

La hibridez y la diversidad de géneros en la literatura de Juan Emar

Autor: Roberto Angel G.

Filiación: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Agradecimientos: ANID, Fondecyt de Iniciación en Investigación 2024, Folio 11240481

En este artículo se revisará lo relativo a los conceptos de la hibridez y la diversidad de géneros incorporados tanto en obras referenciales¹ del escritor vanguardista Juan Emar² (como *Cartas a Carmen* (1998), *M[i] V[ida]: diarios (1911-1917)* (2006), *Cartas a Guni Pirque* (2010), *Cartas a Pépèche* (2007) y *Diarios de Viaje* (2017)), como en algunas de sus obras ficción (como sus novelas *Amor* (2014) y *Umbral* (1977) y su libro de cuentos *Diez* (1937)).

A este respecto, una de las características más importantes de la vanguardia es la multiplicidad de recursos que se intercalan en el interior de las obras: diversas tramas, distintos géneros, diferentes formatos y formas, procedimientos que también sirven para tomar distancia con la literatura tradicional.

En *M[i] V[ida]*, diario de vida de juventud de Emar, encontramos varios ejemplos. Uno de ellos se presencia en el capítulo que abre el libro, “[Diario de Torcuato]”. Este texto comienza con una carta de Pilo a Marta, uno de los primeros amores del joven Álvaro Yáñez, para luego continuar con el diario de vida de Pilo, que abarcará gran parte de los apartados en los cuales se divide *M[i] V[ida]*.

¹ Para Philippe Lejeune, según señala en *El pacto autobiográfico (El pacto autobiográfico y otros estudios)*, Madrid, megazul-endymion, 1994. [1973]), un texto referencial es aquel que intenta "aportar una información sobre una 'realidad' exterior al texto... su fin no es la mera verosimilitud sino el parecido a lo real; no 'el efecto de realidad', sino la imagen de lo real" (p. 76). Para Leonidas Morales, son “aquellos donde el discurso remite a hechos, acontecimientos o situaciones extratextuales, del mundo real”. *La escritura de al lado: géneros referenciales*, Santiago, Cuarto Propio, 2001, p. 37.

² Juan Emar (Santiago de Chile, 1893-1964), cuyo verdadero nombre fue Álvaro Yáñez Bianchi, fue un escritor, crítico de arte y pintor incorporado de lleno entre los exponentes de la vanguardia literaria latinoamericana del siglo XX. El seudónimo Juan Emar, utilizado por Álvaro Yáñez, corresponde a una apropiación desde el francés de la frase “J'en ai marre”, “estoy harto”. Al principio, Álvaro Yáñez lo utilizó como seudónimo, pero luego decidió cambiarlo al definitivo Juan Emar.

Sin embargo, el texto continúa con la historia de amor entre Torcuato y Ofelia³ -que aparentemente corresponderían a Pilo y Marta-, el cual es relatado por un narrador del cual se desconoce su nombre. A continuación, el que toma la palabra es Torcuato, esta vez para pergeñar su propio diario de vida, en el cual, tal como lo hacía Pilo con Marta, también escribe misivas a su enamorada Ofelia, y, de paso, a su amigo Ruperto.

Es decir, Emar, en el que se pensaba un diario de vida referencial -el de Álvaro Yáñez-, inserta un relato que trata acerca de otro diarista, Torcuato, con lo que la eventual referencialidad de este texto primer diario queda suprimida por el carácter ficcional del segundo, transformando todo este capítulo -el diario de Torcuato-, en una ficción.

Aquí vemos podemos apreciar cómo Emar juega con la frontera entre realidad y ficción. ¿Es Torcuato también Pilo? ¿Realmente Pilo vivió aquellas experiencias que relata Torcuato? La verdad, no podemos saberlo, con lo que el lector se mantiene en la incertidumbre de si Yáñez está relatando su vida o, quizás, la inventa.

Este tipo de relato amoroso -al igual que muchas otras narraciones y diversas tramas que se intercalan en este libro, conforme a la multiplicidad de la vanguardia, tales como el relato del lóbrego faro napolitano al que Torcuato acude con su padre y hermana; el diario de un solitario, aquel cuento de un joven apesadumbrado; la historia de la vida de su tío Avo; los diarios de viaje ya sea por sus traslados hacia Francia o Perú-, no solo cubre las páginas de “[Diario de Torcuato]”, sino que es un recurso que Emar utiliza con frecuencia en *M[i] V[ida]*.

Así Emar nos relata, a través de sus diarios de vida, sus relaciones amorosas con Marta, Calucha, Alicia y Mina, estas dos últimas sus primas.

