

<https://doi.org/10.32735/S0718-2201202000051846>

71-86

## HACIA UNA GENEALOGÍA DE LAS POÉTICAS VANGUARDISTAS CHILENAS: JUAN EMAR Y NICANOR PARRA

*Toward a genealogy of the national avant-garde poetics: Juan Emar and Nicanor Parra*

MALVA MARINA VÁSQUEZ  
Universidad de Chile (Chile)  
malmara@msn.com

### Resumen

Este artículo intenta visibilizar algunos aspectos del rol fundacional de la narrativa de Juan Emar en las letras nacionales, en particular, su fecundo diálogo con la antipoesía de Parra. Se propone que tanto en *Miltín 1934* de Emar como en la Antipoesía de Parra asistimos a la práctica de una carnavalización del motivo de lo divino-sublime. En esta dirección, ambas poéticas vanguardistas modulan en el espacio hispanoamericano una de las aristas del “proyecto inconcluso de la modernidad” (Habermas): la muerte nietzscheana de Dios y de su espacio simbólico; connotado por el tópico de la música de las esferas. Tópico que en ambos autores se da en el marco de un cuestionamiento a una estética de lo sublime que predominaba en la crítica de la época.

Palabras clave: Juan Emar; Nicanor Parra; poéticas vanguardistas; estética de lo sublime.

### Abstract

This article attempts to draw attention to the foundational role of the literary production of Juan Emar in the national letters, in particular, its fruitful dialogue with the antipoesía de Parra. It is proposed that both in *Miltín 1934* and the Antipoesía de Parra we attend the practice of carnivalization of the divine-sublime. In this direction, both avant-garde poetics modulate one of the edges the “unfinished project of modernity” (Habermas): the symbolic death of God and the symbolic space; connotated by the topic of the spheres music. Topic that in both authors is given in a questioning of a critique of an aesthetic of the sublime; that prevailed in criticism of that period.

Key words: Juan Emar; Nicanor Parra; avant-garde poetry; aesthetic of the sublime.

### INTRODUCCIÓN

Esbozar algunas coordenadas de una cartografía que permita visibilizar las latencias de una tradición paterna emariana en las letras chilenas, es el imperativo que aquí, nos convoca. En este sentido, nos hacemos eco de las palabras del crítico chileno Pedro Lastra, quien releva las múltiples resonancias literarias y registros artístico-discursivos que dinamiza la narrativa de Juan Emar<sup>1</sup>: “Se han mencionado (...) Proust, Kafka y Michaux para delinear sus posibles influencias y relaciones. No son observaciones infundadas. Tampoco lo es afirmar la propiedad y originalidad con que hizo suyos lo tradicional y lo contemporáneo hasta ser para nosotros en más de un sentido

---

<sup>1</sup> Juan Emar es seudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi (1893-1964), hijo del Senador y abogado Eliodoro Yáñez.

—como insinúa Neruda— un antecesor secreto, todavía invisible”<sup>2</sup>. Cabe destacar que esta presentación de Juan Emar por parte de Neruda en 1971, que refiere Lastra, tiene lugar en el marco de la reedición de la cuentística de un escritor que fuera, prácticamente, ignorado por la crítica oficial de su tiempo<sup>3</sup>. Trayendo aquí a colación, el parecer de un investigador de la Antipoesía de Parra, este silencio crítico respecto de la prosa emariana alcanzaría una proyección continental ya que habría “dejado en el olvido a uno de los grandes fundadores de la narrativa hispanoamericana del siglo XX” (Binns, 1997, p. 474). El mismo Parra en *Also sprach Altazor* (Discurso de Cartagena) de 1993<sup>4</sup> al comentar la poesía de Angel Cruchaga Santa María le rinde tributo al autor: “Como Alvaro Yáñez/El inconmensurable Juan Emar/(...)” (Parra, 2011, p. 687).

En una labor de apreciación tardía, se ha venido asignando reconocimiento en el medio al proyecto intelectual-artístico de Juan Emar, en virtud de los estudios historiográficos y de crítica cultural que lo posicionan como agente modernizador de las artes plásticas nacionales<sup>5</sup>. Estos aportes corresponden a la primera etapa del itinerario vital del autor; la de sus críticas y entrevistas de sus *Notas de Arte* en el Diario La Nación (1923-1927) donde difundió tanto las estéticas vanguardistas europeas como las tendencias artísticas emergentes en el medio nacional. Desde esa tribuna, nuestro autor adoptó una actitud confrontacional con personeros del *status quo* artístico-literario; representantes y voceros de un nacionalismo ontológico, en tanto ideología que se conforma como “la fuerza cultural dominante del período” (Subercaseaux, 1997, p. 80). En este contexto, la narrativa de los primeros decenios del siglo veinte, había sido hegemonizada por el Criollismo, en tanto paradigma de tradición artística. Proceso al cual contribuyó el sujeto letrado en su rol de intelectual orgánico al proyecto del Estado nacional y que culmina con la celebración del Centenario en 1910<sup>6</sup>. De ahí que, en este

---

<sup>2</sup> “Y sépase que este antecesor de todos, en su tranquilo delirio, nos dejó como testimonio un mundo vivo y poblado por la irrealidad siempre inseparable de lo más perdurable”, Pablo Neruda: “J. E.”, prólogo a *Diez*. Segunda edición, 1971 (la primera es de 1934. Neruda junto con Huidobro son de la misma generación de Juan Emar, siendo el primero, diez años mayor).

<sup>3</sup> Para Juan Emar no hubo ni siquiera esos “articulitos con puertecitas de escape”, porque el desconcierto que provocaron sus cuatro libros de los años treinta fue total entre críticos e historiadores de la literatura chilena. Conoció una hospitalidad más ancha, sin embargo: la de los poetas de su generación: Huidobro, Neruda y Vallejo, y de la siguiente: Eduardo Anguita, Braulio Arenas; [...]” (Lastra, 1977, *en línea*). Para la recepción emariana hasta el año 2000, véase Lizama (2000).

<sup>4</sup> Se trata del Poema XLIX *Quisiera dedicar esta nota*, dedicado a Angel Cruchaga Santa María.

<sup>5</sup> Estos estudios destacan su labor de propulsor del cierre de la Escuela de Bellas Artes en 1929, y del viaje a Europa como instancia de formación de maestros y artistas, a la vez que de difusión del grupo vanguardista nacional Montparnasse (Lizama, 1993, 2001, 2010).

