

EL PAJARO VERDE DE JUAN EMAR, PROPOSICION DE UNA POETICA

Guillermo Gotschlich R.

Departamento de Literatura, Universidad de Chile.

Diez, de Juan Emar, único libro de cuentos del autor (1937), contiene otros tantos relatos y está dividido sucesivamente en cuatro secciones tituladas “Cuatro animales”, “Tres mujeres”, “Dos sitios”, “Un vicio”.

“El pájaro verde”¹, primer cuento de este volumen, nos interesa por razones que exponemos en esta breve introducción. El análisis e interpretación que sugerimos tienen carácter histórico, en la medida que el texto, de acuerdo a su fecha de publicación, permite confirmar su pertenencia a un corpus de obras narrativas que durante la década de los años treinta marcaron el punto de evolución y cambio hacia un nuevo enfoque y perspectiva en la literatura chilena.² Se trata, por tanto, de un relato que viene a constituirse en signo

*El texto de este artículo se originó en una conferencia dictada en la Escuela Internacional de Temporada de la Universidad de Chile, *América Latina: una realidad*. Formó parte de un conjunto de exposiciones en el curso “Latinoamérica en sus textos”, dictado por profesores del Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, el mes de enero de 1986.

¹Emar, Juan, “El pájaro verde” en *Diez*, Santiago, Universitaria, 1971, 2a. edición (Colección Cormorán). Entre los relatos de Emar, éste es el que ha aparecido en mayor número de antologías del cuento chileno o hispanoamericano. Existe una versión modificada por el mismo autor e incluida como narración enmarcada en la novela *Umbral*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1977, Cap. 24. Las alteraciones de ésta afectan principalmente a la situación narrativa, al personaje Rosendo Paine (que sustituye al Juan Emar de la primera versión) y otros indicios, entre ellos, la fecha de escritura. En adelante usaremos la abreviatura *PV* y en las citas se indicará directamente la página a que corresponden.

²Sólo a partir de la segunda edición de *Diez* y la posterior aparición de *Umbral*, la crítica, sin distinción, acogió la figura de Emar con plenitud. José Promis, en *La novela chilena actual*, Buenos Aires, Fernando García Gambeiro, 1977, menciona novelas aparecidas entre los años 1932 (*Lanchas en la bahía*) y 1935 (*La última niebla*). Entre estas obras, cita *Ayer* (1935), de Emar, ubicado en la primera generación de narradores contemporáneos en Chile. Promis enfoca la periodización literaria y el concepto de época, según el modelo de Cedomil Goic, y comenta extensamente la posición literaria de estos autores que innovaron de manera notoria la narrativa en Chile. En esta

caracterizador y síntesis de una idea renovadora del sentido de la creación artística. Puesto en la correlación histórica, su significado sobresale como indicio propio de la narrativa contemporánea en las letras de nuestro país.³

La situación conformada en el texto ofrece la imagen sorprendente de un mundo descohesionado por constante mutación de acciones y personajes circunstanciales. La historia que se cuenta se estructura en torno a una organización discursiva en la que sobresalen las actitudes lúdica y humorística del narrador con objetivo notoriamente paródico. Tanto la desconventionalización de la situación narrativa como la del mundo representado, dan paso a la exposición de un conjunto de situaciones de aparente gratuidad. Se instaura, por tanto, el texto, como el lugar donde la conciencia que da sentido a la representación juega con la forma expresiva de la narración de corte tradicional, para revertirla hacia una búsqueda y encuentro con un concepto nuevo de la creación literaria. De este modo entendemos el cuento como proposición de una poética, en el que relato e historia, en el curso de su desarrollo, dan pie a una implícita reflexión acerca del sentido real o verdadero de una nueva forma narrativa.⁴

El doble propósito que orienta este trabajo tiende a verificar el sentido de renovación literaria contenida en el cuento. Este representa el antagonismo de

generación sobresalen Manuel Rojas, Carlos Sepúlveda L. y Vicente Huidobro, además de otros. Vid. Cap. tercero, "La generación de 1927". De los estudios relativos a Emar, nos parecen importantes los de Adriana Valdés, "La situación de *Umbral* de Juan Emar", en *Mensaje*, 264, 1977; de Pedro Lastra, "Rescate de Juan Emar", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, año III, 5, 1977; de Iván Carrasco, "La metalepsis narrativa en 'Umbral' de Juan Emar", en *Revista Chilena de Literatura*, 14, 1979, y de Hugo Carrasco, "Guni Pirque, narratario de *Umbral*", en *Revista Chilena de Literatura*, 20, 1982.

³Cedomil Goic, en su *Historia de la novela hispanoamericana*, Ed. Universitarias de Valparaíso, 1972, y anteriormente en *La novela chilena*, Santiago, Universitaria, 1968, estableció el giro definitivo que tomó la narrativa en Chile e Hispanoamérica a partir de 1935, momento de vigencia de los escritores de la primera vanguardia en el continente. En sus rasgos generales, Goic comprende esta variación de época y concepto del género, por la desarticulación de la situación narrativa, la nueva perspectiva del narrador, la disposición no lineal de motivos y la irrisión, comicidad y alteración de estilos de representación en relación a los de la novela moderna. Con esta comprensión del fenómeno histórico y sus características, analizamos el cuento de Emar y fijamos las proposiciones del presente artículo.

⁴En obras anteriores a *Diez*, Emar ya había hecho de la narración misma un espacio de discernimiento respecto de la orientación que debía tener el texto poético y el arte en sentido general. En *Un año* (1935) comenta la sugerencia recibida de Huidobro en

dos visiones o sistemas históricos: el realismo, caracterizado por su perspectiva determinista y racional, y el antirrealismo, poético y lúdico, de tipo creacionista, rasgo de las literaturas de vanguardia. Expresa, además, la fundación de un nuevo sentido de la escritura. El texto genera internamente la autorreflexión de un código poético implícito en la estructura del mundo representado. La materia narrada entra en fuerte colisión con la norma convencional que históricamente había sustentado el naturalismo literario, en su ya saturada caracterización de personajes y espacios cotidianos.⁵

PARODIA Y DESCONFIRMACION

Si el texto narrativo realista estructuró su discurso en torno a las aseveraciones del narrador, otorgándole máximo rango de credibilidad a sus enunciados respecto del mundo, el relato contemporáneo tiende, por lo general, a reducir de modo muy restrictivo los conocimientos acabados y extensivos de sus narradores, en el sentido que lo hicieron con criterio historicista y sociologista los escritores decimonónicos.