³ Según indica David Wallace en la Tesis de Doctorado “Proposiciones para la lectura de cuatro textos inéditos de Juan Emar” (1997), el nombre Torcuato podría hacer referencia a Torcuato Tasso, poeta italiano de la época de la Contrarreforma. Por su parte, Ofelia parecería remitir al personaje de *Hamlet*, de William Shakespeare, quien enloquece y se ahoga en un río cuando le hacen creer que Hamlet había asesinado a su padre.

Todos estos micro relatos guardan estrecha relación con el folletín romántico o novela rosa, en el cual, tal como explica Areco en “Novela híbrida transatlántica”, es el amor el centro del relato, y cuya trama se organiza de modo que en el transcurso de la narración la pareja de enamorados supere una serie de obstáculos que impiden su reconciliación, para que finalmente el amor triunfe sobre las dificultades que operan sobre su concreción. Posee un carácter conservador, el cual valora las relaciones monogámicas y la sumisión de la mujer.

Para Umberto Eco este tipo de historias tiene una intención de consolar al lector, ya que están estructuradas conforme a una visión dualista del mundo, en términos de mal y bien, en donde el segundo siempre vence al primero, según explica en su libro *El superhombre de masas* (1976): “hay una constante que seguirá diferenciando la novela popular de la novela problemática, y es que en la primera se librará siempre una lucha del bien contra el mal, que...siempre se resolverá...a favor del bien, definido según los términos de la moralidad, de los valores y de la ideología al uso” (19).

Otra teórica importante al respecto es Beatriz Sarlo, quien en su libro *El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927* (1985), realiza un análisis de la producción del folletín romántico durante los años 1917-1927 en Argentina.

Según explica Sarlo, este tipo de relatos corresponden a narraciones claras, en donde casi siempre existe un final feliz y que contiene referentes alejados a los de la vida cotidiana. La publicación de estos folletines floreció debido a la aparición de un público naciente, dado por el aumento de la alfabetización y el cambio en las condiciones socioculturales que trajo la modernidad.

Como señala esta crítica, este nuevo público no tenía la confianza necesaria para visitar las bibliotecas -dado que su bagaje cultural era menor-, por lo que la venta a través de quioscos -en donde generalmente se ofrecían estos folletines- les facilitó el acceso, además de un precio mucho más bajo respecto a otro tipo de libros.

Se trataba de historias menos para aprender, que para gozar, en las cuales no se pretendía cuestionar los problemas de la realidad y donde se daba a entender que la felicidad finalmente estaba en el respeto de las buenas costumbres.

En cuanto a Emar, es en *M[i] V[ida]* que nos cuenta, quizás con una cuota de ironía, de su afición a este tipo de relatos: “Guiado...por el propósito de escribir el romanticismo de mi idilio me iba de cuando en cuando al salón, tomaba la pluma y empezaba mi diario, con la intención de que fuese un lamento de amor desde la primera a la última palabra” (157-158).

En este libro, el micro relato que mejor representa a la novela rosa o folletín es la relación amorosa entre Herminia Yáñez, Mina, prima de Emar, y Pilín, como ella a veces lo llama. El romance entre la pareja comienza cuando son muy jóvenes y a lo largo de *M[i] V[ida]* deberán sufrir una serie de contratiempos, que mermarán el equilibrio de su relación. Pilo nos cuenta: “...se afirmó en mí, me dio su manito y me dijo muchas cosas, es decir, ahí bajo los sauces, siguió jugando con mi corazón... Y no le bastó...Yo me sentía desesperado... y sentía la dureza, toda la crueldad de un amor tan repentino” (111-112).

Sin embargo, las mediaciones también son frecuentes, las cuales aportan la cuota de esperanza que permite mantener vivo al folletín, de modo que la posible reconciliación final está siempre vigente.

Pese a esto, la característica más importante del folletín dentro de la *M[i] V[ida]* es que el final feliz, el reencuentro final y definitivo de la pareja, se encuentra boicoteado, ya que finalmente Pilo y Mina se separan, tras la partida de ella a Europa. Emar nos cuenta: “El lunes 30 se va. Pasará en Europa dos años a lo menos...Según como vuelva, hará o no mi felicidad...y otra vez a remoler hasta las 3 de la mañana, a remoler con un desgano sin límites” (128).

Así, se pone de manifiesto la diferencia con el relato clásico, con lo que podría pensarse en una posible utilización de la parodia por parte de nuestro escritor. Además, es la figura femenina la que decide no continuar con la relación, con lo que la trasgresión del género también funciona como un quiebre de la dicotomía hombre/mujer, otorgando finalmente el protagonismo a la mujer por sobre la figura masculina.