<sup>6</sup> A partir de la conmemoración del Centenario de la Independencia chilena, el criollismo se consolida como la literatura hegemónica del país, debido a que se veía en esta corriente literaria el “descubrimiento de lo autóctono” (Latcham, cit. Adriazola, 2016, p. 19) y, por lo tanto, la expresión de la identidad nacional.

escenario en que prima un realismo decimonónico, no sea extraño que a la prosa original de Carlos Droguett y María Luisa Bombal tampoco se las haya valorado en sus reales dimensiones de innovación vanguardista. Ahora bien, retomando la recepción emariana, han surgido en las últimas décadas, numerosas críticas sobre su primera narrativa y, más recientemente, sobre su novela póstuma *Umbral*, a la que se la ha calificado como un “proyecto narrativo infinito” (Brodsky, 2001; Lizama, 2000; Piña, 2020). A lo cual hay que agregar la vasta labor de edición de gran parte de su obra inédita: *Cartas a Carmen* (1998), *Mi vida* (2007), *Cartas a Guni Pirque* (2010), *Cavilaciones* (2014), *Amor* (2014), *Regreso* (2016) y *Diarios de viaje* (2017).

#### LO CARNAVALESKO EN POÉTICAS VANGUARDISTAS NACIONALES

Nuestro objetivo puntual en estas notas consiste en verificar la presencia de algunos diálogos genealógicos en el ámbito de las vanguardias nacionales. Diálogos que son necesarios, debido a que: “El impacto de la poesía de Vicente Huidobro y la importancia de la teoría creacionista polarizaron, en cierta forma, los estudios sobre la vanguardia en Chile. De modo que, si por un lado abundan los trabajos sobre el creacionismo, por el otro son pocas las investigaciones dedicadas a la generación vanguardista chilena.” (Schwartz, 2002, p. 97) En particular, nos ocuparemos de contrastar las modulaciones en clave carnalesca del motivo de “lo divino-sublime” en las poéticas de Juan Emar y Nicanor Parra. En este ámbito de enfoques, desde los aportes más recientes de la recepción emariana se ha sugerido que parte significativa de su prosa puede concebirse como fundacional de una vertiente de “literatura carnavalizada” (Bajtín, 2003)<sup>7</sup> en las letras nacionales. En esta dirección, ya Cecilia Rubio (1998) había intuido, tempranamente, esta veta de poética dialógica del autor, constatando en su análisis del cuento “Maldito gato” de *Diez*, la práctica de un “carnavalismo-metafísico” muy en consonancia con el del relato “El idioma analítico de John Wilkins” de Borges. Y es que, en efecto, en ambos relatos el devenir de la especulación de sus narradores transforma el cronotopo narrativo en el “espacio de las clasificaciones conjeturales”<sup>8</sup>. Rasgo que acusa el rol asignado a la “duda creadora” y/o apertura a lo impensado en la poética vanguardista del autor. Nos proponemos aquí focalizar la atención en un pasaje de *Miltín 1934*, para otorgar un punto de inflexión mayor a estos aportes, al sugerir que Emar despliega la función social que Bajtín asignara a lo carnalesco: la de promover una lectura crítica de la tradición artística nacional. En esta línea de argumentación, veremos

---

<sup>7</sup> Se llama “literatura carnavalizada a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnalesco (antiguo o medieval). Todo el dominio de lo cómico-serio es un primer ejemplo de esta literatura (...).” (Bajtín, 2003, pp. 152-157).

<sup>8</sup> En este “registro paródico del procedimiento especulativo de las clasificaciones conjeturales”, el “carnavalismo-metafísico” de Emar muestra un parentesco con el de Borges (Rubio, 1998)

que lo cuestionado son los resabios de una estética de lo sublime, la que adquiere diversas modulaciones en las vanguardias nacionales.

Desde la teoría de la narrativa se ha señalado que la literatura carnavalizada nos provee de un tipo de exégesis que permite articular un paradigma estético-formal con el rol social de lo literario. En lo que a la recepción emariana concierne, dicho enfoque aporta una metodología crítica<sup>9</sup> que abre otro tipo de lecturas, que las de su filiación en las vanguardias históricas de la ruptura. La tesis bajtiniana postula que revalorizar esta tradición literaria marginal al canon literario de Occidente –lo carnavalesco o cultura cómico-popular de la Edad Media y sus diversas manifestaciones– es crucial para dar cuenta de las diferentes formas de realismo que se han dado en la historia de la literatura. Nuestra hipótesis de trabajo es que Emar, a través de su carnavalización de una estética de lo sublime, contribuye a la conformación de una tradición del realismo grotesco en las letras chilenas. Tradición a la cual Bajtín llama narrativa dialógica o polifónica, por su integración de las diferentes voces o entonaciones del discurso social. En esta dirección, lo carnavalesco es la coartada que le posibilita a Emar contrarrestar las tendencias hegemónicas en el precario campo cultural de las primeras décadas del siglo veinte en Chile; el Criollismo y el naturalismo<sup>10</sup>. En este sentido, Rubio (1998) acierta al afirmar que “el recurso paródico del realismo naturalista es en Emar fundamental”.

Nuestra exploración del diálogo genealógico de las poéticas de Juan Emar y Nicanor Parra, se focalizará en el motivo de la “desacralización”<sup>11</sup> de la figura de Dios y de su espacio simbólico; connotado por el tópico de la música de las esferas. Motivo nietzscheano de la muerte de Dios, que puede ser inscrito dentro de lo que Habermas entiende como el “proyecto inconcluso de la modernidad”<sup>12</sup> ya que lo cuestionado son las modulaciones de una estética de lo sublime de raigambre pitagórica. Tradición a la que ambos autores entienden como un sublime hecho *cliché*, el cual prevalece en las artes

---

<sup>9</sup> Kristeva señala que Bajtín es el primero en poner en relación dos estructuras, la social y la del discurso literario, refractándose la una en la otra por un complejo sistema de mediaciones; el Autor narrador, los ideogramas y los cronotopos, entre otros.

<sup>10</sup> A partir de la conmemoración del Centenario de la Independencia chilena, el criollismo se consolida como la literatura hegemónica del país; su valor sería “ser fruto espontáneo de la tierra chilena” (Latham cit. Adriaola, 2016, p.27): “La historia es presentada como una progresión orgánica: primero, como el proceso evolutivo de las letras y la identidad nacionales que conduce naturalmente al gran hallazgo de la generación de 1910 (y principalmente de Mariano Latorre), (...)” (Adriaola, 2016, pp. 27-28).

<sup>11</sup> La etimología griega de “sacro”: “santo”; *äyios*, la dignidad excepcional de lo sagrado se opone a *koivós* que significa mediocre, común, vulgar. “Desacralizar” es volver profano.

