular, dado que, por un lado, es uno de los aspectos de naturaleza conceptual y práctica que forma parte del sistema narrativo emariano. De hecho, en la nota de arte del 16 de julio de 1924, titulada «Moi, je pense», Emar se refiere a la literatura en términos parecidos a los que usan los teóricos del Cubismo para referirse a la pintura. En esta nota, Emar está tratando el problema de la función de la literatura, respecto de la cual señala que en lugar de usar la literatura, el escritor se doblega a un ideal de medida, de proporción y de ritmo, lo que en definitiva “eleva” el espíritu de los lectores. Lo que Emar llama “un arte de las palabras” debe regirse por sus propias leyes, las que consisten en una “justa proporción, justa construcción” (Emar, 2003: 121). Más adelante, en la nota del 6 de agosto de 1924, «Al arte lo que es del arte», Emar reclama que el arte sea juzgado como se juzga una obra científica, por su “serenidad y exactitud”, alegando que éstas son las “razones del arte” (ibid.:127)⁹.

Por otro lado, Emar veía y vivía el arte como una disciplina que incluía diversas prácticas, entre las cuales existía continuidad. Véase en la siguiente cita de «Pilogramas», nota de arte del 9 de octubre de 1924, cómo se refiere Emar al Cubismo y al arte:

Waldemar George ha escrito:

El cubismo es un fin en sí, una síntesis constructiva, un hecho artístico, independiente de las contingencias exteriores, un lenguaje autónomo y no un medio de representación.

Decir esto del cubismo, es limitar la cuestión. Así es toda la pintura, toda la escultura.

La gente lo comprende para la arquitectura y para la música. ¡Felices los músicos y arquitectos! Pero no lo comprenden –ignoro por

⁹ Hay que reconocer que no sólo la obra emariana sino también la de Huidobro es susceptible de ser interpretada a la luz de la teoría cubista, como lo demuestra para el caso de este último, Estrella Busto Ogden en su *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*. Se trata de una vía de análisis que tiene su propio rendimiento, sin embargo, mi interés es investigar el sistema poético emariano en su valor intrínseco, que aun coincidiendo en algunos aspectos con otros sistemas, explica la singularidad de Emar en las letras nacionales y continentales, y esto incluso dentro del mismo movimiento vanguardista.

qué- en la pintura, escultura y poesía. Tanto peor para pintores, escultores y poetas. Esta incompreensión no hará cambiar de rumbo a los que verdaderamente sienten su arte. (ibid.: 139)

En síntesis, decir que Emar era cubista sería “limitar la cuestión”. Lo importante parece ser que Emar crea una obra narrativa como si ésta fuera una figura geométrica, es decir, un trazado de signos (cifras), líneas rectas y curvas, que funciona como un artefacto o máquina de equilibrio, que a su vez es un complejo sistema energético-vital que compite con el universo creado. De esta manera, el personaje es un ser limitado en su existencia inmanente, ya que constituye un punto aislado y único (el problema de la unidad), pero ensamblado por algún mecanismo (¿un número?) con otros seres en la geometría social (el problema de la totalidad).

Finalmente, dejo planteadas dos reflexiones emarianas sobre el oficio escritural, una de *Umbral*, sobre la cual Pedro Lastra (1996) ya llamó la atención, y otra del 11 de febrero de 1963, proveniente de una carta de Emar a su hija Carmen:

Escribir es deformar; lo deformado pasa a ser una serie de símbolos.
Leer es por lo tanto descifrar (Emar, 1996: xiv)

Ya sé muy bien, Moraña, lo que usted me dice del despego de cuanto nos rodea. Cada día progreso un poco más en este sentido. ¿La publicación de lo que escribo? No pienso jamás en ella. ¿Lo que se diría y lo que alegrarían todos al leerme? Tampoco pienso pues yo tengo un sentido muy diferente del trabajo: el trabajo es de por sí y es totalmente ajeno a nosotros; uno lo que hace es ir acercándose a él y TRADUCIR lo que ve a su lado. (Brodsky, ed., 1998 : 80)

En una y otra cita lo que se observa es una concepción del arte como un oficio por el cual uno se acerca a algo (¿el mundo? ¿las ideas? ¿una experiencia?) que requiere ser expresado en un lenguaje que descifre sus claves, pero que a la vez lo vuelva a cifrar. Extraña tarea la de este “traductor” que lejos de poner a nuestro alcance su saber, de hablar en una ‘lengua común’, confiesa que lo que ha hecho es deformar y que, por lo tanto, debemos traducirlo a él.