Por último, la trasgresión o parodia que se hace en este caso del folletín permite desarticular la dicotomía bien/mal, bajo la cual en las novelas de la cultura popular es el bien quien siempre supera al mal.

Siguiendo con el análisis y como señalé en un principio, un buen número de recursos son incorporados en los textos vanguardistas, con lo que muchas veces estas obras pueden ser vistas como si se tratara de *collages*, conformados por múltiples técnicas y medios, contemplando además la multiplicidad de géneros en el interior del escrito.

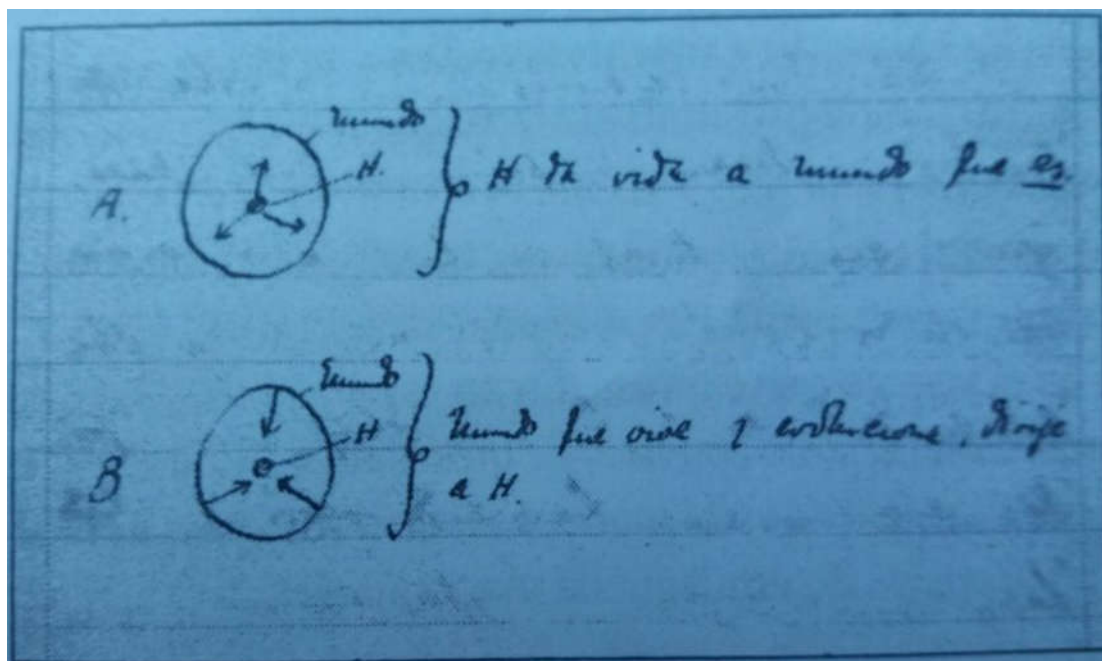
Esta también es una característica de los textos emarianos. En *M[i] V[ida]*, por ejemplo, encontramos usualmente la presencia de cartas de un tercero, sobre el diario de Yáñez. Cartas de Mina y del propio Pilo se yuxtaponen a la escritura del dietario del escritor. Asimismo, la cita de diario sobre diario -o de diálogo sobre diario- también es común, tal como vemos en el siguiente ejemplo, en que sobre el diario de Pilo, se inscribe un fragmento del diario de Calucha: “Ella, como la otra noche, me observaba y después escribió en su diario, como recuerdo de ese día, lo siguiente: ‘Pilo se ponía cada vez más sombrío... que casi se me soltaron las lágrimas’” (157).

Del mismo modo, este procedimiento se repite también en otros textos de Emar. En *Cartas a Guni Pirque*, por ejemplo, incrusta sobre una misiva enviada a Guni, otra de Flora Yáñez, su hermana, que iba dirigida a él, con el objetivo de que su amada pueda conocer qué ocurre con sus familiares cercanos.

En sus *Cartas a Pèpèche* también se produce la misma situación. Por ejemplo, Emar interpone sobre sus cartas otras misivas, ya sea de su hija Carmen o de su hermana Luisa, para enseñárselas a Pèpèche. Igualmente, se introducen segmentos del diario del escritor entre las cartas enviadas a Pèpèche.

La utilización por parte de Emar, ya sea de cartas o diarios de terceros, sobre su texto, provoca el recelo del lector, ya que no es posible saber a ciencia cierta si realmente se están reproduciendo estos pasajes de manera fidedigna o si no son más que invenciones con las que se juega dentro de la obra, lo que, una vez más, colabora con la problematización de la dicotomía ficción/realidad.