<sup>12</sup> Esto es, “(...) la idea de Max Weber, el cual caracterizaba la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada por la religión y la metafísica en esferas autónomas que son la ciencia, la moralidad y el arte, que llegan a diferenciarse porque las visiones de mundo unificadas de la religión y la metafísica se separan” (Habermas, 1990, p. 27).

y la crítica oficial. Esta desacralización es una práctica de “literatura carnavalizada”<sup>13</sup>; en tanto relativización y destronamiento de la jerarquía moderna entre lo culto y lo popular. Nuestra pesquisa de las confluencias<sup>14</sup> se basará en la selección de algunos poemas de *Obra Gruesa* (1959) y de *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977) de Parra, a fin de refractarlos con “El episodio de la visita a Dios” de la novela *Miltín 1934*<sup>15</sup>. A la antipoesía, que emerge con la publicación de *Poemas y Antipoemas*” (1954), se la ha leído en clave de vanguardia dadaísta, en tanto proyecto escritural animado por una pulsión destructiva o “arte de demolición” (Binns, 2014)<sup>16</sup> de los relatos de la Modernidad. Radicalización del gesto de ruptura que propiciaría su entendimiento como escritura “post”-moderna<sup>17</sup>. En la poética emariana se enfatiza un movimiento crítico de carácter ambivalente<sup>18</sup> en tanto señalamiento a las *aporías* de la modernidad cultural en Hispanoamérica y, por ende, a las contradicciones que implica hablar de una tradición artística nacional. Es, en virtud de este juego de continuas desestabilizaciones de las polaridades del pensamiento binario, que concordamos con Gordon en hablar de una vanguardia del giro estético<sup>19</sup>.

#### ESTÉTICA DE LO SUBLIME Y TRADICIÓN ARTÍSTICA NACIONAL

Emar cuestiona la tradición artística que promueve el nacionalismo ontológico, predominante en la crítica e historiografía, por sustentarse en una matriz ideológica de

---

<sup>13</sup> La literatura carnavalizada es “aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma del folklore carnalesco (...). Todo el dominio de lo cómico-serio es un primer ejemplo de esta literatura. [...]” (Bajtín, 2003, pp. 152-172).

<sup>14</sup> Confluencia advertida por la crítica: “El peruano César Miró tituló una reseña de la primera novela de Emar “*Miltín*, antinovela y sátira social” II y efectivamente, en muchos sentidos el espíritu de juego y el sentido del humor emparentan a Emar (...) con el ludismo y la acerba ironía de la antipoesía de Nicanor Parra” (Binns, 1997, p. 484).

<sup>15</sup> Este episodio que titulamos “El episodio de la visita a Dios” comprende el apartado *Vuelo D*; páginas 177 a la 184 de la novela *Miltín 1934*.

<sup>16</sup> Para André Gide: “Dadá no era una empresa de construcción, sino de demolición” (Behar cit. en Binns, 2014, p. 125).

<sup>17</sup> Afirmación polémica dentro del marco de nuestra lectura, ya que, en rigor, “(...) el carnaval es funcional y no substancial (...) no se trata de la negación ni de la aniquilación plena y absoluta (el carnaval no conoce la negación ni la afirmación absoluta)” (Bajtín, 2003, p. 182).

<sup>18</sup> Tanto en *Un año* como en *Umbral* se pone en escena el poder simbólico de Dios frente al “rol de hombre gusano” (Emar), se trata del peso del imaginario de la visión panóptica y/u obra total. Motivo emblemático para las vanguardias; el de la búsqueda de la visión simultánea: “Ira contra Dios. Ira por haberme hecho presentir – aunque solo por un mínimo instante y aunque conservándome mi calidad de mínimo ser– una mínima parte de Su Rol” (Emar, 2011, p. 39) Véase: Traverso (1999), Vásquez (2018).

<sup>19</sup> “El gesto de ruptura es el efecto de *shock*, mientras que el “giro estético” implicaría (...) un constante desplazamiento que evita todo centro posible. Entiendo por “giro estético” aquellas producciones artísticas que producen un desequilibrio continuo y que permanentemente proponen un desplazamiento del centro. Son obras que presentan una constante desestabilización y que quiebran barreras y normas establecidas” (Gordon, 2010).

carácter totalizante. Es, precisamente, con el propósito de instaurar un debate con esa constante cultural que el escritor acuña la sigla “d.p.a.n.s” para referirse al tipo de crítica oficial que ejercía la *defensa pro arte nacional sublime*<sup>20</sup>. Fiel a ese afán controversial, Emar usa la parodia como estrategia para mostrar las contradicciones en que incurren los voceros del nacionalismo esencialista, al afirmar su intención de defender nuestras artes de todo influjo artístico extranjero: “Lo hacemos como defensores genuinos de nuestra tradición artística *elevada en sus más altos ideales*” (Emar, 1998, p.187). También Parra critica el gesto impostado y/o inauténtico de promover un sublime estereotipado, el que malentendiendo la práctica de apropiación del acervo de la poética clásica. Pero, como se puede apreciar en el poema *Consejos a su santidad* sitúa al lector en un callejón sin salida frente a la elección de un registro discursivo o de habla: “NEOVULGARIDAD CHILENSIS / versus / PEDANTERÍA GRECOLATINA / Escoja mi Reyna escoja” (Parra, 2011, p. 971).

Un marco adecuado de discusión para sondear el rasgo diferencial que comportan las poéticas vanguardistas de Emar y Parra en el medio nacional es situarlas en el debate de clásicos y modernos. En lo que respecta al término “antipoesía” de acuerdo con Valente: “hay que partir por el hecho de que antipoemas han existido siempre en la historia de la poesía. (...) La vida interna de la poesía está hecha de tales posiciones. Marcial es antipoeta de Ovidio, Quevedo lo es de Garcilaso; Heine de Goethe (...)” (Valente, en línea). En este contexto, la apropiación del término “antipoesía” para denominar su propia poética vanguardista por Parra en 1954, viene a constituirse en: “(...) una verdadera hazaña de *merchandising* poético”<sup>21</sup>, siendo la coartada que le permite un fuerte posicionamiento en las letras nacionales. Es la pulsión nihilista, destructiva, de la que es indicativa el prefijo “anti”, lo que lo desmarcaría de toda tradición. En efecto, si se considera la construcción de la figura del autor que promueve la Antipoesía, esta, debe comprenderse en oposición frontal al culto o sacralización de la figura del poeta demiurgo que enarbolan ciertas vanguardias nacionales, todavía deudoras de los resabios de una estética de lo sublime del modernismo.

