

**UN ANÁLISIS EVALUATIVO DE “EL PÁJARO VERDE”,  
DE JUAN EMAR, EN UNA ÉPOCA AUTOMATIZADA**

*An evaluative analysis of “El Pájaro Verde” of Juan Emar, in an automated epoch*

*Julio Piñones\**

**Resumen**

Este artículo evalúa los constituyentes primordiales de esta obra en cuanto a lo que es: una propuesta de lenguaje narrativo. Se demuestra que su calidad se apoya en los méritos expresivos elaborados para su enunciación y, por ello, se concentra en la identificación textual de las formas artísticas que le confieren categoría estética. Se registran los resultados del proceso receptivo de un enunciatario que ingresa en sus codificaciones y que interpreta este proceso. Se hace presente que esta actividad se realiza en medio de un contexto comunicacional contemporáneo que tiene como rasgos distintivos una velocidad progresiva y una consiguiente desprolijidad analítica.

Palabras clave: Emar, Lotman, memoria semiótica, evaluación propuesta lingüística, velocidad contextual contemporánea.

**Abstract**

This article evaluates the main constituents of the work in relation to what it is: a proposal of narrative language. It is demonstrated that its quality is supported by the expressive merits elaborated for its enunciation and, due to this, it concentrates on the textual identification of the artistic forms which give it an aesthetics category. We record the results of the receptive process of an enunciator that enters in its codes and interprets this process. It must be pointed out that this activity is developed within a contemporary communicational context which has as distinctive features a progressive speed and as a consequence an inaccurate analysis.

Key words: Emar, Lotman, memory, semiotics, linguistic evaluation proposal.

**CAMBIOS Y CELAJES**

Todos sabemos que cada comunidad y cada época lee de modo distinto cada obra. Sobre la base de esta obviedad, remarcaríamos la particularidad de las diferenciaciones formativas y receptoras de la obra de Emar; ya que la comunidad nacional contemporánea puede leer hoy su obra de una manera más acentuadamente próxima a cómo pudo hacerlo la de su tiempo. Podríamos atribuir esta mayor diferenciación a lo extremado de las bipolaridades en juego: la del aislamiento del espacio nacional, comparado al cosmopolitismo bullente de aquel París de comienzos del siglo XX —nutriente no solo de Emar; sino que, también, de otros audaces y geniales, como Vicente Huidobro y Roberto Matta—; consecuentemente, los caracteres conservadores y/o retrógrados del criollismo y del vacío crítico, típicos en ese Chile, profundizaron la invalidez de sus lectores para ingresar en los códigos de avanzada de la

escritura emariana, estimulada por su coexistencia con la crítica, las teorías y las obras vanguardistas europeas. Así vistas estas experiencias estéticas, hoy se percibe una intensificación del ritmo con que acontecen los cambios contemporáneos, que condicionan aún más la recepción. Desde fines del siglo XX se vive una vorágine tecnológica que, en algunas áreas, articula y desarticula producciones con rapidez, es decir, estaría aconteciendo, con mayor velocidad, lo que Lotman ha propuesto en torno al dinamismo cambiante de los espacios semióticos de la semioesfera, o de las semioesferas múltiples, respecto de los ámbitos periféricos de la cultura (22-29).

La significancia de Emar revela así un proceso metonímico inmarcesible, gracias a las diversas aportaciones actualizadoras hechas por un conjunto de investigadores que pueden considerarse incorporados a sus signos inscritos en la memoria de nuestra comunidad, desde lo que podríamos subscribir la tesis que sostiene que “cuanto más complejo es un lenguaje, cuanto más ajustado está para la transmisión y producción de información más compleja, tanto mayor profundidad debe poseer su memoria” (Lotman, 155).