Los primeros signos reveladores en *PV* de un carácter distinto en el relato surgen de un supuesto comienzo "ab ovo" y la calificación del cuento como "triste historia".⁶ El enunciado, por una parte, apunta a la disposición, a la correlación orgánica de la acción, y por otra, al tono irónico y humorista de un

relación al tema de la escritura en la escritura, y en *Miltín 1934*, los extensos diálogos del narrador con su amigo el pintor Rubén de Loa oponen lo que llaman un arte oficializado ante la aparición de una nueva forma de arte "verdadero". Vid. *Miltín 1934*, Santiago, Zig-Zag, 1935, pp. 200 a 241.

Una entrevista a Huidobro realizada en 1925 sirvió a Emar para adelantar conceptos que posteriormente formarían parte de sus obras y en la que se expresan coincidencias de estos autores en relación al carácter autónomo de la obra literaria. Emar dice que el problema básico del artista se origina en una cuestión de principio: "el artista debe repetir las visiones de la vida o el artista debe volver a crear la vida. O victrola o creador". Por su parte, Huidobro afirma que el movimiento artístico actual "tiende hacia el polo más opuesto del naturalismo y del realismo". Emar, Jean, "Con Vicente Huidobro: Santiago, 1925". *La Nación*, Santiago, 29 de abril de 1925. Reproducido en *Vicente Huidobro y el Creacionismo*. Edición de René de Costa, Madrid, Taurus, 1975, pp. 77-81.

⁵Para una ampliación de estos conceptos, Vid. Promis, José, "La mirada poética en la literatura hispanoamericana", en *Revista Chilena de Literatura*, 25, 1985, pp. 68 y ss.

⁶En las líneas iniciales, el narrador afirma: "Así deberíamos llamar este triste relato. Recurriremos a su origen, si es que hay algo en esta vida que tenga origen". *PV*, ed. cit., p. 11

texto que, fuera de toda discusión, no se puede tildar sentimentalmente de triste. El cuento comienza relativizando en sus mismas expresiones lo que posteriormente confirmará el texto en su totalidad: el que la acción precise temporalmente un comienzo (de hecho se hace) y sus consecuentes fases de desarrollo y desenlace. La breve cita dará pautas importantes acerca de los propósitos supuestos en el cuento y la orientación estética de Emar.

La historia abunda en información detallada respecto de una expedición científica francesa al Amazonas, componentes del grupo, nombre del barco, fechas y lugares de inicio y llegada del viaje. Al modo de datos compilados en memorias o apuntes de viaje, se dice: "A mediados de 1848 se les señala en el pueblo de Taffe, y a principios de 1849, entrando en excursión al Juruá". (p.11)

Es necesario indicar además que, en *PV*, la situación básica de enunciación corresponde, en su mayor parte, a la de un hablante en primera persona, cuyo rol no cabe en la atribución de personaje y testigo (aún), pues en fragmentos importantes del comienzo, se relatan hechos que provienen de fuentes de conocimiento ajenas a su experiencia personal. Prueba de esto es que la enunciación, expresada como acto de escritura, está fechada en 1934, estableciéndose una considerable distancia con el comienzo de la historia (1847).

Poco más del tercio inicial del cuento entrega abundancia de referencias realistas, confirmación de una evidente actitud del narrador, en cuanto a precisar nociones del mundo real que él maneja como información obtenida, aunque respecto de tales hechos declara ignorancia, desconocimiento o implícitamente su valor relativo o accesorio para la historia. Los hechos expuestos en las primeras situaciones sufren un cambio al focalizarse a uno de los científicos expedicionarios.⁷ Efectivamente, el Dr. de la Crotale preocupará, aunque parcialmente, el interés del narrador. Ese interés, a su vez, desmiente la razón por la cual el personaje es atraído a la historia (su condición de sabio) y, por tanto, la causa misma de la expedición y sus objetivos se pierden en el laberinto de un relato sin causalidad trabada. Es notorio, en el plano de la enunciación, que las afirmaciones del narrador funcionan con sentido restrictivo o más bien desconfirmativo de lo que pareció constituirse en aseveraciones muy definidas de la situación básica inicial y la orientación que se supuso tendría la historia.

"Del doctor de la Crotale *ignoro totalmente sus méritos* (lo que, por ciento, no es negarlos) y *de su sabiduría no tengo ni la menor noción* (lo cual tampoco es negarla). En cuanto a la participación que le cupo en la famosa memoria

⁷Dice el narrador: "De estos treinta y seis sabios, a mí, personalmente, *sólo me interesa uno*, lo que no quiere decir, ni por un instante, que desconozca los méritos y las sabidurías de los treinta y cinco restantes". *PV*, ed. cit., p. 11. Uso de cursiva es nuestro.

presentada en 1857 al Institut de Montpellier, *la desconozco en su integridad*, y en lo que se refiere a sus labores durante los largos años que los dichos sabios pasaron en las selvas tropicales, no tengo de ellas ni la más remota idea". (p. 13. El uso de cursiva en algunas partes del texto es nuestro).