A esto se suma la tendencia en Emar de incrustar iconografía, ya sean dibujos o esquemas que enseñan de manera didáctica lo señalado en su escritura. Esto también lo podemos apreciar en el interior de *M[i] V[ida]*:
















Fuente: Juan Emar, *M[i] V[ida]*, 285.

A través de este esquema, Emar explica los que según su opinión, son los “dos puntos de vista diferentes [que rigen el mundo]: 1) El hombre iluminando al mundo, 2) El mundo iluminando al hombre” (285), o sea la posibilidad i) de que el hombre sea el dominador de la naturaleza o ii) que sea el medio el que rija el destino de los seres.

Independiente de la reflexión anterior, lo que aquí se destaca es el uso por parte de Emar de un recurso gráfico para explicar, de manera más didáctica, lo que pretende señalar en el interior de su ensayo, inclusión que también está relacionada con lo lúdico y el dinamismo propio de la vanguardia.

Similar a lo anterior, pero en versión más pequeña, es la utilización de íconos que reemplazan a ciertas palabras, como “mundo”, “sexual”, “unión” e “idea”, otra vez en el segmento “[Idea], [Unión] y Las Dos] (Sobre lo hablado con J. W. J.)”, lo cual también se puede observar en sus *Diarios de viaje*. Dejamos un fragmento en el cual se aprecia la diversidad de estos signos, extraídos de la página 159 de este libro:

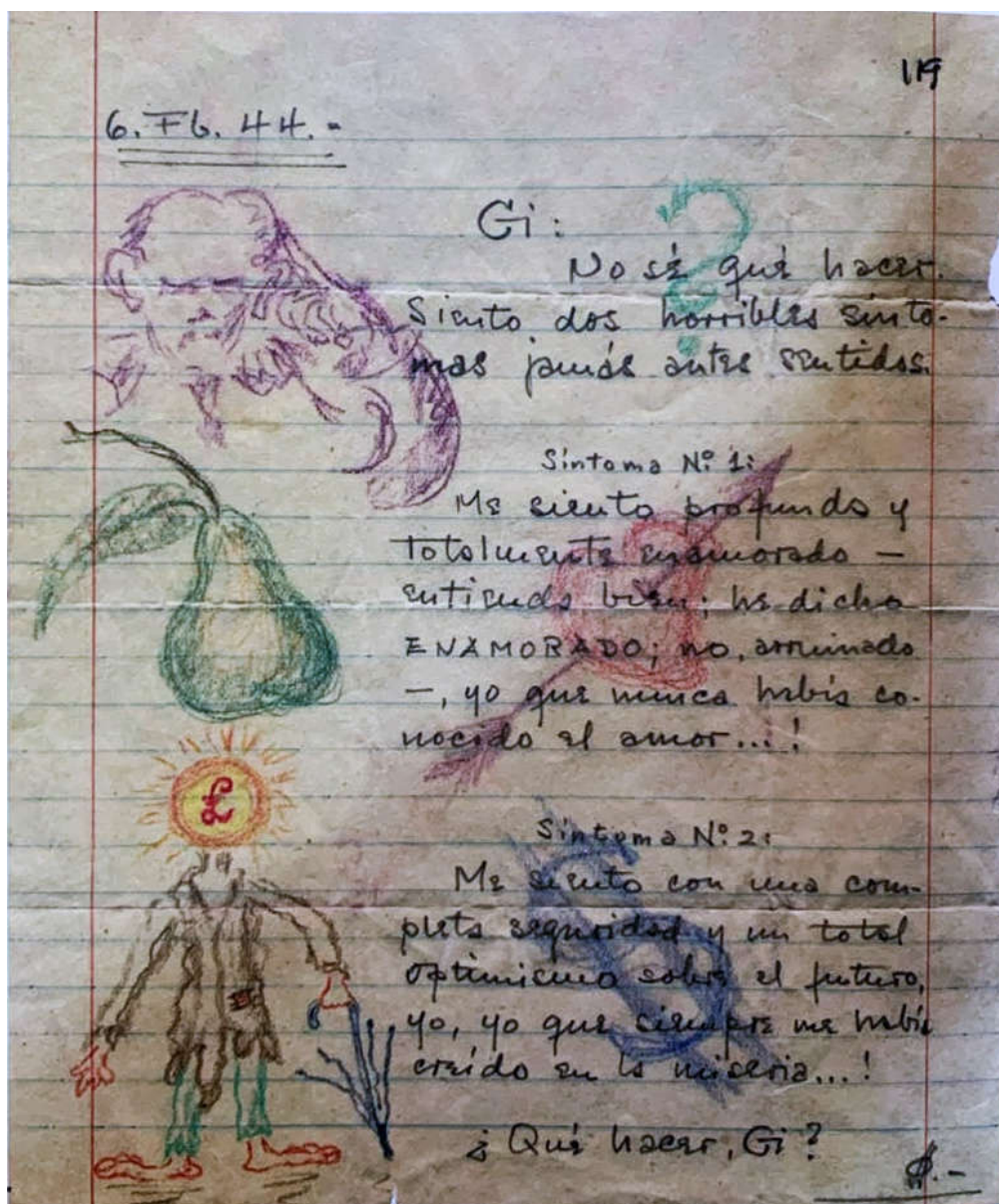
El 2º período es . Grandes  de  sobre todo por parte de . Empieza en día que  va a París y llega tarde por lo que  se enoja. Ruchilde. Empieza este el 8 de agosto, que va  a dejar a PepeY y Raquel que parten a E. U., el 7 se vienen a despedir. El 10 sigue  por la  francamente. Dura hasta el 13 de agosto en la noche en que sucede el accidente . El 14 partimos los de casa a Compiègne. En la noche  bien y definitivamente. Le sigo escribiendo a Valdés. El 9 recibí carta de Ismael.—