#### ESCRITURA RECEPTIVA

Esta se propone cohesionar y evaluar las funciones y procedimientos relevantes en el cuento “El pájaro verde”, destacando cómo su sistema semiótico se inscribe en nuestra actualidad. En el contexto sociocultural de este siglo XXI, en el que la automatización y la velocidad tienden a incrementarse, pondremos las pausas que brinda la lectura de una obra de arte señera en la historia literaria chilena, por un conjunto de razones estéticas que, felizmente, la crítica y la investigación académicas en el presente han empezado a reconocer. Contribuye a este fin recordar que se estableció la denominación perdurable de “objetos estéticos (...) a los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para estos objetos una percepción estética” (Shklovski, 57). Aquellos apuntes cultivaron un campo favorable para el ingreso del lector al objeto estético de nuestra preocupación en los años que corren. En estos términos, también resulta pertinente la siguiente citación:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte —puntualiza— es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte (Shklovski, 60).

Así, el arte en este cuento, desde su título, corresponde al impulso creativo puesto en la constitución de un ser estético que solo comparte el plano denotativo por la homonimia de lo que es un loro corriente, debido a que, sobre esta base (y usando términos de A. J. Greimas, R. Jakobson, J. Kristeva y R. Hozven) la enunciación

diferenciará esta del rol actancial y de las funciones indiciales, emotivas, conativas, meta-lingüísticas, referenciales y poéticas con que surgirá este ser ficticio en el relato, esto es, se gestará su singularización, procedimiento que, recordemos, “consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez” (Shklovski, 61).

Es lo que, en efecto, encontramos en una relectura completa de esta historia, en principio, aparentemente insignificante, pero que mostrará sus poderes de sugestión sobre el lector, calibrando palabra por palabra la enunciación progresiva del texto emariano y su capacidad de credibilidad como sistema cerrado. En estos términos, la cadena accional de “El pájaro verde” va construyendo el proceso vital de este ser estético, secuencialidad que se entrecruza con enfermedades, accidentes, defunciones y otras situaciones/límite de otros personajes vistos en sus dimensiones poéticas primordiales, tanto como en funciones menores restringidas, laterales o auxiliares.

#### PROCEDIMIENTOS SEMIÓTICOS EN “EL PÁJARO VERDE”

1. Desplazamientos temporales: el tratamiento del tiempo en la narrativa contemporánea fue una de las primeras y más nítidas diferencias con que se opusieron esta última y la narrativa decimonónica. Mientras la primera rompe con la linealidad del paso temporal realista y es pródiga en desplazamientos múltiples, es archisabido que la narrativa antecedente solía apegarse a un transcurso cuya ordenación buscaba reproducir su obsesión por reflejar lo real en las obras que respondieran a sus marcas. Por cierto, esta diferenciación en este cuento se proyecta por medio de dimensiones mayores, en las cuales sendas distinciones semióticas se contraponen.

En lo que concierne a las manifestaciones temporales y espaciales que interesan aquí, el segundo enunciado del texto comienza por problematizar la noción del tiempo y de la creación, cuando se lee: *Recurriremos a su origen, si es que hay algo en esta vida que tenga origen* (Emar, 13). Se supone que desde un punto temporal del siglo XX, la enunciación ubica el inicio del relato histórico en un considerable tiempo anterior: mediados del siglo XIX. La ubicación espacial implícita de la escritura en un “aquí”, desplaza la referencialidad ficcional hacia un espacio lejano: la desembocadura del Amazonas. La motivación de este viaje corresponde a un objetivo científico: “estudiar la flora y fauna de aquellas regiones” (Emar, 13). La meta presupuestada en este proyecto consiste en presentar los resultados de esta investigación, al término del viaje, a la academia científica de Montpellier.

La relectura del cuento demostrará que tal informe tiene escasa repercusión y nula importancia por sí mismo en el desarrollo argumental del cuento y, más bien, puede decirse que se trata de un recurso enunciativo que dará pie para radicarse en núcleos accionales que concitan otros intereses semióticos en las secuencias posteriores del relato. De hecho, el largo desplazamiento se justifica en estos últimos términos en la captura del loro de Tabatinga y el sometimiento de tal ave a la posesión de Monsieur le Docteur Guy de la Crotale, situación más próxima a su sentimentalismo extremo que a la índole de la expedición que emprendiera junto a sus colegas.