Varias características del cuento se modifican a partir de este párrafo, entre otras, la que pareció condición dominante en el discurso: la naturaleza y grado de conocimiento del narrador, cuya supuesta omnisciencia es refutada por él mismo, no obstante la excesiva y abundante conjunción de indicios realistas mencionados. Acción y personaje se desdibujan en su función de enlace de acontecimientos y sus relaciones. Se insinúa o afirma "ignorar", "desconocer" o "carecer de idea", y así, la escritura, en la medida que construye, desorganiza y deja fuera de crédito afirmaciones que supuestamente dieron importancia a las acciones iniciales. Las expectativas del lector quedan frustradas y su función de integrar partes de historia y discurso es dificultada por la actividad del narrador, todavía no bien definida. La pérdida de centros de interés sucesivos se debe a la constante marginación de fragmentos de acciones inconclusas: motivos ciegos, enunciados atribuibles a viaje, aventura y concretamente "expedición", no llegan a su fin por constantes modificaciones de la acción, desacreditadas por el discurso.

La mirada del narrador, su visión oblicua, impone humor al quitar sentido a la función de personajes y acciones, con el objeto de mostrar un esquema parodiado del mundo. Queda suspendido, en consecuencia, el efecto de verosimilitud al quebrarse la imagen del circunstancial personaje. El doctor de la Crotale recibe calificativos de un individuo vulgar, "regordete", "ojos bonachones", "hablar cadencioso"; por sentimentalismo se "ampara" de un loro, no por curiosidad científica. La incursión a caza del animal ocurre en un intrincado lugar selvático, con exacerbada y puntillosa descripción de la flora,⁸

⁸La descripción es la siguiente: "Una noche, mientras todos los loros de la región dormían acurrucados, como es su costumbre, en las copas de frondosos sicomoros, el doctor dejó su tienda y, marchando por entre los troncos de abedules, caobillas, dipterocárpeos y cinamomos; pisando bajo sus botas la culantrilla, la damiana y el peyote; enredándose a menudo en los tallos del cinclodoto y de la vincapervinca; y heridas las narices por el olor del fruto del mangachapuy y los oídos por el crujir de la madera del espino cerval; una noche de vaga claridad, el doctor llegó a la base y trepó sigilosamente el más alto de los sicomoros". *PV*, ed. cit., p. 13. La minuciosa alusión a nombres exóticos, sonoros y difíciles, nuevamente amplía el conocimiento del narrador a grados innecesarios; desde el punto de vista de lo que dice desea contar, pero dando con ello extensión y morosidad al relato. Funcionalmente inútiles, los nombres de los árboles sólo crean un efecto apropiado para ubicar el habitáculo de los pájaros. La selva pasa, ex profeso, a ser un decorado mal constituido de la escena.

no toda original del lugar nativo, en un ámbito visualizado como exótico telón de fondo, privado de las características que la literatura concedió a la selva como lugar agresivo y dominante por sus condiciones naturales.

El texto presenta un discurso estructurado en torno a representaciones que integró profusamente la tradición realista en el género narrativo. La precisión documental de los relatos naturalistas reaparece aquí en fragmentos de discurso, pero exentos del tratamiento serio que éstos dieron al mundo, atraídos a otro contexto desde el cual es propuesta al lector la observación de conjunciones discursivas, por sobre múltiples referentes aludidos. Un cuento de estas características exigió, evidentemente, un tipo de lector que enfrentara con otra visión el texto, haciéndose cargo de su radical diferencia con los de la narrativa anterior.⁹ El tratamiento del lenguaje, por su parte, da lugar a la reflexión comparativa y al juicio crítico originado en esta nueva expresión, caracterizada por sus notorios rasgos paródicos. Estos exigen tanto del discernimiento de la organización textual como de su finalidad integradora en su particular sentido, en su dimensión poética. Sin duda que Emar ha querido poner de relieve, entre otros aspectos fundamentales, la contraposición de dos perspectivas diversas del mundo que confluyen en una nueva creación, una obra que en parte contiene la forma de otra y que será entendida en función de esa forma anterior a modo de una síntesis autorreflexiva que se origina en el nuevo texto. En la parodia está presente, por tanto, la "idea de comparación, o

⁹Vid. supra, nota 4. Retomamos ideas de Emar en *Miltín*. En el extenso intercambio de opiniones del narrador personaje y el pintor, se describe un tipo especial de receptor de la obra de arte. Estos son los "burgueses-reposados", para quienes existen, en la proporción necesaria, los "artistas-proveedores", personajes que tienen afinado olfato para seguir el rastro de esa mayoría anodina. Op. cit., pp. 214-215. Más adelante (p. 229) se cita a Ortega y resulta interesante observar equivalencias en las proposiciones del filósofo y Emar. La cita está tomada de *La deshumanización del arte* y, en gran medida, el recorrido sobre opiniones estéticas vertidas en la parte final de *Miltín* acusa dicha semejanza. Ortega habla de dos tipos de arte, de la impopularidad del arte nuevo y del desacuerdo que produce en el burgués esta nueva expresión: "El arte joven, con sólo presentarse, obliga al buen burgués a sentirse tal y como es: buen burgués (...), ciego y sordo a toda belleza pura". Op. cit., Madrid, Revista de Occidente, 1960, p. 5. En ambos autores, el burgués corresponde al hombre masa, anulado a la comprensión de las realidades artísticas renovadas. La primera edición del libro de Ortega es de 1925. Un año antes aparecía el *Primer manifiesto del surrealismo*, en el que también Breton comentó su deseo de procesar la actitud realista. Ortega, por su parte, afirma que "romanticismo y naturalismo, vistos desde la altura de hoy, se aproximan y descubren su común raíz realista". Op. cit., p. 10. La perspectiva renovada de entonces expresó una sensibilidad general contrapuesta a la del arte vigente hasta fines del siglo XIX y que requirió, a su vez, de otra sensibilidad receptiva.

más bien de contraste, importante en la acepción del término”. Considerado el cuento en su totalidad, el humor se torna en ironía, a la vez desvalorizante o destructiva, tanto como elemento analíticamente crítico.¹⁰

En *PV* el referente y el discurso que lo ordenan ironizan el carácter orgánico y enterizo del texto tradicional y nada de lo relatado en los primeros párrafos parece tener importancia para la constitución narrativa y la organización textual del cuento: interesa un personaje y la razón misma del relato es el pájaro y no el sabio. Por anulación sistemática de elementos circunstanciales del mundo, la narración llega a su centro básico de interés, el loro descrito con minucioso y sobrerrecargado detalle.