El 3º período es el : buen ánimo, bastantes , algunos del todo nuevos como *Viajes morrocotudos*¹²³ y *Los dibujos del infierno*. Días por la mayoría en el Parque, leyendo Rosacruces, que lo concluyo. *Viaje por España* de Gautier¹²⁴,

Con esto, Emar nos recuerda que las palabras no son más que símbolos, imágenes, y, por tanto, mutables, abriendo de este modo el espectro de la escritura y realizando un trabajo que amplía el lenguaje.

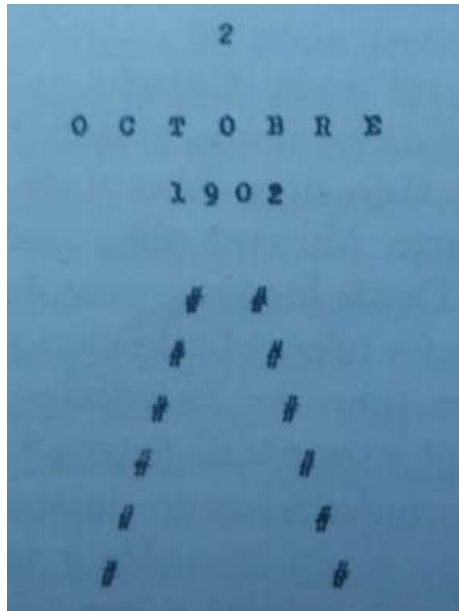
También la iconografía es importante en *Cartas a Guni Pirque*. En efecto, las misivas enviadas por Emar a su amante están siempre rodeadas de dibujos y colores, con lo que el

receptor, más que cartas propiamente tales, recibe una verdadera mezcla de palabras y signos pictóricos que enriquecen lo expresado. Aquí un ejemplo de estos coloridos mensajes:



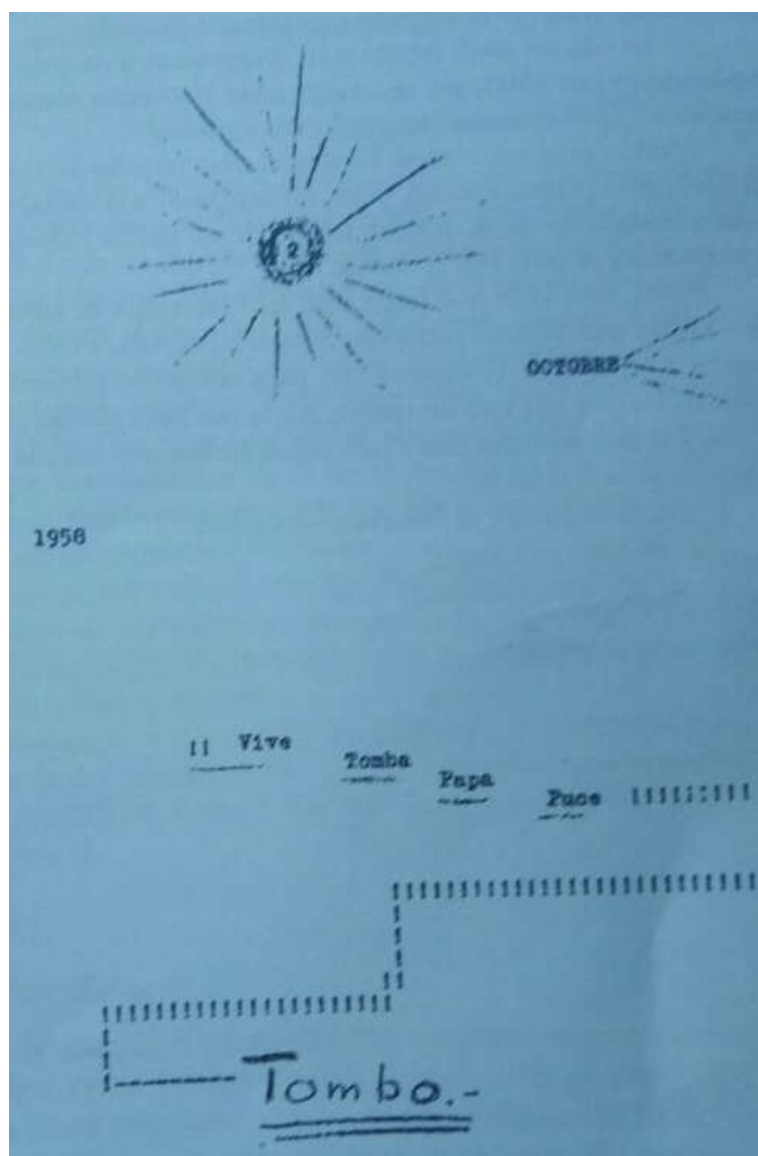
Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, p. 274.