2. Pablo Palacio y su *Vida del ahorcado. Novela subjetiva*

2.1. La geometría del cubo

Si en la obra de Juan Emar vemos la necesidad de cerrar las formas para combatir el infinito del tiempo y del espacio, y de agarrarse al punto en que todo se condensa antes de salir expulsados de una Tierra que no nos contiene absolutamente, en *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio nos encontramos con un similar temor a vivir en un espacio vacío que también por infinito ha sido poblado de figuras geométricas que pretendiendo englobar al ser humano no hacen más que demostrar la precariedad de esta organización del mundo.

Dicho de otra manera, si a Juan Emar todo encierro que los sistemas humano-sociales han inventado le parece insuficiente para contener la vida del hombre, dado que ésta es un sistema energético regido por un movimiento inexorable, el hombre no puede contentarse con luchar contra él o, peor aún, huir de él, debe, por lo tanto, lograr cerrar las figuras de modo que efectivamente lo contengan y lo sostengan afirmado en un punto donde la finitud sea posible y el mundo, por lo tanto, vivible. Para Palacio, en cambio, el hombre no puede dejar de ser una medida finita, a riesgo de tener que convertirse en un muerto, por eso se vive ahorcado desde siempre o no importa desde cuándo, se nace ahorcado, pendiendo y oscilando, suspendido en una línea, porque no se puede escapar del movimiento infinito. De hecho, si la novela es circular y puede volver a empezar en la misma línea inicial, sería justamente para afirmar la imposibilidad de toda forma cerrada. Pero veamos el detalle del planteamiento.

En primer término, y en esta lectura que realizo, habría que entender la insistencia del protagonista en señalar “el límite es lo mío”, menos como la afirmación de una preferencia que como la aceptación de su destino en tanto ser humano. Por cierto, la propuesta anterior no rechaza la visualización de una preferencia, sino que intenta graduar su alcance: “El límite es lo mío”, quiere decir tanto que si soy un hombre soy una medida, como que dado que soy una medida deseo vivirme en tanto tal. Aquí podemos retrotraernos a dos pasajes de la novela; en ambos se manifiesta un temor a ser sobrepasado en el límite: me refiero a, primero, el rechazo del contacto amoroso cuando éste parece exceder la medida diferenciadora de los cuerpos, de ahí la insistencia del protagonista en nombrar “lo mío” y distanciarse así de ‘lo tuyo’ o lo de ‘otro’. Recordemos la expresión exacta: “Pero, por qué te has colocado en lo mío?” (Palacio, 1997: 237). La unidad semántica que constituyen hombre y medida, se expresa claramente en estas palabras de la novela: “He perdido la medida: ya no soy un hombre: soy un muerto.” (ibid.: 248)

Siguiendo esta lectura, es posible interpretar el infanticidio también como una cuestión de límites. En efecto, si recordamos el momento preciso en que éste ocurre, no se podrá pasar por

alto el hecho de que Andrés Farinango está explicando a su hijo la cuestión de los límites geográfico-nacionales: la Tierra es una pelota –le dice- donde se han dibujado figuras, que son “ataduras” y que son países. Le parece, entonces, que su hijo no entiende, pues como el bebé que es, está sujeto al mundo sólo por el llanto y la angustia de animal abandonado; su falta de entendimiento lo convierte en una cosa -ya antes le ha dicho “cosilla gelatinosa”, “juguete de goma”. Es el momento en que quiere estrechar a su hijo entre sus brazos, a primera vista, para protegerlo, pero muy probablemente, dado el pasaje que sigue, titulado “Canto a la esperanza”, para liberarlo de las ataduras. Se observa, entonces, que si vivir es asumir los límites y al morir se pierde la medida, la muerte aparece como la única salvaguardia respecto de los límites. La muerte no es entonces un estado nuevo de finitud, al menos, no es así como se formula el asunto, sino más bien, es una liberación respecto de todo aquello con lo que está organizada la vida en sociedad: cubo-casa-ciudad, figura-atadura-país. Si con el infanticidio bruscamente se hizo el día, con el “Canto a la esperanza”, donde se nos dice que “Hay que desatar al hombre” (ibid.: 258), por primera vez se ve la luz y se derrota la oscuridad. Pero este es el otro aspecto que debemos tratar.