2. Recurrencia de procedimientos antitéticos: dentro de los más destacados, uno de estos relaciona el natalicio del loro con la muerte del emperador Napoleón I. La positividad de la vida que se inicia se vincula con la categoría semántica contrapuesta: vida/muerte. Este procedimiento valoriza a esta pequeña ave y su sentido barthesiano es localizable en otros sitios textuales del cuento: por ejemplo, cuando muere a los 85 años, 3 meses y 11 días (numerología marcada por la primera cifra inaugural de cualquier cantidad: se trata de 1.111 días); su defunción se magnifica al hacerla coincidir con un terremoto que destruye Valparaíso y Santiago. Al conectarse estas magnificaciones a la eventual insignificancia de un loro, se insinúa la “citación” valorativa de este personaje. Bajo una forma sobrenatural, con la aceptación de su poeticidad convenida con el lector, el loro seguirá sobreviviendo al ser embalsamado por Henry Guy, el hijo pintor de la sobrina de Guy de la Crotale.

3. Procedimientos anafóricos actanciales: la 3ª secuencia de la narración se relaciona con la precedente por medio de la persistencia actancial de la concentración constante en el loro de Tabatinga, identidad anaforizante que remite al loro amazónico, que es el término anaforizado de la relación. Para los efectos del recorrido narrativo substancial del relato, el viaje del loro con su dueño, desde el Amazonas hasta Francia, es un desplazamiento espacial que tendrá consecuencias relevantes. Allí, él lo cuidará entre 1857 y 1872, año en que fallece. Del loro se hará cargo una sobrina de Guy de la Crotale, manteniéndose el recurso anaforizante que recobra lo anaforizado: la filiación familiar del pájaro amazónico con el sabio que lo llevó a Francia.

4. Procedimiento cromático anaforizante: similar recurso anaforizante se emplea en esta 3ª secuencia, cuando se explicita el protagonismo del loro de Tabatinga. Allí se había destacado que el actante zoomórfico “es el centro de cuanto voy a contar” (Emar, 14). Este enunciado plantea una refundación del proceso medular del relato, ciertamente más relevante que las circunstancias del viaje científico, que viene a ser una instancia introductoria del núcleo primordial del cuento. Sus caracteres son valorizados en extremo, como su cromatismo omnipresente: es un pájaro *totalmente verde* (Emar, 14). Este cromatismo es un factor anaforizante que remite a la fertilidad de la naturaleza de la que procede: la selva amazónica; como también, la vitalidad que simboliza este verdor puede proyectarse a lo que será su condición inmortal, su acceso a lo que podríamos denominar como el estatus faraónico de su embalsamamiento.

5. Confrontación semiótica. Euforia/disforia: con posterioridad al intervalo narrativo integrado: por la muerte de Henry-Guy, por la adquisición del loro embalsamado por el viejo père Serpenteaire y por el desinterés de quienes pasaban frente a la vitrina de su tienda; se abre una 4ª secuencia marcada por un nuevo giro del recorrido narrativo y por la más alta expresión de la superrealidad de su lenguaje. El último enunciado emitido por aquella figura más narrativa y descriptora que participe, anticipa su transformación cuando escribiera: “Pero dicho año la cosa hubo de cambiar

y he aquí de qué modo y por qué circunstancias” (Emar, 16). Hasta esa instancia, el sujeto de la enunciación se había mostrado emocionalmente un tanto neutral ante las vicisitudes que había estado narrando. Podría decirse que hasta este momento la narración había sido emitida por un hablante implícito, obviamente, omnisciente, figura narrativa que se transformará y que, de modo explícito, manifestará características más activas en aquel devenir, estructurando un perfil actancial en las que se incluye la emergencia del “personaje autodiegético Juan Emar” (Traverso, 131-133). Desde esa instancia, este personaje se hace cargo de la narración, comenzando con narrar su llegada a Francia y su encuentro con un grupo de compatriotas, principalmente cohesionados por compulsiones placenteras colectivas. Se da una conexión extraordinaria entre el enunciador y el intertexto de una canción que escuchara en un bar parisino. Su primer verso es erigido por el grupo de personajes chilenos como una expresión superrealista (en el sentido manifiesto que Cedomil Goic le da a lo que corresponde a una instancia superior de realidad (degradada), que se sitúa más allá de lo real; o lo que se propone como una construcción antirrealista), atribuyéndosele una vasta potencialidad: “He visto un pájaro verde” (Emar, 17).