A modo de ilustración de esta oposición a la figura del autor que prevalecía en la tradición de la poesía chilena, en el antipoema *Test*, Parra se vale del formato de la encuesta periodística, a fin de proponer definiciones de su nueva poética: “¿Qué es la antipoesía? / ¿Un temporal en una taza de té? / ¿una mancha de nieve en una roca? / ¿Un ataúd a gas de parafina? / ¿Una capilla ardiente sin difunto? / Marque con una cruz/la

---

<sup>20</sup> Vásquez (2011); Vásquez y Vargas (2013).

<sup>21</sup> Si bien en una entrevista Parra señaló que había que entender el prefijo “anti”, como “anti-Neruda, anti-Mistral, anti-Vallejo [...] ¿No es problemática la noción de una antipoesía *antivallejiana*? Así lo intuyó, al menos, Fernando Alegría, cuando dijo que “no conozco otro antecedente para [la antipoesía] en Hispanoamérica que no sea la poesía de César Vallejo” (Binns, 2014, p. 211).

definición que considere correcta” (Parra, 2011, p. 87) En este antipoema al tornarse porosas las fronteras entre lírica tradicional y discurso social, se erosiona la jerarquía binaria moderna entre lo culto y lo popular. El *status* de lo poético se ve contaminado por las formas masivas de comunicación social, anulándose la oposición entre lo que sería el autor, en tanto genio creador y su lenguaje sublime o elevado<sup>22</sup> y una subjetividad masificada. En esta dislocación de las fronteras disciplinarias que promueve el advenimiento de la cultura de masas se pondría de relieve el carácter de texto cultural de lo literario (Robin, 1993)<sup>23</sup>. En esta dirección, por promover la confluencia de distintas voces y géneros discursivos –los que fueran reprimidos por una retórica de lo sublime–<sup>24</sup> en la antipoesía se verificaría la praxis de una dialogización del formato poético. En esta transformación del sujeto poético<sup>25</sup> se produce la liberación de: “las voces reprimidas, secularmente, en el discurso literario como las del predicador callejero, el loco, el “chusco”, el energúmeno, [...]” (Rodríguez, 1986, p. 12). La (anti)poesía se abre con ello al amplio registro de los géneros discursivos de la cultura popular; como el chiste, el disparate, los garabatos, etc. Lo que los normativistas llamarían “basura lingüística” y que Parra consigna en la dedicatoria del primer volumen de sus *Obras Completas* (2006): “Opera Omnia / basura para todos / a Dios / exista o no exista” donde “pone en ridículo el sentido de su propio quehacer [...]” (De la Fuente, 2017, p. 48).

Se ha alertado que esta radical democratización del uso del lenguaje conduce al absurdo o sin sentido, como sucede en “Cambios de nombre” de *Versos de salón*, donde se promueve la ruptura de la convención lingüística. En este gesto “dadaísta” (Binns, 2014) se delataría una crítica a la figura del poeta-demiurgo de las vanguardias del continente: la “búsqueda de un lenguaje nuevo y el afán adánico de las vanguardias hispanoamericanas reciben aquí un vapuleo irónico como pocos. Los cambios proclamados por el antipoeta son inequívocamente absurdos: “¿Con qué razón el sol / ha de seguir llamándose sol? / ¡Pido que se le llame *Micifus* / el de las botas de cuarenta leguas! [...]” (Binns, 2014, p. 136). Esta pulsión de destrucción de las vanguardias condujo a Paz a hablar de una “tradicción de la ruptura”. Y la radicalización del gesto de

---

<sup>22</sup> En el tratado *Sobre lo sublime* de Longino (situado en el s. I d.C. o III d.C.) de Longino: “el fin de la alta poesía no es el placer ni la utilidad, sino una intensa conmoción del ánimo, un éxtasis que sorprende al alma. Para ello la poesía debe tener como elementos esenciales pasionalidad y excitación: *pathos*. (...). Lo admirable no es lo útil y cotidiano, sino lo extraordinario” (Plazaola cit. en Viñas 2007, p. 77).

<sup>23</sup> Véase: Robin, 1993.

<sup>24</sup> Otros formatos *mass media* en *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* son los radiales; el reportaje y el Noticiero, los que desacralizan el motivo de la revelación divina y el rol aurático del poeta: “Un agregado de última hora: tan pronto como se me apareció el Señor / tomé un lápiz y una máquina de escribir (...)” (Parra, 2011, p.15).

<sup>25</sup> Lastra (1985) destaca las figuras de Nicanor Parra y de Octavio Paz –ambos nacidos en 1914– como los fundadores de la poesía hispanoamericana contemporánea, siendo su aspecto más relevante “la transformación del sujeto poético”.

ruptura vendría a posicionar a la antipoesía como “la novedad que agota la posibilidad de novedades ulteriores, y el punto final de las vanguardias hispánicas” (p. 214).

#### EL TÓPICO DE LA MÚSICA DE LAS ESFERAS

La crítica ha explorado los diversos modos en que la teoría pitagórica de la música de las esferas –a través de la recepción del simbolismo francés–, penetra en el ámbito hispánico del Modernismo. Para Paz, los modernistas, a diferencia de los simbolistas, despliegan una visión mística de las correspondencias, lo que expresaría su “nostalgia de la unidad cósmica”<sup>26</sup>. Esta nostalgia de un orden universal o absoluto está presente en la teoría de la armonía de las esferas de origen pitagórico: la idea de que el universo está gobernado según proporciones numéricas armoniosas y que el movimiento de los cuerpos o esferas celestes se rige según proporciones musicales<sup>27</sup>. De acuerdo con los planteamientos de Jameson, este tópico modernista de la música de las esferas se enmarcaría dentro de lo que este autor (siguiendo a Lacoue-Labarthe) denomina como una “transestética”: “El modernismo aspira a lo *sublime* como su esencia misma, lo que podemos llamar transestética, en la medida en que afirma sus pretensiones a lo absoluto, esto es, cree que para ser arte de algún modo, el arte debe ser algo más allá del arte” (Jameson, 1999, p. 118) En el ámbito nacional, el tópico de la sublime sinfonía estelar se inscribiría dentro del imaginario de la sensibilidad epocal que promueve el “Espiritualismo de vanguardia”<sup>28</sup>, de sesgo arielista, dada la relevancia que adquiere el imaginario del vuelo en esta tendencia. Vuelo de exaltación del espíritu (de lo sublime), en virtud del descubrimiento y cultivo tanto de espacios interiores como de creación de horizontes inéditos<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> Ya en los primeros textos de Rubén Darío se puede percibir la vinculación del uso modernista de las correspondencias con el pitagorismo. Así, en su cuento “El hombre de oro” se lee: “Los astros del cielo están en relación con nuestros destinos. Nuestras almas están influidas por la música pitagórica: hay en nuestro ser una parte que nos viene de la altura luminosa. (...)” (Darío cit. Marsiglia, 2009, *en línea*)

<sup>27</sup> Según relata Jámblico: “Sirviéndose de un poder divino, inefable y difícil de comprender, Pitágoras aplicaba sus oídos y concentraba su mente en la sublime sinfonía del universo, (...), según sus manifestaciones, la universal armonía y concierto de las esferas y de los astros que se mueven en ellas. Esta armonía produce una música más plena e intensa que la terrenal por el movimiento y revolución sumamente melodioso, bello y variopinto, producto de desiguales y muy diferentes sonidos, velocidades, volúmenes e intervalos” (Jámblico, 2003, pp. 52-53).