Por otra parte, en las *Cartas a Pépêche* también hallamos la presencia de dibujos o iconografías, esta vez realizados directamente a partir de las posibilidades que permiten las teclas de la máquina de escribir. Copiamos la imagen:



Fuente: Juan Emar, *Cartas a Pépêche*, 261.

A estos se agregan los correos “aéreos” que dibuja Emar en estas mismas cartas, en los cuales pareciera que las palabras y los símbolos volaran sobre la hoja, como el siguiente ejemplo:



Fuente: Juan Emar, *Cartas a Pépêche*, 249.

Por último, en *Diez*, entre las páginas del cuento “Maldito Gato”, también encontramos un cuadro pintado, como indica el narrador, por Gabriela Emar, segunda esposa del escritor. Y en “El vicio del alcohol” se incorporan ilustraciones que conforman lo que el narrador denomina su “construcción simbólica”, que complementan este cuento y dan forma gráfica a lo relatado.

Todos estos recursos de corte iconográfico complementan los libros de Emar, transformándolos en obras cuyos rasgos superan a los del relato tradicional, y que se perciben más como artefactos que como textos realistas o naturalistas.

Otro procedimiento que llama la atención tanto en *M[i] V[ida]* como en *Diarios de viaje* es la escritura abreviada, como si se tratase de un telegrama que hay que enviar a algún conocido o amigo. Por ejemplo, en *M[i] V[ida]*, lo registrado el jueves 28 de octubre de 1915: “Ayer en cama en L[o] H[errera]. Hoy en Santiago. Al Salón. Mi cuadro pésimamente colocado. Me echo a la cama en la tarde. Viene Ali. Conversaciones dijes. Un beso en la mano” (177). Y en *Diarios de viaje*, datado el 22 de julio de 1919: “A la estación y en tres a París. Concluyó la Misión. Mala impresión la vuelta. París cargante” (158).

Lo anterior es todo lo escrito para cada día, respectivamente. Esto recalca la importancia que para Emar tenía su diario. Es necesario contarle algo, aunque sean unas pocas líneas apuradas, como si de un deber se tratase, ya que no es posible dejar de escribir.

A través de estos párrafos, también destaca la pluralidad de tonos que se registran tanto en *M[i] V[ida]* como en *Diarios de viaje*. En este caso, como se vio, prevalece una escritura más abreviada, más rápida. En otras secciones de cada libro se podrá observar un diario con un relato más pausado, más descriptivo, más narrativo. Pero también se apreciará la utilización de muchas otras formas, como el aforismo, el ensayo o el cuento, en conjunto con opiniones de diversa índole -que se acercan precisamente al registro del ensayo-, tales como comentarios acerca de religión y teosofía, arte, estética, historia, geografía, educación, literatura, entre muchos otros.

Esta hibridez de elementos se asemeja a la utilizada en *Return Ticket* (1928) por Salvador Novo. Al respecto, Hugo Verani, en su artículo “La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana”, señala que “es un libro de singular indefinición genérica (¿diario de viaje, libro de memorias, reportaje documental?) ... pretende ser un cronista objetivo... pero los hechos que observa estimulan un desplazamiento de la realidad

documentada a la interioridad y a la autorreflexión... evoca su infancia y adolescencia en ciudades de provincia, recuerda sus primeras lecturas e intereses artísticos” (122-123).