El canoro enunciado zoomórfico remite a las secuencias iniciales del cuento, donde apareciera el loro de Tabatinga, cuya identidad cromática se definiera por medio del mismo valor. Se concreta de este modo el dinamismo textual que se desplaza en la memoria semiótica del lector. La interconexión temporal y espacial de este acto de habla desenvuelve la duplicidad de planos e incorpora la participación del lector ante quien se abre una revelación superior de la psiquis grupal de esos chilenos. De esta manera, el significante zoomórfico de dicho texto consagra sus virtualidades intertextuales poseedoras de una capacidad lingüístico/estética cuyas múltiples funciones pueden expresar la totalidad de lo vivido; operar como santo y seña para este grupo amical; poseer una ductilidad léxica apta para significar en cualquier situación; en fin, generar nuevos significantes de una comunicación secreta que es perceptible, válida y accesible solo para estos personajes. Además, como otro recurso de esta poeticidad narrativa, es relevante que esa apertura maravillosa sea comparada al nacimiento del loro “rompiendo su huevo y explayándose por entre los gigantes sicomoros” (Emar, 13).

6. Procedimiento intertextual zoomórfico. Este recurso literario en “El pájaro verde” se opone a obras de la tradición anglófona, como en el caso del poema: “The Raven”, de Edgar Allan Poe. Por cierto, la expresividad trágica de este poema se distingue de la actitud irónica y humorística del enunciador del cuento, con la coincidencia extraña de que en el colofón de “The Raven”, Poe anota que consideró al loro como un ave que podría repetir aquel “Never more”, posibilidad que desechó, obviamente, porque, como suele vérselo, hubiera roto el carácter trágico de su poema. Las actitudes enunciativas que asumen sendos destinadores son decisivas para diferenciar ambas intertextualidades. En el caso de “El pájaro verde”, la creatividad de su mundo interno se funda en el uso oblicuo de su lenguaje enunciativo, y en los

efectos humorísticos que produce en la recepción, generándose la expresión de aquellas instancias rupturistas y jubilosas del relato cuando se instaura la inmortalidad fantástica del loro embalsamado.

Otra clara oposición entre las realizaciones zoomórficas de ambos textos se encuentra en la carencia de independencia lingüística y accional del cuervo, en el poema de Poe, comparada a la soberanía de la actuación puntual que exhibe el loro de Tabatinga en la instancia de su crimen. El rol actancial del estribillo que repetirá, invariablemente, el cuervo de aquel poema, consistirá en incrementar el efecto acumulativo del dolor irrevocable, transmitido por el sentencioso enunciado: “Never more”.

7. Organización lingüístico/estética de la enunciación. La disposición artística del plano accional, desde el punto de vista de la función poética, en la enunciación lingüístico/estética del cuento emariano, se presenta en series de conjuntos significantes, cuyas sucesiones se encuentran organizadas, artísticamente, por medio de la estructuración constructiva de su narrador. Le corresponde a la recepción descodificar los sentidos del texto, generando una lectura de su plano connotativo, lo que incluye, en primera instancia, su intervención gestora de la función secuencial, que reordena dichas series. Las interacciones iniciales que acontecen en este ámbito productivo/receptivo global se inscriben en las primeras acciones que el enunciatario puede establecer para ingresar en esta lectura.

8. Actitudes irónicas de la enunciación. La enunciación minuciosa de datos actanciales y fijaciones temporales contribuyen, en el inicio del cuento, a dar la falsa impresión de encontrarnos ante un relato “realista”. Sin embargo, estos excesos expresivos alertan al destinatario sobre la actitud irónica encubierta del destinatario. Además, la construcción posterior de lo fantástico requiere de un primer sustento real que permita la conexión inicial entre obra y lector. La familiaridad de elementos procedentes de cualquier viaje emprendido con propósitos científicos favorece la credibilidad motivadora en el lector y facilita, una vez ganado este, el despliegue de lo maravilloso en las siguientes secuencias. La primera secuencia contiene datos textuales que preceden en el discurso a elementos que serán anaforizados en las siguientes series. Incluso, este énfasis podría interpretarse como un recurso paródico de esta enunciación vanguardista, quien emplearía este procedimiento sobre-determinativo como una burla de las narraciones decimonónicas, apegadas a enumeraciones y a descripciones exhaustivas en aras de sus aspiraciones programáticas dirigidas a representar la presunta fidelidad a “la realidad”.