<sup>28</sup> Estructura de sentimiento que se caracteriza por: “La idea de que la vida espiritual y la experiencia del alma es la más sublime y trascendente experiencia humana (...) una experiencia próxima al campo de la mística, de la religión y del arte” y cuyo “gran y casi único tema es la biografía interior” (Subercaseaux, 1997, pp. 91-92).

<sup>29</sup> El imaginario aéreo en el modernismo crepuscular es ambivalente: “Hacia 1920 nos encontramos con *Alsino* (1920) y *Altazor* (1919-31), obras en las que se percibe una transformación del imaginario tradicional de filiación romántica y neoplatónica que se vinculaba al ascenso ya la elevación espiritual, pasa a adquirir el rumbo de la caída, (...)” (Subercaseaux, 1997, p. 82).



En la novela *Miltín 1934* se nos narra un vuelo en avión que realizan Emar y el Capitán Angol con motivo de visitar a Dios. En este viaje se parodia el tópico de la música de las esferas, ya que los viajeros se encuentran “más allá, de las nubes donde el azul del cielo se torna cántico de suprema dicha” (Emar, 1998, p. 190). Una vez en el espacio sideral, el Capitán Angol le pide a Emar que se ponga unos auriculares, para que pueda escuchar la sinfonía estelar<sup>30</sup>, a lo que éste, se niega, anteponiendo sus necesidades fisiológicas de saciar el hambre a tener una experiencia de lo sublime. En *Versos sueltos* de Parra (2006) encontramos un similar temple de desacralización del simbolismo de altura y elevación espiritual que portaría el espacio celeste: “La tempestad si no es sublime aburre / Estoy harto del dios y del demonio /¿Cuánto vale ese par de pantalones? /.../ Nada más simpático que el cielo //(...)” (p. 113). Como podemos apreciar, tanto Emar como Parra se posicionan en una línea de ruptura, en lo que respecta a ciertas vanguardias nacionales<sup>31</sup>, que reeditarían con diversas modulaciones el paradigma poético de sesgo pitagórico, de un absoluto estético<sup>32</sup>. Sin entrar en un debate sobre los alcances de una estética de lo sublime en otros autores vanguardistas, tarea que escaparía a los alcances acotados de este artículo, solo a manera de ilustrar la relevancia de la desacralización del tópico de la sinfonía estelar, hay que recordar su protagonismo en el poemario *La musiquilla de las pobres esferas* (1969) de Enrique Lihn. Aquí, desde su paratexto se insta una polémica explícita con la gravitación de este tópico de la armonía clásica, al ponerse de manifiesto la orientación valorativa del autor al calificarla, en forma despectiva, como “musiquilla” y a los cuerpos celestes como “pobres esferas”. Vamos a la elocuencia de algunos versos: “Puede ser que sea cosa de ir tocando / la musiquilla de las pobres esferas / Me cae mal esa Alquimia del verbo/poesía, volvamos a la tierra / [...]” (Lihn, 1969, p. 19). Como vemos se trata de una “poética desmitificadora: de las concepciones sagradas de la poesía, del poeta y del lenguaje” (Lastra, 1985).

Cabe mencionar respecto al tópico de la sinfonía estelar que para el ulterior cristianismo que se basa en Pitágoras y su idea de que el rumor del universo es una

---

<sup>30</sup> “Póngase esto en los oídos –me dijo el Capitán alargándome dos como copuchas (...)–¿Qué son? –pregunté. /–Póngaselas usted y oirá la música de las esferas /.–Capitán –respondí–, no soy aficionado a la música. (...)Ni ese violín ni nada terrestre podrá dar idea de lo que cantan las esferas. /–Es que a mí fuera de la música que da sed y de la Rurrapata, lo demás...–¿Se las va a poner o no?. /–Capitán, permíteme: no. Agregue que tengo hambre. ¿Por qué no me pasa un pedazo de jamón y un par de huevos duros?” (Emar, 1998, pp. 190-191)

<sup>31</sup> En 1958, en el Congreso de intelectuales celebrado en la Universidad de Concepción, Parra presenta su antipoesía como una “poesía diurna” (...) y agrega que a “cinco años de la antología de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales, al alcance del grueso público” (Parra, 1956).

<sup>32</sup> Rubio (2007) explora lo que llama “las figuras de la trascendencia” en la vanguardia chilena, a las que caracteriza como una tendencia a la estetización de la totalidad: “vemos que, en la búsqueda de una trascendencia del “más allá” y de “lo alto” se constituye una figura del concepto de totalidad de carácter absoluto, llámese cosmos, naturaleza o vacío” (p. 327) La autora inscribe en este tipo de vanguardias parte del Creacionismo de Huidobro, cierta poesía de Gonzalo Rojas y de Pablo de Rokha y, al grupo Mandrágora.

conjunción armónica de índole matemático-religiosa, se entiende que, producto de que Dios creó el universo, es a Él a quien corresponden los títulos de Geómetra y Músico Supremo. Retomando el análisis del pasaje de *Miltín 1934* encontramos que son estas facultades de Dios como hacedor supremo, las que, en el Vuelo C, anterior al encuentro con Dios, son ostentadas por el Capitán Angol, quien cambia a su antojo los lugares en que se hallan los planetas, por medio de acrobacias con su avión. Emar parodia con ello el supuesto orden aurático del universo<sup>33</sup> y la concepción de la literatura como un quehacer sublime, esto es, como una práctica de estetización de la totalidad. Otra arista de desacralización de los cuerpos o esferas celestes se da en el pasaje narrativo, cuando Emar desde el espacio interplanetario divisa al planeta Tierra, al cual califica, en forma peyorativa, como “nuestra buena bolita” y confiesa su deseo de exterminarla mediante un golpe de raqueta:

¡Qué deseos súbitos me invadieron de tener entre mis manos una raqueta proporcional y, de un golpe potente, mandarla a hacer, [...] ¿cómo se dice? Mandarla adonde el diablo perdió el poncho! Si de mí hubiese dependido, hoy ustedes que me leen y todos ustedes que no me leen, estarían [...] más vale no decir dónde. Pero luego pensé si, de serme posible, ¿lanzaría o no tal raquetazo? Tal vez no. Seguramente no. Dejaría todo tal cual está. Ni con la punta del dedo meñique tocaría a nuestra buena bolita. No por los ciudadanos que lleva en su lomo, no. No la tocaría por mí [...]. Pues desaparecida ella tendríamos que forzosamente, Angol y yo, que buscar otro punto de aterrizaje [...] *L' embarras du choix* (Emar, 1998, p. 159).