“El pájaro así atrapado era totalmente verde, salvo bajo el pico, donde se ornaba con dos rayas de plumillas negro-azuladas. Su tamaño era mediano, unos 18 centímetros de la cabeza al nacimiento de la cola, y de ésta tendría unos 20 centímetros, no más. Como este loro es el centro de cuanto voy a contar, daré sobre su vida y muerte algunos datos”. (p. 13)

A estos datos de nacimiento y muerte del loro, se agregan las correspondencias (¿casuales?) de fechas similares con hechos de diversa importancia y registrados en ámbitos de conocimiento variado. El animal nace un 5 de mayo de 1821, el mismo día de la muerte de Napoleón I, y muere en Francia, cuando simultáneamente un espantoso terremoto castigaba a la ciudad de Valparaíso, el 16 de agosto de 1906. El narrador sintetiza las experiencias últimas del loro y las conjuga con el dato más importante del cuento. Los estragos del sismo también afectan a la ciudad de Santiago “donde hoy 12 de junio de 1934 escribo yo en el silencio de mi biblioteca”. (p. 14)

¹⁰El artículo “Ironie et parodie: stratégie et structure”, de Linda Hutcheon, *Poétique*, 36, París, Seuil, 1978, revisa y comenta el término parodia. La autora observa la necesidad de recuperar el sentido etimológico de la palabra, derivada del griego y que significa “contra canto”. Hutcheon afirma que, aun cuando los diccionarios persisten en incluir la acepción ya común de provocar un efecto ridículo, “no hay nada, sin embargo, en la raíz misma del término parodia que deba sugerir la referencia a este efecto cómico o ridiculizante”. p. 468. Idem la cita del texto.

La idea que nos importa destacar en el análisis es, precisamente, el carácter opuesto de dos formas literarias. Una de ellas ironiza, al hiperbolizar las formas expresivas, contenidos, perspectiva, dispersión de la acción y personajes, de la otra forma. Existe un distanciamiento crítico que permite activar el mecanismo confrontante de ambas expresiones literarias, pero no hay duda, por lo menos en este cuento, de que el humor irónico juega un papel fundamental, pues permite determinar dichos contrastes. También el tono adoptado en el discurso es básico en la comprensión del valor relativo y desconfirmante de muchas afirmaciones del narrador, por lo que la parodia actúa como gesto sistemático en el cuento y suscita por ello la reflexión.

El afán por entregar referencias históricas relativas a la existencia del loro, da pautas irrefutables respecto a la sobrevaloración notoria del personaje objeto del cuento y de la importancia mínima de los sucesos históricos atraídos. Al constituirse el pájaro en efectivo centro de interés del cuento, se presenta ociosa la mención a dichos acontecimientos y esta nueva interconexión referencial, en lugar de situarnos ante las coordenadas propias de la estructura del mundo de las narraciones realistas, nos saca de ellas, acreditando la efectividad que adquiere el texto como realidad autónoma y válida por sí misma. El notorio énfasis por precisar el tiempo de ocurrencia de los hechos también queda relegado a la noción de informe inútil, puesto que la parodia desconstituye, por su carácter mismo, el tipo de afirmaciones que acuñó la tradición narrativa.

Es un hecho palpable, por lo tanto, que el narrador, al enunciar la constitución del texto desde su escritorio, pone en este acto la atribución primera del sentido de crear a partir del lenguaje. La materia representada surge como consecuencia de dicho acto y amolda su forma a aquélla que le dicta la escritura.

Culmina la historia del loro en vida como modelo de un pintor, su último amo, un exótico artista, esposo de la sobrina del sabio de la Crotale. En manos del pintor, el pájaro ingresa al mundo del arte al ser objeto de representación en aberrantes naturalezas muertas en las que se conjugan cuerpos inertes con animales vivos. Es humorística y descalificante la alusión a su estudio como "altar de las artes" donde pinta un mediocre artista sin trascendencia.

Si pensamos en otra información de tipo realista, adicionada al espíritu del relato en los términos que han sido expuestos, observamos que el loro revela su natural condición de animal longevo, pues vive "85 años, 3 meses y 11 días". La exageración, en exceso puntualizada, de la edad del animal, obstruye, sin embargo, la atribución "verdadera" de ésta, la que el lector ha recogido del código extratextual (los loros son longevos) y que fuerza su incorporación comparativa o analógica, al código interno de la obra y, por tanto, obliga a instaurar su lectura ligando el sentido paródico al propósito del texto.¹¹

¹¹Hemos visto que el cuento, por sus características, tiene una serie de connotaciones activadas o que deben ser puestas en actividad. Umberto Eco, *Lector in fábula*, Barcelona, Lumen, 1981, ha señalado que cada texto postula a su destinatario "como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa". (p. 77) La previsión del lector supone una enciclopedia de éste y quizá "una competencia enciclopédica específica". (p. 80) Existen intenciones que el enunciado contiene virtualmente y pueden ser actualizadas en el texto mismo. Estas atribuciones virtuales que el relato expone, junto a otras supuestas, actúan en vista de aquella plusvalía (expresiva) de la que nos habla Eco.

SITUACION NARRATIVA

Hemos comentado someramente las características del narrador representado en este cuento, su movible posición de informador omnisciente, personaje o testigo, disgregación notoria de la perspectiva realista con una paulatina restricción del punto de vista. Marcas del texto del tipo "nosotros" o "yo", implícitos en "ignoro" o "voy a contar", experimentan cambios en la distancia de la primera a la tercera persona, tipo de alteración frecuente en el discurso que destruye la imagen monolítica del narrador. Este interpone participativamente su persona en casos como "escribo yo en el silencio de mi biblioteca" (p. 15) en tanto termina su exposición de la historia del pájaro, o "en abril de ese año llegaba yo a París..." (p. 15), en este último, como protagonista de la acción.