En segundo lugar, entonces, debemos retrotraernos a un pasaje bastante comentado de la novela, aquel en que Andrés señala “tengo miedo de las tinieblas” (op. cit.: 235). Lo que importa aquí es que si ponemos en paralelo esta confesión con esta otra, “tengo miedo del campo; el límite, el límite es lo mío” (ibid.: 241) podemos observar que el rasgo que comparten “tinieblas” y “campo” es su vastedad, es decir, su insondable-ilimitada extensión. En la primera cita, Andrés se refiere a las tinieblas como si éstas fueran un denso espacio informe, equiparable al vacío y a la nada, esa nada que intenta explicarle al hijo enunciándola como: “la nada es algo inmenso... no. La nada es nada que nunca termina. [...]” (ibid.: 256). Puede entonces hacerse una serie de términos convergentes para nombrar la infinitud que desasosiega: tinieblas, noche, oscuridad, campo, hueco negro, vacío, nada, remolino, y oponerla a la serie que nombra lo finito: cubo, línea, cuadrado, límite, medida, figura, atadura, y, en última instancia, luz. En efecto, la luz no aparece como una extensión inconmensurable, porque se le nombra metonímicamente como lámpara, en dos ocasiones: en la primera, en el “Canto a la esperanza”, Andrés se encuentra en el campo sumido en la oscuridad de la noche hasta que se enciende “la gran lámpara”, lo que le da fuerzas para volver a la ciudad, y enunciar “¡Oh júbilo, ya sé lo que es la esperanza!” (ibid.: 259). En la segunda, Andrés está colgado “en el centro de su viejo cubo, colgante como una lámpara”

(*ibid.*: 272). No es extraño, desde este punto de vista, que la novela termine incitando a su relectura circular y calificando la última figura que se ha trazado como “tal era su iluminado alucinamiento” (*ibid.*: 273). La figura que Andrés dibuja con su cuerpo colgante es la de una lámpara humana susceptible de volver a encenderse a medida que se relea la novela y el ciclo de vida-muerte-vida vuelva a comenzar. Revisemos esto.

Si hemos dicho que la vastedad de lo oscuro señala a éste como espacio vacío y al vacío como espacio infinito, mientras el ser humano, en tanto animal social, es pura medida, la vida del ahorcado se convierte en una señal lumínica que junto con poblar el vacío y multiplicar su infinitud, se constituye en marca o señal de la vida-muerte del ser humano en el ciclo de la vida cósmica. Así, la lámpara apagada que es el hombre ahorcado está señalizando el complejo vida-muerte como luz en el caos tenebroso de la ciudad cúbica, oponiendo al infinito del tiempo y del espacio vital totalizante, lo finito-infinito de la vida del hombre en la Tierra, a la manera de un péndulo que repite la rotación del círculo terrestre.

La cuestión socio-política que aparece de manera nítida en la novela la veo, en el marco de mi lectura, como un planteamiento del lugar equívoco, oscilante y medido de la clase media elevado a condición humana, vale decir que Andrés, si quiere autorrepresentarse como individuo de la clase media, ha escogido como única posibilidad de “salto” el vaivén de una oscilación que no por alienante deja de reproducir y, con ello, señalar, la alienación –que parece infinita- del mundo, como si se preguntara si hay algo más alienante o alucinado que rotar sin fin dentro de una “pelota” que a su vez rota en el espacio del vacío cósmico. Recordemos el pasaje pertinente:

Quería explicaros que soy un proletario pequeño-burgués [...].