Este estilo de narración, objeto híbrido, que implica un supuesto cronista objetivo, pero que muda el relato hacia la autorreflexión y la interioridad, Verani lo denomina la narrativa sin ficción, “genero intermedio entre la novela y el documento que constituye una línea central de la narrativa latinoamericana actual” (123).

Tal vez Emar no concibió estructurar ni *M[i] V[ida]* ni *Diarios de viaje* premeditadamente de esta manera (recordemos que estamos hablando del periodo 1911-1919), pero lo cierto es que las preguntas que Verani se hace respecto de la obra de Novo, son válidas aquí también. ¿Qué son estos escritos? ¿Relatos enmascarados de referencialidad? ¿Diarios de vida o ensayos? ¿O una búsqueda interior, conforme a los estatutos de la modernidad? Lo claro aquí es el carácter vanguardista de ambos textos, repletos de intromisiones heterogéneas que dan vida al relato, supuestamente lineal de Pilo Yáñez.

También es destacable la mixtura entre lo culto y lo popular que se da en el mundo emariano. En *M[i] V[ida]*, por ejemplo, conviven lo más selecto de la literatura, la pintura y la música clásica -recordemos el gran importe cultural que poseía nuestro autor-, con canciones populares como *Las Estrellas* o el *Copihue Rojo* y libros como *¡Ayúdame!* de Samuel Smiles. Por su parte, en *Cartas a Pépêche*, encontramos copiado un fragmento de la canción “Les feuilles mortes” de Ives Montand y el tango “Caminito”, de Juan de Dios Filiberto y Gabino Coria Peñaloza. Y en *Diez*, en el cuento “El vicio del alcohol”, también podemos hallar la letra de otra canción, esta vez “Nieve, viento y sol” -que el narrador señala que canta luego de oír el grito ronco de una mujer-, procedimientos que, en conjunto, complementan aún más el panorama heterogéneo de los escritos de Emar.

Por último, se debe recalcar además la diversidad de géneros presente en las obras emarianas. En *Cartas a Guni Pirque*, por ejemplo, encontramos la presencia de algunos cuentos cortos o “cuentecitos”, como los llama el propio Emar, tal como el de los “tres tonos” -“un simple

cuentecito como cualquier cuento pero que vamos a contarlos en tres tonos diferentes de modo que usted pueda, al final, decirme cuál es el tono justo” (94)- o el del campo de abedules.

En *Amor*, por su parte, también encontramos algo similar. Esta vez el narrador -que recuérdese realiza una investigación relacionada con la escritura de Juan, el intelectual que redacta las cartas para Malucha de la segunda parte del libro-, intercala sobre su relato los argumentos de futuras obras de este, que denomina *La Dama de Negro* y *Naturaleza Pequeña*. Y aquí también Emar introduce un sinnúmero de cartas en el interior de la novela -la correspondencia entre Juan y Malucha, como señalé-, lo que mixtura la narración con el género referencial.

En cuanto a *Diez*, Stéphanie Decante, en su artículo “De listas y combinatorias: el trabajo de repertorio en ‘El unicornio’, cuento de Juan Emar” (2007), señala algo muy similar. Según Decante, en este cuento “se agrega una multiplicación de relatos...descripción científica...relato de aventuras, crónica de viaje, tratado geográfico, referencia pictórica, recetas medicinales, discusiones filosóficas, leyenda chilota, teatro y finalmente encuesta de corte detectivesco” (298).

Y también en *Umbral* ocurre algo muy especial. Emar, en *Cartas a Guni Pirque*, le confiesa a Guni: “¡Linda, linda! ¿Cómo no entiende? El ‘U’, sin Gi, no es un libro; no es mi novela, no es un tratado de psicología, ni de filosofía, ni de metafísica, ni de nada. El ‘U’ es una carta para usted” (189, subrayado en el original).

Es decir, aquella obra monumental de Emar no sería más que una inmensa y extensa carta del escritor para su musa, Guni, que aunque no quiera reconocerlo, en realidad abarca todo aquello que niega: tratado de psicología, filosofía, metafísica, entre tantas otras cosas más.

Como se ve, la hibridez de la obra emariana afecta a todos sus textos: sus diarios de vida, sus cartas, sus cuentos, sus novelas.

La presencia de poemas también es importante en los libros de Emar. Nuevamente en *Cartas a Guni Pirque* encontramos este recurso. Por ejemplo, se nos presenta el poema tríptico, el poema adivinanza, el “Pequeño poema en prosa” -en una clara alusión a Baudelaire- o un poema que podría estar también escrito para los niños, como el siguiente:

TENGO GANAS DE
=LEER=
¿QUÉ?
EL “U” Y SOBRE TODO: “EL GATO CON BOTAS”
TENGO GANAS DE
=COMER=
¿QUÉ?
PÉTALOS DE ABEDULES
TENGO GANAS DE
=BEBER=
¿QUÉ?
LECHE NIDO Y NESCAFÉ.