9. Enunciación omnivalente. Esta forma organizativa genera una suma y conexión de diversas instancias de la enunciación: las cualidades precedentes del embalsamado encarnan en aquella enunciación anafórica de reconocimiento. El ave es instalada en la mesa del enunciatario/personaje frente a la grandeza literaria de un retrato de Baudelaire. Más allá del valor estrictamente literario de esta figura, incontrastrablemente incorporada a la tradición universal, lo que conecta la instalación

elegida con el pájaro verde es la significancia rebelde, rupturista y anticonvencional del discurso poético baudelairiano, manifestado por medio de sus “Flores del Mal”, en contra de las instituciones oficiales, políticas y estéticas de su tiempo. Actitudes conexas, de algún modo, latentes y activas en el discurso narrativo emariano.

10. La intercalación de series narrativas. Estas habilidades se manifiestan cuando ciertas unidades accionales se insertan en la ruta narrativa del relato, dinamizando y desplegando otras perspectivas y reformulando el curso de la expansión central del cuento. Aquí se da una interacción multifacética entre sus secuencias iniciales y sus instancias secuenciales. Así es como el texto nos sorprende con la irrupción de “una nueva historia” (Emar, 20), la que se nutre, anafóricamente, de segmentos narrativos enunciados con antelación.

11. La “transformación” en la organización secuencial. La “transformación” puede describirse como “la correlación... entre dos o más objetos semióticos, como frases, segmentos textuales, discursos, sistemas semióticos, etc.” (Ballón y Campodónico, 9-14). Asumidas en esta conceptualización, las secuencias intertextuales precedentes y su corpus de historias y datos constituirían un conjunto de términos anaforizados por el anaforizante de esta “nueva historia”, que recobrando esas bases temporales pasadas hacen posible que se formule aquí este anuncio que incorpora como nuevo personaje al tío José Pedro. Esta “nueva historia” incluye las reprimendas puritanas de este pariente hacia su sobrino, las que resultan molestas para él y, es imaginable, también, para el loro: en este resentimiento está la probable causa de la agresión que el pájaro emprenderá hacia el familiar del personaje autodiegético. Por medio de este procedimiento anaforizante, las farras del enunciadador y de sus amigos en París reaparecen en este presente censuradas por el discurso represivo de su tío.

12. El recurso de la victimación en el cuento. La “transformación” conductual del loro de Tabatinga, acontecida en la secuencia final del texto, desde su condición de víctima tranquila y sumisa en su cautiverio, en victimario de José Pedro, se constituye en “venganza” como “forma de retribución negativa (o castigo) ejercida sobre la dimensión pragmática” (Ballón y Campodónico, 10-15). Este episodio decisivo de la trama nos remite a una diversidad de peripecias generadoras de una especial clase de “placer estético”.

Cabe reconocer que los orígenes de este tema central de la estética se encuentran en el capítulo cuatro de la “Poética” aristotélica. Allí se examina la recepción placentera que provoca la representación de situaciones que pueden considerarse como desagradables, pero que, sin embargo, producen placer al receptor. La justificación aristotélica de esta experiencia radica en la liberación sanativa, de naturaleza catártica, que experimenta su contemplador. La atención focalizada hacia este puede considerarse como la génesis de la firme concentración puesta en el receptor, asumida por el conjunto de tendencias metodológicas englobadas en el amplio espacio abierto de lo que podemos denominar hoy como Teoría de la

Recepción. Se le ha considerado, además, como “la herencia más sugestiva de la teoría poética de la Antigüedad” (Jauss, 11-16).