La heteroglosia del pasaje se verifica en la coexistencia de un refrán del habla popular chilena: “adonde el diablo perdió el poncho” con una expresión culta francesa: “*L' embarras du choix*” (el bochorno de la elección). El deseo de propinar un raquetazo a la Tierra, nos remite al temple de una profunda desazón y tedio el “*J'ai marre*”: ¡estoy hartos! (entiéndase de Chile) del que toma por homofonía el escritor su seudónimo<sup>34</sup>. Al interpelar Emar, en una puesta en abismo, a sus posibles lectores: “ustedes que me leen, y todos ustedes que no me leen,” con este guiño cómplice atrae el futuro contexto de recepción de la novela. Por su parte, Parra en *Chistes parra desorientar a la policía poesía*

---

<sup>33</sup> “Se me preguntará entonces sobre los demás planetas? Muy justo. Voy a decirlo: Urano, Neptuno, Plutón, Proserpina y Desdémona giran alrededor del Sol porque se les da la real gana, sin que nada ni nadie los obligue a ello. Pueden, pues, mandarse mudar e ir a girar a otra parte, el día que se les ocurra, contrariamente a los anteriormente citados que tendrían que hacer, para irse, un esfuerzo de voluntad mayor al que hace el Sol para retenerlos” (Emar, 1998, p. 177)

<sup>34</sup> La presencia de la heteroglosia del *habla chilensis* ha sido destacada por Álvarez (2009). Respecto al “estoy hartos” de Chile: “El deseo desenfrenado de liberarme de esta maldita tierra, de este mundo, de esta sociedad pequeña y ruin, donde sólo tienen cabida las bajezas, donde imperan la injusticia y la mediocridad, donde nunca se premia el verdadero valer, donde los prejuicios, cual redes, atan todo movimiento de libertad” (Emar Cit. Vilas-Matta, 2001, *en línea*).

de 1982, en una de las postales ilustradas carnavalesca la resurrección de Cristo al mostrarla como elevación a los cielos que prefigura los vuelos de la ciencia espacial: “INRI / precursor de los vuelos espaciales / resucitó al tercer día / y se elevó a los cielos sin motor” (Parra, 2011, p. 125).

#### LA DESUBLIMACIÓN Y/O MUERTE DE DIOS EN *MILTÍN 1934*

Desde el romanticismo el movimiento de secularización de la cultura, —el hacerse eco de la afirmación nietzscheana de la muerte de Dios— según Paz, conduce a la tendencia a divinizar el rol creador del poeta: “el poeta desaloja al sacerdote y la poesía se convierte en una revelación rival de la escritura religiosa” (Paz, 1993, p. 75). Parra se posiciona en contra de este proyecto estético que es recreado por el modernismo y del cual serían tributarias ciertas vanguardias nacionales. De ahí que, si todo “creer es creer en Dios” (Parra, 2006)<sup>35</sup>, entonces es crucial terminar con el mito de la poesía como un quehacer sublime. Hay que bajar a los poetas del “olimpio” y situarlos en la contingencia cotidiana<sup>36</sup>. En *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* (1977), la transformación del hablante poético, según Parra, surge de la necesidad de construir máscaras del yo del hablante lírico en el contexto dictatorial chileno<sup>37</sup>. El Cristo de Elqui, como sabemos, fue un campesino chileno de nombre Domingo Zárate, quien a partir de 1927, afirmó haber empezado a tener revelaciones, lo que lo llevó a convertirse en predicador callejero. En el poemario a este personaje se lo caracteriza como un producto de entretención masiva; un superestrella<sup>38</sup>, quien asiste al Programa *Sábados Gigantes* de Don Francisco<sup>39</sup>: “Y Ahora con ustedes / Nuestro Señor Jesucristo en persona / que después de 1977 años de religioso silencio / ha accedido gentilmente / a concurrir a nuestro programa gigante de Semana Santa/ (...) un aplauso para N. S. J. /” (Parra, 2011, p. 108).

En el pasaje de *Miltín 1934* la “verdad absoluta” sobre Dios es que se trata de un hombre sin atributos, confinado al ámbito de lo doméstico: “El perro de Dios es negro y

---

<sup>35</sup> Verso del poema *No creo en la vía pacífica*: “no creo en la vía violenta / me gustaría creer / en algo- pero no creo/creer es creer en Dios / lo único que hago / es encogerme de hombros / permídenme la franqueza / no creo ni en la Vía Láctea”. En lo que respecta a la antipoesía: “su peligro es el nihilismo: estriba en que su hermosa fuerza destructora más allá de la energía de liberación que despierta, no pueda ofrecernos nada semejante a los ídolos que destrona” (Valente, 1969, *en línea*).

<sup>36</sup> La poesía hispanoamericana: “se manifiesta bajo la especie de las interpenetraciones genéricas y particularmente como *recurso a la narratividad*” (Lastra, 1985, p. 386). “La conciencia de esas virtualidades, (...) se empieza a manifestar en la década del cincuenta” (p. 386).

<sup>37</sup> “A mí se me hace difícil pensar que sin golpe militar yo hubiera llegado al *Cristo de Elqui*. Además, yo necesitaba una máscara por razones de supervivencia personal, (...)” (Morales, 1992, pp.132-134).

<sup>38</sup> Se da un diálogo intermediático con la película *Jesucristo Superestrella* (1973) de Norman Jewison: la que reflexiona sobre el uso que darían los medios de comunicación de masas a Cristo.

<sup>39</sup> Intertexto advertido por Alejandro Zambra, quien subraya la importancia en la seg. edición de los *Sermones y prédicas* de 1979 del añadido de dos poemas de presentación (pp. 3 y 4)” (Parra, 2011, p. 997).

se llama León. / La tetera de Dios es de níquel y gotea. / Los zapatos de Dios son con elásticos y tiradores. / El cuaderno de Dios tiene tapas verdes y en la de atrás, la tabla de multiplicar” [...] El gato de Dios es blanco, lleva al cuello cinta azul y se llama *Micifis*.” (Emar, 1998, p. 179). De la enumeración irrisoria de sus pertenencias se deduce que es un pobre diablo como el Cristo de Elqui de Parra. Su sueño recurrente es que una cucaracha canta la canción de la realeza subida a su cabeza, lo que parodia la estrecha alianza entre los poderes fácticos de la Iglesia y el Estado en el medio nacional: “Dios (...) Sueña que una cucaracha se le sube a la cabeza y una vez arriba canta el himno patriótico del Reino Unido: *God save the King (Dios salve al Rey)*” (p. 181). Más adelante, Dios adquiere el perfil aburguesado de un sujeto letrado hispanoamericano, dado su formación en el *canon* libresco del período: “El libro que lee Dios es *El lector americano* / El diario que lee es *The Times* / [...] / Dios encontró completamente ineptos los cantos de Maurice Chevalier [...] En cambio mostró marcado interés por los trabajos de José Toribio Medina[...]” (p. 180).