El relato cobra significación, principalmente como testimonio e interpretación de la vivencia del personaje en el curso de esta parte de la historia. En París, junto a un grupo de compatriotas, se dispone a disfrutar del deleite de la llamativa bohemia que suscita la ciudad. El lugar de juerga es un bar llamado "Palermo", que recuerda al lejano continente, sobre todo por los tangos que allí se escuchan. Uno de éstos pasa a ser el predilecto del grupo. El tango provoca una cadena de reacciones muy particulares en ellos, especialmente en el personaje Juan Emar. Lo sustantivo de dicha experiencia se resume en esta afirmación:

"Acaso la primera vez que lo oí —mejor sería decir 'lo noté'; y aun me parece, *lo aislé*— pasaba por mí algún sentimiento nuevo, nacía en mi interior un elemento psíquico más..." (p. 15)

Este elemento psíquico, apertura fundamental que cambia su vida, se rompe y explaya en su interior como el loro rompió su huevo y nació a la vida en la selva. La intuición, originada en el ritmo y letra del tango, es recibida con todo su ser y los acordes están llenos de "significados vivos" para él, pero sin arrojar luz en su conciencia.¹² El hecho es comprensible como experiencia

El cuento de Emar, como vemos, se "organiza" teniendo en cuenta una serie de supuestos histórico-literarios, características específicas de formas de discurso, postulados estéticos, etc. De acuerdo a lo dicho por Eco, existiría un margen amplio de lecturas posibles como interpretación de cada texto. En ese sentido, el código de este cuento "habla" no en términos unívocos, pero sí sobre ciertas referencialidades que, ironizadas y parodiadas, se orientan a lo que, creemos, representa tanto una imagen histórica (cuento contemporáneo) como estética (sentido de la realidad representada).

¹²La intensidad de la intuición que va de "oí", "noté", a "aislé", es parte de un proceso gradual en la aprehensión del sentido que el tango y parte de su letra provocan en el personaje. La "conciencia" que no recibe "luz" sobre este hecho se refiere, en el contexto de significados del relato, a la conciencia racional ordenadora, no tocada por la forma de experiencia poética, cuya virtud es relacionar el mundo bajo otras coordenadas. Cabe

directa e inmediata. La letra del tango habla de “¡Yo he visto un pájaro verde!”, lo que provoca resonancias internas en los personajes y relaciona, por una apertura significativa, todo aquello con lo cual se conecte, moderando humores, provocando alegrías y explicando las más entrañables expresiones no clasificadas por el alma humana. Nace y se enriquece la existencia con una segunda vida paralela cuya otra es la visible, externa y cotidiana. Ambas se entrecruzan y la nueva actúa sobre aquélla, la explica, caricaturiza y embrolla sin noción clara del porqué.¹³

Es el narrador ficticio Juan Emar quien va a desarrollar, a través de la creación literaria, la otra vida que busca el entendimiento más allá aun de toda explicación lógica. Como personaje, aproxima al lector al comienzo de su aventura y la de sus amigos. El acceso a otro conocimiento que provoca la nueva vida se propone como experiencia paralela, subterránea, sólo comprensible para algunos. De este modo, el juego de correspondencias y corroboraciones internalizadas en el subtexto es proyectado por analogía a las transformaciones del discurso y la acción. Así como el loro cambia los roles que le corresponden como centro del relato a lo largo del cuento —ave pintoresca, fuente de inspiración pictórica de un mediocre artista, loro embalsamado—, el curso del relato juega también con diversas atribuciones al rol del narrador: heterodiegético, homodiegético, autodiegético, narrador autor. Un ejemplo claro ocurre en la segunda parte del cuento al producirse un casi inadvertido cambio en la situación narrativa, cuando es transcrita por primera vez la letra del tango. La distancia propia de un narrador heterodiegético menciona a Emar personaje como *él* y juntamente focaliza a los amigos en sus andanzas parisinas hasta el momento en que, sorprendidos, encuentran en manos de un anticuario al loro embalsamado y lo llevan de regalo al enfermo Emar.¹⁴

La constante reducción y apertura del foco integra la visión del grupo y

notar que, en la cita anterior, el narrador entrecomilla o subraya los verbos transcritos, para indicar la primera fase de la gradación de su experiencia.

¹³PV, ed. cit., pp. 16-17. De la frase del tango se dice que tendía para los festinantes un “hilo flexible de entendimiento con cabida para cualquier posibilidad”. A través de ella, se abren a un plano de comprensión no comparable con ningún tipo de vivencia anterior. De este modo, el cuento da evidencia de la evolución de la intuición primera, hasta el instante posterior en que es revelado al personaje Emar el sentido profundo de su particular aventura.

¹⁴El constante juego de alteraciones discursivas permite al narrador interponer en esta parte del relato la primera persona, p.e., “no había necesidad, *digo*, de recurrir a ninguna frase”, p. 17 (uso de cursiva es nuestro), en medio de expresiones como: “los amigos la adoptaron”, “sobre él” (el mismo Emar), “tomaba para ellos un cierto cariz peculiar”, etc., pp. 16-17.

Emar, cuyo propósito es ir descubriendo sentido a la experiencia que él y sus amigos viven al pronunciar la frase del tango. Centrado el foco en la visión particular del personaje, se va manifestando la superioridad progresiva de su conciencia para captar síntomas de la realidad, susceptibles de ser sintetizadas en otras expresiones significativas:

"Y si entonces miraba, por ejemplo, su cama, su sombrero o por la ventana los techos de París para de ahí pasar a la punta de sus zapatos, esa carcajada, junto con aumentar su cosquilleo interno, volvía a echar sobre todos sus semejantes una nueva gota de compasión y hasta desprecio, al pensar cuán infelices son aquéllos que no han podido, siquiera una vez, reducir sus existencias a una sola frase que todo lo apriete, condense y, además, fructifique.

En verdad, *ha visto un pájaro verde*.