He aquí un producto de las oscuras contradicciones capitalistas que está en la mitad de los mundos antiguo y nuevo, en esa suspensión del aliento, en ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de lo mismo. Tú también estás ahí, pero tienes un gran miedo de confesarlo porque uno de estos días deberás dar el salto y no sabes si vas a caer de éste o del otro lado del remolino. (*ibid.*: 213)

Puede entenderse así, por qué bajo el título de “Revolución” la conciencia ordenadora del texto ha comenzado por decir, “Pesas, pesas tanto” (*ibid.*: 222) y ha continuado exhortando a saltar sobre la balanza para inclinar el platillo que corresponde a los “monigotes”. No obstante esta evidente figuración de la transformación social como cuestión de equidad y equilibrio, la propuesta de Palacio excede la temática social-política, pues aunque podamos considerar la fuerte dimensión política de la novela, habría que concebir ésta como un cuestionamiento amplio de la organización del mundo e incluso de la vida en la Tierra, cuestionamiento que se hace patente al

revisar la geometría que rige el organismo social. Cito del capítulo alegórico-paródico “La rebelión del bosque”:

Aquí estoy colgado en el bosque, en uno de estos hermosos bosques de la ciudad, cercados, amurallados y enrejados como las cárceles. Mano geométrica del hombre, que tantas cosas buenas hace, con líneas tan bonitas y tan bien medidas. Hemos dicho aquí: hágase el verde, y el verde ha sido hecho y hemos trazado una línea para el verde; [...]

Hombre, amor, geometría, árbol, garabato. (ibid.: 243)

Lo que quiero demostrar aquí es que la figuración geométrica es sistemática en la novela y obedece a una interpretación socio-política que deviene existencial sobre cómo esos organismos vivientes que llamamos ciudades han sido diseñados geoméricamente para ordenar el caos de los objetos y de los seres, a imagen y semejanza de cómo el creador ordenó el universo. Por eso no es arbitrario que Andrés figure su estado de tranquilidad en el encuentro amoroso con la imagen de un volumen:

Por eso yo también estoy lleno, con la tranquilidad del mueble fino que tiene todas sus superficies lisas y sus junturas cabales, justas y completas.

¿Ves, ves que yo me he comparado con un mueble fino? (ibid.: 237)

Si seguimos esta figuración, veremos cómo para Andrés el recuerdo de Ana “es un volumen” (ibid.: 252) y cómo en el capítulo de la disección del cadáver lo que va a celebrar Andrés es la pérdida de la dimensión estable y consciente de lo físico, cuando refiriéndose al estado de cadáver señala, por una parte, que a éste “Ya no le importan sus líneas angulosas y perfiladas” y, por otra, “¡Qué hermosa la línea del cuello combado! [...] En esa posición muerta está santificando la actitud espasmódica del mundo” (ibid.: 226). De la misma manera, cuando Ana es amada merece la atención, metonímicamente expresada, sobre las líneas curvas de su cuerpo: labios, párpados (ibid.: 229); “sus ojos, sus labios, sus ojos” (ibid.: 230). Claramente, entonces, son las líneas curvas las que recogen el espíritu de vitalidad del mundo, aun en el caso del cadáver, de allí la preeminencia del cuello y la garganta, depósito de la angustia que parece intrínseca a la existencia, porque sólo lo curvo puede llenarse y contener. Incluso la versión negativa de lo curvo, “la barriguita redonda” del señor alcalde, aparece en el contexto de la presencia de la angustia vital, al igual que el pecho de la niña rubia que amenaza con estallar. En definitiva, esto también es congruente con la concepción del ser como alguien que “come, odia y ama” (ibid.: 256) y de la muerte como “dejar de comer, de odiar, de amar” (ibid.: 258), como le dice Andrés a su hijo, cuando le enseña lo que es el mundo.

2.2. Dimensión metanovelesca

La dimensión metanovelesca se hace patente al considerar la propia novela como ese espacio vacío que hay que habitar y poblar de signos, especie de tómbola o remolino donde se han dispersado fragmentos que luego hay que poner a girar. Lo curioso es que una vez puesta a girar, parece querer conservarse el orden de las partes. Lo que revela su condición de ciclo vital es justamente esta necesidad de no releer desde cualquier punto, si bien, ya el orden de los fragmentos en el interior de la novela adolece de cierta arbitrariedad que no hace más que subrayar la infinitud de lo humano como problema cósmico, lo que tiene también su reverso posible, la infinitud de lo cósmico como problema humano.