En el sistema de preferencias librescas de Dios se destaca *El lector americano* de José Abelardo Núñez<sup>40</sup> (1840-1910); uno de los educadores más relevantes del período de formación de las naciones hispanoamericanas. Este *Curso gradual de lecturas* elaborado para el uso de las escuelas del continente fue un dispositivo clave en la formación de las subjetividades nacionales con base en los ideogramas de la beatería y la patriotería.<sup>41</sup> Dios también muestra gran interés por los trabajos de José Toribio Merino;<sup>42</sup> el mayor recolector de fuentes para el estudio de la historia de Chile. Además, Dios lee el diario *The Times* –el que ha sido homologado por su tendencia conservadora a *El Mercurio* de Santiago, fundado en 1900– al cual Emar, en *Miltín 1934* califica como “nuestra santa prensa”. La figura de la enumeración, cuya fragmentación es paradigmática del antipoema<sup>43</sup>, vertebra el entramado del perfil de Dios. A su vez, en este fragmento se carnavaliza el adoctrinamiento católico, al homologarse su narrativa de redención con los hechos fantásticos que tienen lugar en los relatos infantiles: “Los cuentos que le cuenta Dios a los santos son *La caperucita roja* y *El patito feo*”. (180) En

---

<sup>40</sup> Abogado y educador. El Gobierno chileno lo comisionó en 1879, para analizar los métodos de enseñanza primaria y secundaria en Estados Unidos y en diversos países de Europa, retornando en 1882. El producto de sus viajes se materializó con la publicación de su libro *Organización de las Escuelas Normales*.

<sup>41</sup> El cuestionamiento de estos ideogramas en la prosa emariana (Vásquez y Vargas, 2014).

<sup>42</sup> José Toribio Medina Zavala (1852-1930) fue un abogado, bibliógrafo, investigador e historiador chileno. En 1897, la Universidad de Chile le nombró miembro académico y ocupó la primera cátedra de Historia Documental Americana y Chilena en 1899.

<sup>43</sup> “En una relación de ruptura con el poema dominante, un poema de curso centrado, de versos que desarrollan la continuidad de una idea o de un sentimiento, el antipoema introduce una disonancia que evoca el montaje o el *collage*: es una construcción fragmentaria” (Morales, 1998, *en línea*).

Frente a “el sublime símbolo” (...) el vanguardismo “utiliza el montaje, sobre la base de la no existencia de la totalidad (...) que manifiesta la alegoría moderna.” (Wallace 223).

+ *Chistes* Parra se burla tanto del relato bíblico del Génesis como de la concepción de historia global de Occidente: “En un comienzo fue el verbo / (chiste bíblico) / “Descubrimiento de América” / (chiste precolombino)” (Parra, 2011, p. 171). En el pasaje emariano: “Dios no acepta los deportes. A lo único que juega es al escondite” (p. 181). Ironía que nos retrotrae al motivo del *Deus absconditus*, asociado a lo incognoscible y al *mysterium tremendum*. En “Padre Nuestro” de Parra se parodia la omnipotencia de Dios, que comporta la oración católica: “Padre nuestro que estás en el cielo / Lleno de toda clase de problemas/con el ceño fruncido / como si fueras un hombre vulgar y corriente/no pienses más en nosotros / (...) Tienes que darte cuenta que los dioses no son infalibles (...)” (Parra, 2006, p. 970)<sup>44</sup>.

Otra modulación parriana de este tipo de parodia se da en el poema “Génesis” de *Obra Gruesa*, al mostrarse el acto de la creación; el *fiat lux* “como fallido”: “Dijo Dios: ‘Haya luz’. Y hubo luz” (Gen.1, 3). “Yo Jehová decreto que se haga luz”/ “es un hecho que la luz no se hizo / o si se hizo alguien la apagó” (Cit. en Ferrer, 2014, p. 144). En lo que respecta al desmentido del atributo de ubicuidad de Dios: “Dios desmiente que la tierra sea redonda, que gire alrededor del sol y que Él se encuentre en todo lugar” (Emar, 1998, p. 182), este tiene su equivalente en la negación de la omnisciencia divina en el artefacto “Ultimatum” de Parra: “O Dios está en todos partes o no está en absolutamente ninguna”. Al finalizar el pasaje de la visita a Dios, se nos comenta que, debido al cambio de la maqueta cosmológica con la teoría heliocéntrica de Copérnico, Dios no siente más que una profunda indiferencia hacia el género humano: “Es falso que dios se preocupe de lo que hacen los hombres. Antes lo hacía, pero desde el momento en que, a éstos, se les metió entre ceja y ceja que el Sol era más grande que la Tierra, Dios sintió por ellos la más total indiferencia” (Emar, 1998, p.181) A causa del giro copernicano que hizo saltar las cubiertas imaginarias del cielo; las esferas y con ello, el sistema metafísico de inmunidad, Dios habría asumido la pérdida de su poder simbólico.

Hemos trazado algunas coordenadas hacia una cartografía de un diálogo genealógico entre las poéticas vanguardistas de Juan Emar y Nicanor Parra. A modo de conclusión, podríamos sugerir que las diversas modulaciones en clave carnavalesca de la figura de la divinidad como hombre sin atributos y/o patriarca frustrado, harían un señalamiento al hueco simbólico de un Padre-Dios y/u orfandad, como impronta de la subjetividad del sujeto hispanoamericano. En esta dirección, ambos escritores chilenos –Emar en *Miltún 1934*, anticipándose en dos décadas a *Poemas y Antipoemas* de Parra (1954)–, recrean en el espacio literario una de las aristas de lo que se ha entendido como el “proyecto inconcluso de la modernidad” (Habermas,1990): la muerte nietzscheana de Dios. Y, por consiguiente, la del tópico de la música de las esferas de una estética de lo sublime, en tanto voluntad de poder de animación total de su espacio simbólico.

---

<sup>44</sup> Véase el riguroso análisis de Iván Carrasco (1999) de este poema.

Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt Regular N° 1161400.

OBRAS CITADAS

- Adriazola, Juan José (2016). “Tradición y Totalización: Problemas de historiografía literaria”. *Revista de Humanidades* N° 33: 11-38.
- Alvarez, Ignacio (2009). *Novela y nación en el siglo XX Chileno*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Bajtín, Mijaél (2003). *Problemas de la Poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción a una poética sociológica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Binns, Niall (2014). *Nicanor Parra o el arte de la demolición*. Valparaíso: Editorial Universidad de Valparaíso.
- (2011). Dossier: “What is Poetry?..lo que se mueve es poesía: Nicanor Parra, Miradas trasatlánticas”. *Taller de Letras* N° 48: 131-147.
- (1997). “En torno a Juan Emar”. *Anales de literatura hispanoamericana*. Vol. 26, N° 2: 473-484
- Brodsky, Pablo (2001). “Juan Emar - *Miltín 1934*: Una novela antinarrativa”. Disponible en: <https://www.lettras.s5.com>
- Carrasco, Iván (1999). *Para leer a Nicanor Parra*. Santiago: Ediciones Universidad Andrés Bello, Editorial Cuarto Propio.
- De la Fuente, José (2017). “Disparates religiosos y políticos en la poesía de Nicanor Parra”. *Literatura y Lingüística* N°18: 35-58.
- Emar, Juan (2006). *Un año*. Santiago: Tajamar Editores.
- (1998). *Miltín 1934*, Santiago: Editorial Dolmen.
- Ferrer, Lorena (2014). “Dios hizo el mundo en una semana / pero yo lo destruyo en un momento: La desacralización del texto bíblico en la poesía de Nicanor Parra”. *Dicenda Cuadernos de Filología Hispánica*, Vol 32: 139-155.
- Gordon, Rocío (2010). “Repensando las primeras vanguardias del cono sur más allá del “gesto”: Juan Emar, Felisberto Hernández y Macedonio Fernández. Disponible en: <http://www.iilgeorgetown2010.com/2/pdf/Gordon.pdf>.
- Habermas, Jürgen (1990). “La modernidad: un proyecto inconcluso”. *La postmodernidad*. Hal Foster y otros. Barcelona: Editorial Kairos: 19-36.
- Jámblico (2003). *Vida Pitagórica- Protréptico*. Madrid: Gredos.
- Jameson, Fredric (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el postmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Kristeva, Julia (1974). *El texto de la novela*. Trad. Jordi Llovet. Buenos Aires: Lumen.

- Lastra, Pedro (1985). “Notas sobre la poesía hispanoamericana actual”. *Revista Chilena de Literatura* Nº 25: 131-138.
- (1977). “Rescate de Emar”. *Crítica Literaria Latinoamericana* año III Nº 5 Lima Perú. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/emar280302.htm>
- Lihn, Enrique (1969). *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Lizama, Patricio (2000). Bibliografía de Juan Emar. *Anales de Literatura Chilena* Año 1, Diciembre Número 1: 225-236.
- Marsiglia, Edith (2009). “Ruben Darío y su vinculación con el pitagorismo”. *Magazine Modernista*. Nº 12. Disponible en: <https://magazinmodernista.com/2009/08/10>
- Morales, Leonidas (1998). “Parra, Nicanor”. Archivo Chile. *Diccionario enciclopédico de las Letras de A. Latina*, Tomo III, Biblioteca Ayacucho, Caracas: Monte Avila.
- (1992) *Conversaciones con Nicanor Parra*, Santiago: Editorial Universitaria.
- Parra, Nicanor (2011). *Obras Completas II. Obras Completas & algo +. (1975-2006) II*. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.
- (2006). *Obras Completas I. Obras Completas & algo +. (1935-1972)*. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.
- (1956). “Poetas de la claridad”. *Revista Atenea* CXXX: 46-47.
- Paz, Octavio (1993). *Los hijos del limo*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Piña, Carlos (2020). “Umbral” de Juan Emar. *Latin American Literature Today*. Vol. 1, Nº13. Disponible en: [www.latinamericanliteraturetoday.org/es/author/carlos-piña](http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/author/carlos-piña)
- Robin, Regine (1993). “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura”. Marc Angenot y otros, *Teoría literaria*, México: Siglo XXI: 51-56.
- Rodríguez, Mario (1986). *Órbita de Nicanor Parra*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.
- Rubio, Cecilia (2007). “Las figuras de la trascendencia en la vanguardia chilena: arte hermético, arte espiritual”, en Triviños, G. y Dieter Delker, eds. *Crítica y creatividad. Acercamientos a la literatura chilena y latinoamericana*. Concepción: Editorial Universidad de Concepción: 311-333.
- (1998). “Lo cómico-serio en Maldito gato de Juan Emar. *Revista Chilena de Literatura* 53: 37-45. Disponible en: <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/06/textos.html>
- Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Subercaseaux, Bernardo (1997). *Historia de las ideas y la cultura en Chile*. III Tomos. Santiago: Editorial Universitaria.
- Traverso, Soledad (1999). *Juan Emar: la angustia de vivir con el dedo de Dios en la nuca*. Santiago de Chile: Red Internacional del Libro.

- Valente, Ignacio (1969). *Obra Gruesa* de Nicanor Parra. Diario El Mercurio, 1 de junio.  
Disponibile en: [www.nicanorparra.uchile.cl/prensa/obragruesa2.html](http://www.nicanorparra.uchile.cl/prensa/obragruesa2.html)
- Vásquez, Malva M. (2018). “El Caso Wagner: Estética y construcción de subjetividades nacionales en Umbral de Juan Emar.” Revista *Chasqui*. Volumen 47, N° 2: 35-50.
- (2011). “Lo sublime y lo impensado en la apuesta vanguardista de *Miltín 1934* de Juan Emar”. *Aisthesis* N° 50: 216-229.
- Vásquez, M. y Vargas, C. (2013). “Querrela Antiguos y Modernos en la narrativa de Juan Emar”. *Alpha* 51: 99-114.
- (2014). “Alegoría de lo nacional en clave carnavalesca en “La Noche Cuatro” de *Umbral* de Juan Emar”. *Revista Acta Literaria* 49, 11-35.
- Vila-Matas, Enrique (2001). “Juan Emar en el país de la pólvora”. *Revista Letras Libres* N° 27. Disponible en: [www.letraslibres.com/mexico/juan-emar-en-el-pais-la-polvora](http://www.letraslibres.com/mexico/juan-emar-en-el-pais-la-polvora)
- Viñas, David (2007). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.
- Wallace, David (2010). *El modernismo arruinado*. Santiago: Editorial Universitaria.