Y en verdad, ahora mismo puede ser que esté riendo y comprendiendo por qué la humanidad puede ser compadecida". (p 17)

Entendida como expresión poética, la frase sirve para abrirse a buscar significados por su capacidad simultáneamente reductiva y abarcable, por contener potencialmente la virtualidad de toda imagen poética.¹⁵ Las constataciones de narrador y personaje repercuten en el sentido del cuento y la relación de sus partes, debido al carácter lúdico y humorístico que prevalece en el relato. La intención de búsqueda a través de experiencias aparentemente banales arroja luz a la conciencia en el proceso de elaboración del texto. La experiencia primera es intuición que se dirige a un conocimiento particular, pero que requiere ser sustraída como imagen convencional del mundo real, para darle plenitud creativa a partir de la palabra.

La última unidad del relato enuncia el comienzo de "una nueva historia". El narrador vuelve a precisar el curso temporal de la acción, la composición del cuento por el ejercicio de su pluma y la adopción (definitiva) de la primera persona.¹⁶ Se identifican focalizador y personaje focalizado y la voz da curso a la participación directa y más importante de Juan Emar, el loro y su tío. Desde

¹⁵Esta segunda parte del cuento forma un puente entre la parodia más clara de la primera y la escena final con el regreso del personaje a Chile. La transición del viaje (hay varios en el cuento), en que el azar ha reunido al loro y Emar, es correlativo a la transición con que el protagonista escritor va descubriendo sentidos a sus diversas experiencias; la actual, su relación con el verso, la poesía, la virtud del lenguaje y su incipiente apertura significativa, hasta ese momento. Como imagen verbal, acogemos la idea de Octavio Paz, que confirma nuestra relación opuesta, antes expresada, entre intuición poética y conciencia racionante. Paz ha dicho que "en virtud de ser inexplicable, excepto por sí misma, la manera propia de comunicación de la imagen no es la transmisión conceptual". Dicho a propósito de "la experiencia poética", en *El arco y la lira*, México, F.C.E., 1967, p. 113.

su escritorio, el espacio tiene especial significado por la situación que se avecina y por ser el ámbito donde se generó el acto creativo del cuento.

La presencia del tío Pedro en casa del sobrino Juan da lugar a un enfrentamiento con el loro. El hecho en sí no resiste lógica alguna por sus características, pero es indicio de una proposición implícita que subyace como sentido último de esta obra. El espíritu del relato, conformador de hechos tan variados y dispares en tiempo y espacio, cohesiona, sin embargo, esta nueva situación con las anteriores. Nos parece evidente que la agresión del loro al tío revela la plenitud de su sentido sólo en relación con la totalidad del cuento. El tío representa, claramente, la empaquetadura formal y crítica del hombre ceñido a hábitos intransables de rigor en el comportamiento. A diario increpa sentenciosamente al sobrino respecto de los males del París nocturno y le recuerda los beneficios de una provechosa vida de estudiante, desconocida para el bohemio Emar. El hecho alterador que cambia el destino del artista se origina en un insulto que el tío lanza al animal, con lo cual comienza a tomar forma definida la segunda vida paralela del escritor, provocando la plena apertura de su conciencia poética. El irreal acto de agresión del pájaro es el de una entidad que se vuelca sobre el mundo real, representado por el convencional tío, a quien destroza minuciosamente la cabeza a picotazos. El hecho tiene sentido como acción indagatoria y busca encontrar el trasfondo y misterio que hace de cada objeto una perpetua y mutante posibilidad de nueva visión, distinta, primaria y original.¹⁷

Los efectos del destrozo en la cabeza del tío son referidos y observados por el narrador personaje, no con el horror que produce un descalabrado acto de esa naturaleza. Desde su posición, la distancia y neutralización emotiva del contemplador lo desligan de sentimentalismo y de la (que suponemos) lógica actitud instintiva de defensa, que en momentos se insinúa, pero es acuciosamente impedida por el loro. La parte medular de tan singular hecho es narrada en los siguientes términos:

“Tercer picotazo. Mi viejo perdió un ojo. Como quien usa una cucharilla especial, el loro con su pico se lo vació y luego lo escupió a mis pies.

¹⁶“El mismo 1º de enero de aquel año —es decir (acaso dato superfluo pero, en fin, viene a mi pluma), 81 años después de la llegada del doctor Guy de la Crotale a Tabatinga— llegaba a Santiago, procedente de las salitreras de Antofagasta, mi tío José Pedro”. *PV*, ed. cit., p. 19.

¹⁷Mario Rodríguez ha calificado este cuento como un relato maravilloso, explicado en términos de una representación que “aparece en un contexto absurdo, irónico”. Nos parece legítima la orientación dada a esta lectura, especialmente porque el autor lo entiende como “un símbolo o alegoría de la realidad contemporánea”. Vid. *Cuentos hispanoamericanos*, Santiago, Universitaria, 1988, 8a. ed. corregida y aumentada.

El ojo de mi viejo era de una redondez perfecta, salvo en el punto opuesto a la pupila, donde crecía una como pequeña colita que me recordó inmediatamente los ágiles guarisapos que pueblan los pantanos. De esta colita salía un hilo escarlata delgadísimo que, desde el suelo, iba a internarse en la cavidad vacía del ojo y que, con los desesperados movimientos del anciano, se alargaba, se acortaba, temblaba, mas no se rompía ni tampoco movía al ojo quedado como adherido al suelo. Este ojo era, repito —hechas las salvedades que anoto—, perfectamente esférico. Era blanco, blanco cual una bolita de marfil. Yo siempre había imaginado que los ojos, atrás —y sobre todo en los ancianos—, eran ligeramente tostados. Mas no: blanco, blanco cual una bolita de marfil.