El proyecto de Palacio en *Vida del ahorcado*, me parece, por consiguiente, el de poner en juego la oposición entre la geometría del mundo tal como está, cuadriculada y voluminosa, la geometría alucinada, pero también iluminada, de quien se sabe oscilante y vacilante entre dos temores: el del espacio abierto infinito, vacío y tenebroso, espacio por construir y por marcar, y el de la medida geométrica del ser. La exhortación del capítulo en que la voz ordenadora del texto invita a los señores burgueses y a los señores proletarios, no puede ser más decisiva en relación a realizar un precario gesto humano de poner luz, es decir, una línea de corte, en las tinieblas del caos: “Anda, levántate, enciende algo, que estás retardando el equilibrio definitivo del mundo” (ibid.: 214).

Entre cubo y campana, se escoge ser el péndulo, un hombre ahorcado.

Una última cita de la novela nos permitirá percibir con patente claridad la concordancia en la concepción artístico-novelesca de nuestros dos autores:

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea?

El problema del arte es un problema de traslados. Descomposición y ordenación de formas, de sonidos y de pensamientos. Las cosas y las ideas se van volviendo viejas. Te queda sólo el poder de babosearlas.

¡Eh! ¿Quién dice ahí que crea? (Palacio, op. cit.: 222)

“Babosear” o volver a crear (como diría Huidobro), es decir, recrear, o “traducir”, como dice Emar, son todas formulaciones equivalentes para nombrar una práctica literaria que tomando la creación (el universo) como modelo –aunque no necesariamente como referente- cumple con el ideal creacionista huidobriano de no imitar a la naturaleza, sino su fuerza creadora (cf. Manifiesto

«Non Serviam»). El mundo del arte parece ser un escenario de la disputa entre las formas creadas (por Dios) y las (de)formaciones creadas por los artistas.

Referencias bibliográficas

Borges, Jorge Luis. 1974. *OO.CC.* Buenos Aires: Emecé.

Brodsky, Pablo, comp. [1994?]. *Antología esencial de Juan Emar.* Prólogo de Brodsky. Santiago: Dolmen.

Brodsky, Pablo, ed. 1998. *Cartas a Carmen. Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez (1955-1963).* Prólogo, selección y notas de Brodsky. Santiago: Cuarto Propio.

Emar, Juan. 1998. *Ayer.* Santiago: Ediciones Lom, 3ª. ed.

---. *Diez.* 1997. Santiago: Editorial Universitaria, 3ª. ed.

---. *Umbral.* 1996. 5 Vols. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Biblioteca Nacional de Chile.

---. 2003. *Notas de Arte: (Jean Emar en La Nación: 1923-1927).* Estudio y recopilación de Patricio Lizama. Santiago: Ril editores; Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines.* Paris: Minuit.

Lastra, Pedro. 1996. «Nota Preliminar». *Umbral* por Juan Emar. Santiago: Biblioteca Nacional, X-XV.

Lizama, Patricio. 1998. «'Frente a los objetos': Fragmento de Juan Emar» *Taller de Letras* 26, Universidad Católica de Chile (1998): 137-141.

---. 2000. «Cartas a Carmen (Correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yáñez, 1957-1963)». *Inti, Revista de Literatura Hispánica* 51 (primavera 2000): 153-158.

---. 2001. «Emar y el deseo de otra esencia para la vida». *Paréntesis* 8 (marzo 2001): 25-33.

Palacio, Pablo. 1997. *Obras Completas.* Edición crítica, estudio introductorio y notas de María del Carmen Fernández. Quito: Libresa, Colección Antares N° 141.

- Piña, Carlos. 1998. «El delirio biográfico de Juan Emar» *Taller de Letras* 26: 143-47.
- Robles, Humberto. 2006. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*. Quito: Corporación Editora Nacional, Universidad Andina Simón Bolívar, 2^a. ed.
- Rubio, Cecilia. 2005. «Diez de Juan Emar y la tétada pitagórica: iniciación al simbolismo hermético», *Taller de Letras* 35, Universidad Católica de Chile (2005): 149-166.
- Schwartz, Jorge. 1991. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra.
- Varetto, Patricio. 1996. «Emar, la tradición literaria y los otros a través de ‘Un Año’». *Pluma y Pincel* 165 (1996): 36-37.
- Wallace, David. 1993. *Cavilaciones de Juan Emar*, ts. Tesis de Licenciatura en Humanidades, Universidad de Chile, Santiago.