Juan Emar, *Cartas a Guni Pirque*, 243.

Por su parte, en *Cartas a Carmen*, encontramos un Soneto del Renacimiento español, poema religioso que algunos atribuyen a Santa Teresa de Jesús -como señala el propio Emar-, mientras que en *Cartas a Pépèche* se reproduce el Sermón de la Montaña, de San Mateo (parte del nuevo testamento de la Biblia), que, de paso, nos recuerda la importancia de este y otros libros sagrados en la vida de Emar, como el Tao Te King y el Bhagavad Gita.

Al respecto Mary Mac-Millan, en su libro *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar* (2005) -y refiriéndose a un estudio de Graciela de Sola-, señala que “el

poeta actual ha debido alejarse de la poesía entendida como ‘canto’ y en búsqueda de un diálogo y de un abrirse hacia al otro recurre a la elección de otros medios expresivos” (21).

Así, por medio de estas incrustaciones y combinaciones, Emar logra tornar más lúdica su escritura, con lo que permite este acercamiento hacia el lector, tal como plantea Mac-Millan.

Finalmente, hay que mencionar la heterogeneidad entre los propios textos de Emar. El caso más importante es la inclusión en *Umbral* de algunos cuentos de *Diez* -como “El pájaro verde”, “Papusa”, “Chuchezuma” y “Pibesa”-, los cuales pueden ser copiados de manera íntegra o cambiar en ciertos aspectos, como el caso del trueque de nombre del narrador en “El pájaro verde”, en donde Juan Emar es reemplazado por Rosendo Paine, como ya se mencionó.

Pero también en *Cartas a Pèpèche* tropezamos con otros textos de Emar entre sus páginas. Son precisamente segmentos de *Umbral* los que copia en sus misivas, para compartirlos con su amante francesa: “Tenía conmigo lo escrito en este Tomo IV del III pilar...No vacilo copiártelo pues cae muy bien para ese 2º punto de cómo considerar la vida. Óyeme, Papa; dice así: *He de concluir mis días retirado del mundo...*” (191).

Como se aprecia, la hibridez en la obra emariana es vasta. Esto lleva consigo la idea de la superación de las fronteras y los cánones establecidos por la tradición, con lo que la obra de arte vanguardista se convierte en una mezcla abigarrada de realidades y fronteras, permitiendo de este modo la multiplicidad y la expansión de los límites, en la búsqueda de otras formas de expresión artísticas.

Todos estos recursos cumplen con el afán desterritorializador de la vanguardia, a fin de desmitificar el concepto de verdad absoluta, permitiendo que distintos materiales, provenientes de diversas fuentes, desde lo popular a lo canónico, desde lo literario a lo extraliterario, desde lo real a lo ficticio, conformen la estructura de lo relatado, sin plantear bajo ningún punto de vista la preponderancia de algún recurso sobre otro.

Bibliografía

Areco, Macarena. “Novela híbrida transatlántica”. Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006.

Decante, Stéphanie. “De listas y combinatorias: el trabajo del repertorio en ‘El unicornio’, de Juan Emar”. *Pandora* 7 (2007): 279-291.

Emar, Juan. *Amor*. Santiago, Chile: La Pollera, 2014.

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

----- *Cartas a Guni Pirque*, eds. Pablo Brodsky, Patricio Lizama y Carlos Piña. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2010.

----- *Cartas a Pépêche*. París: Editions Paris, 2007.

----- *Diarios de viaje*. Santiago, Chile: Alquimia Eds., 2017.

----- *Diez*. Santiago, Chile: Tajamar, 2006. [1937].

----- *M[i] V[ida]: diarios (1911-1917)*. Santiago, Chile: LOM Eds., 2006.

----- *Umbral*. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1996. [1977].

Eco, Umberto *El superhombre de masas*. Barcelona: Lumen, 1995. [1976].

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: megazul-endymion, 1994. [1973].

Mac-Millan, Mary. *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*. Frankfurt: Peter Lang, 2005.

Morales, Leonidas. *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2001.

Novo, Salvador. *Return Ticket. La novela lírica de los contemporáneos*. México: UNAM, 1988. [1928].

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1927*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1985.

Verani, Hugo. "La heterogeneidad de la narrativa vanguardista hispanoamericana". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXIV, 48 (1998): 117-127.

Wallace, David. "Proposiciones para la lectura de cuatro textos inéditos de Juan Emar". Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura. Santiago, Chile: Universidad de Chile, 1997.