Sobre este blanco, con gracia, con sutileza, corrían finísimas venas de laca que, entremezclándose con otras más finas aún de cobalto, formaban una maravillosa filigrana, tan maravillosa, que parecía moverse, resbalar sobre el húmedo blanco y, a veces, hasta desprenderse para ir luego por los aires como una telaraña que volase. Pero no. Nada se movía. Era una ilusión nacida del deseo —harto legítimo por lo demás— de que tanta belleza y gracia aumentase, siguiese, llegase a la vida propia y se elevase para recrear la vista con sus formas multiplicadas, el alma con su realización asombrosa". (p. 21)

Quien ve y quien habla, personaje y narrador, observan con distancia estética, el primero como actor, el segundo recreando con la palabra —de ahí su actitud ajena al horror— el descubrimiento de un objeto hermoso, de la belleza y maravilla que la realidad oculta tras su armazón formal. El loro lanza el ojo a sus pies con actitud de decir: "observa". Es por eso, tal vez, pausada la descripción, como acuciosa la actitud, a un tiempo tranquila y maravillada del narrador, que minuciosamente capta forma, color, movilidad y aspecto. Patente la "belleza" y "gracia", el ojo es aislado en la percepción y desvelado como objeto, ya no parte conjunta de un organismo vivo, sino en su contextura única y expuesta. Por tanto, es el ser del ojo el que capta Emar, fuera de su contexto habitual y marginado de su función útil. Esta es, entendemos, la imagen estética, la realidad que el arte descubre y nombra y hace de ella entidad emergente, con vida y realidad propias.¹⁸

La impositiva voluntad del loro, escondida largos años en la caparazón pintoresca de sus plumas y su apariencia, se torna viva, activa, para desnudar el mundo real y desarmar su compuesta constitución, analogía y metáfora de la ruptura que propone el texto en su sentido interno y proyección histórica.

¹⁸Podemos aplicar a esta escena, y creemos que así lo pensó Emar, el modo de percepción distante que Ortega postula en el capítulo "Unas gotas de fenomenología", op. cit., pp. 13-18, cuando exige que el artista, desprovisto de sentimientos, adopte una actitud puramente contemplativa, no involucrada, fuera de la realidad vivida.

Manteniendo la continuidad puntillosa del cuento, la agonía del tío demora hasta su destrucción final. El guiño de Emar al loro implica el paso del umbral para el personaje, desde un mundo estratificado y caduco al orbe de la creación perpetua. La interpelación del pájaro al "Sr. Juan Emar" y la respuesta, "Servidor de usted", más que gesto o actitud ceremonial, es confirmación consciente del escritor, cuya vida ha sufrido un cambio radical. Emar, creador y artista, está al servicio de quien descubre en todo su sentido la intuición primera y le permite desplegarla y exponer verbalmente en el cuento.

La luz que no se abrió en su interior, aunque sí estaba llena de significados latentes y vivos, va tomando lugar y significado en el nivel del conocimiento poético, superación de un puro acto de conciencia, graduada como verdad más compleja y radical.

Todo deseo o empresa ahora es posible, dice el narrador, pues la imagina como una dama ante él, presencia a quien se entrega dócilmente, expresando la misma fórmula de asentimiento que acreditaría ante el loro durante la destrucción del tío.

El cuento se cierra al constatarse que aquella actitud de sumisión engendra posibilidades tan vastas, que por ello "ninguna empresa se lleva a fin". La discusión inicial de que algo tuviera origen, nos pone ante la necesidad de ceñir la amplitud y dispersión del mundo, buscando su sentido verdadero en la activación de la conciencia y la imaginación. En la obra, el artista opera como reinstaurador del significado y plenitud del mundo; los márgenes que le impone son los que la propia creación señala descubriendo en ella la pluralidad y extensión de lo real.

Por esto la agresión del pájaro representa, en muchos sentidos, una ruptura que hace hablar a la realidad y sus objetos y, a su vez, una apertura de sus significados asumidos por el narrador, ahora cómplice del animal, quieto y mudo en el pedestal como verdad autosuficiente e incorporado a la conciencia creativa del autor.

Esta es la razón por la que *PV* representa el fuerte antagonismo entre realidad estratificada y actividad imaginante, potenciadora del valor supremo de esta contrastación en la obra, en desmedro del carácter objetivo de lo real ordinario. La autonomía y hermetismo de la obra literaria se fundamenta a partir de estos conceptos junto al de la función interna de su valor poético, que relega a un punto absolutamente secundario la efectividad estética del mundo de las objetividades.

En el cuento de Emar se juega con la estrictez de la causalidad lógica natural, cuestionada internamente en el texto mismo. En su activa aproximación a la realidad, la conciencia estructurante selecciona por vía de omisiones sucesivas su centro básico de interés. El criterio selectivo del narrador tiende a desplazar lo accidental y prescindible, cuando espacio, situaciones o personajes carecen de interés o valor representable. La integración a un lector

cómplice, por tanto, es requerida en una obra de esta naturaleza: si los objetivos narrativos quedan en suspenso, el lector se preguntará por la razón que justifica las alteraciones sucesivas en el relato y la historia, representaciones fragmentarias y parciales de parodiado corte realista. El mundo del cuento ha surgido como creación del lenguaje que tantea entre los escorzos de la realidad para acoger lo que resta, sólo como testimonio, documento o simple dato. En varios momentos se pierde la noción de objeto y objetivo narrado y de ese modo la realidad se autoanula y simultáneamente va autogenerándose, por el proceso de descalificación y afirmación que impone el narrador al texto. La acción final está fechada el 9 de febrero de 1931. El lapso intermedio en que el narrador escribe, dos veces enunciado en el relato, permite recuperar la totalidad de su experiencia y trasvasarla al cuento:

“Hoy, 12 de junio de 1934, hace tres años, cuatro meses y tres días que falleció el noble anciano. Mi vida durante este tiempo ha sido, para cuantos me conocen, igual a la que siempre he llevado, mas, para mí mismo, ha sufrido un cambio radical”. (p. 24)

El personaje y sus amigos en su vida bohemia recibieron el impacto del tango, en un verso que les abrió una intuición aparentemente gratuita para todo. La repetición del verso, no explicada por nadie, fue anticipación del descubrimiento posterior de Emar, e hizo justicia, hasta ese momento sin razón, de la presencia del loro en el cuento. El efecto del tango en la conciencia del personaje es significativo, en la medida que el pintoresco pájaro se proyecta en otro plano de realidad como estimulador fundamental del sentido del mundo.

Lo que realmente importa, más que el conjunto de anécdotas del cuento, es el pájaro y sus transformaciones. La sucesión de acontecimientos pasa a tener valor relativo, pues no interesa específicamente el loro en el medio natural o en París, sino en la medida que llega a ser revelador del significado estético, al recuperar el sentido pleno y renovado de la realidad para el personaje escritor.

La historia del loro, antes y después de su muerte, parece banal y más bien aburre, hasta el momento en que ataca al tío, y ahí la virtualidad de las situaciones se integra con sentido proyectivo en relación a la escena final. El pájaro actúa como agente activador de los objetos y por su intermedio son potenciados para arrojar sus “significados vivos”. En el contexto de la obra es más “real” el pájaro embalsamado, redivido y articulador de la palabra que el otro en la selva, así como es más real, también, Juan Emar, creador a través de la escritura, que el autor.

Quien abre luz definitiva en la conciencia del narrador personaje es la expresión verbal y no el tango o el pájaro. Al dar organicidad al texto por medio del discurso, se llega a establecer la desconstitución de convenciones literarias que la conciencia activa del escritor logra superar. A partir de ese momento es que su vida sufre “un cambio radical”. Objetos de anticuarios, en desuso y olvidados, abren y proyectan, desde su inutilidad, la visión de la

verdad plena, por eso es que entendemos el cuento como una gran metáfora de su propia creación. El pájaro por eso representa al adelantado, la imagen nueva y, por cierto, no habría tenido valor estético para el cuento que el loro atacara estando vivo.

CONCLUSIONES

Aun cuando *PV* es cuento, está presente en él un intento totalizador en relación al sentido que intenta sacar a luz tan singular relato: coger con humorismo la amplitud de tiempos y espacios que se aluden, dar un giro definitivo en torno a la noción de realidad, desvalorarla y concederle otra dimensión a partir del texto. La selva, París, Santiago, han sido espacios representados con regular frecuencia en la literatura hispanoamericana y chilena. Personajes del romanticismo y criollismo narrativo alabaron o miraron con nostalgia la capital de Francia y otro tanto hicieron los mundonovistas al representar la selva. París conserva la imagen de centro del mundo, y la selva, la de la fuerza arrasante, devoradora y hostil, que en esta obra se convierte en un desmitificado habitáculo de loros y vegetación pintoresca; Santiago, por su parte, es simplemente la ciudad en que el narrador reside y escribe. El centro de la creación, sin embargo, no está en un lugar externo, concreto, sino en la conciencia. Para la expresión literaria de Emar, los conceptos de acción, personaje y espacio, experimentan un cambio sustancial y el último de estos lo funda la conciencia lúdica y poética, espacio donde germinan y emergen realidades que animan la inmóvil materialidad pictoricista del mundo.

Toda la literatura de Emar, sus cuentos y novelas, demuestra, además, que la sucesión de hechos y motivos de los personajes no está regida por una relación consecuentemente lógica o causal; su verdadera animación reside en el "cerebro" (palabra muchas veces mencionada en sus relatos) y la imaginación creadora, motor de la integración activa de la realidad, que la literatura recupera en una nueva expresión.¹⁹

Confirmamos en la concepción literaria de este autor, que ubicar o alojar en el cerebro que piensa las relaciones de las cosas, nos permite descubrir significados ocultos por la apariencia exterior: la verdad interna, una secreta historia, la síntesis extensiva de un mundo amplio. No hay obra verdadera o acabada, parece decírsenos, sin un observador en disposición de jugar y ar-

¹⁹La reconquista de los derechos de la imaginación para superar el "reinado de la lógica" es una de las ideas básicas formuladas por Breton en su *Primer manifiesto...*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965, pp. 25-26, y que Emar reiteradamente ha desarrollado en sus narraciones.

mar las relaciones existentes que provoca un texto, y este juego de posibles semejanzas o disparidades hace de éste el destructor simbólico de la apariencia formal, un buceador que busca tras la cobertura de los objetos la disolución del contorno visual para percibir el contorno espiritual.²⁰ Es éste, pensamos, el resorte necesario que llevará a Emar a escribir relatos como los del libro *Diez* y, particularmente, el original cuento "El pájaro verde", motivador y destructor de la comodidad y el reposo. Signo propio del espíritu de las vanguardias, ruptura con el arte tradicional, negación, como pide Huidobro, del realismo y el naturalismo.

La proposición de una poética en *PV* la entendemos en esos términos. Un texto que incita, se abre y es en sí mismo reflexión y alteración de un *establishment* y que invita a descubrir el otro orden, el interno; desarticular la condición enteriza de un narrador que acomodara plácidamente al lector e introducirlo en la lúdica actitud de relacionar similitudes y correspondencias no causales. El mismo "infame bicho" —maldito habría dicho después el tío Pedro, en su desdeñosa alusión al loro— atrae la resonancia a los poetas malditos. No es casual que el loro embalsamado en París esté en el gabinete del incipiente escritor, frente a un retrato de Baudelaire; tampoco, que en el plano del lenguaje, articulador de la imaginación y del "cerebro", sea donde se realice la situación básica del cuento: la acción central es la escritura, la creación artística.

En coincidencia ya verificada de Emar con los postulados de Huidobro, el poeta destacó en varios de sus escritos y ensayos poéticos el significado central que tiene el lenguaje en la creación literaria:

"Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa". Esta última rompe la norma convencional y ensancha su potencialidad significativa, eleva "al lector del plano habitual y lo envuelve en una atmósfera encantada".²¹

"O victrola o creador", Emar se pronuncia por la segunda posibilidad, que es, sin duda, la forma nueva, para él y su generación, de la auténtica expresión literaria.

²⁰Emar, *Miltín*, ed. cit. Cfr. pp. 228-229.

²¹Huidobro, *Obras Completas*, ed. cit., p. 654. Otra idea respecto de un arte nuevo está desarrollada por el poeta en "El arte del sugerimiento". Vid. *Pasando y pasando* en *Obras Completas*, tomo I, Santiago, Andrés Bello, 1976.