El pensador alemán antes citado incorpora a la motivación señalada la ratificación que proporcionaría la estética psicoanalítica de una explicación tentativa del placer disfrutable en esta “nueva historia”. Kommerell ha escrito sobre lo antecedente: “hasta hoy es la que nos ha proporcionado la única respuesta convincente a la pregunta de por qué la contemplación del más triste de los acontecimientos nos causa el más profundo placer” (Jauss, 12-17). La propuesta de San Agustín consigna el placer despertado por lo “bello” y por la curiosidad, siendo esta última rechazada por el pensador cristiano.

Jauss ha planteado que siempre el Poder (de cualquier clase) mirará con desconfianza al Arte, a su rebeldía, y a la curiosidad que lo mueve a descubrir nuevas fronteras de experiencias. Esta última, según él sostiene, por ejemplo, podría dar lugar a una recepción de algo repelente, como lo sería: “...la fascinación que puede producir la vista de un cadáver desgarrado o un lagarto que caza moscas” (Jauss, 13-18).

Estas reflexiones son primordiales para la comprensión del arte contemporáneo y, en especial, la poética vanguardista que Juan Emar expone en la instancia del crimen de José Pedro. Esta orientación difiere del arte como algo exclusivamente identificado con lo simétrico y con la aristocracia de los objetos sublimes de sus manifestaciones. En este texto emariano, esa “nueva historia”, en el doble sentido rupturista de la linealidad del relato y en el sentido de una estética radicalmente diferente a la noción clásica de lo “bello”, incorpora una modalidad de relación entre los personajes que no responde a los parámetros agustinianos del placer, dable entre seres unidos por nexos armónicos o bondadosos; sino que esta situación narrativa muestra la conducta ofensiva de José Pedro, quien, siendo un hombre perteneciente a un nivel de conciencia propio del orden social, agrade sin razón al embalsamado pájaro de Tabatinga, calificándolo como “infame bicho” (Emar, 20).

Corresponde destacar que las consecuencias del crimen integrado en la secuencia lingüística del caso marcan el clímax de “El pájaro verde”, el que puede considerarse como una opción de la disposición artística del acontecer textual, que sigue un trazado inexorablemente necesario, dentro del cual confluyen los aparentes cortes de las instancias narrativas precedentes. La secuencias que siguen a la ejecución de este clímax catastrófico construye la propuesta de la estética específica de Juan Emar. Las escabrosas circunstancias de este asesinato por medio de cinco picotazos del pájaro y la aparente indignación del narrador, contrastan con la extrema atención que este le da a la motivación de los intervalos marcados por el agresor, extraordinariamente cortés en la disposición de los saludos que, de hecho, lo que hacen es contener toda reacción crítica del personaje autodiegético.

Este acontecimiento, en la realidad cotidiana, podría ocasionar diversas reacciones de espanto, pero, en el texto emariano, instala una experiencia de otra índole, las que confieren otras posibilidades expresivas a la palabra escrita. La función de

descubrimiento que posee la obra de arte aquí se manifiesta como un acto cognitivo de un territorio desconocido: la mostración, explícita y detallada, sobre cómo puede darse la ruptura del cráneo de un ser humano, y en torno a cómo se derrama la masa gris de su cerebro. Este descubrimiento puede no ser agradable para ciertas sensibilidades, pero quién puede hoy sostener que la obra de arte contemporáneo debe producir, necesariamente, sensaciones agradables, sobre todo, desde que en las décadas iniciales del siglo XX se cuestiona, drásticamente, la existencia, siquiera, de la Belleza; a lo que habría que agregar los atentados contra esta en formas pictóricas de siglos anteriores (en las pinturas de Hieronimus Boch, del barroquismo, del manierismo, o del expresionismo alemán). Esta visión provoca el acceso a detalles de un imaginario superior, inalcanzable para cualquier sujeto real; por ejemplo, después de aquel primer picotazo, el enunciador escucha algo que nunca podría haber oído en la realidad, algo que solo es posible experimentarlo en la esfera del arte narrativo: “pues nunca habría podido imaginar que un hombre lograra gritar en tal forma y menos el buen tío de hablar lento y cadencioso” (Emar, 21).

Después del segundo picotazo se caracteriza la índole de las paralizaciones del enunciador, cuando recobra otro aspecto de su ser, el de su conciencia que se distancia de esta experiencia descubridora, en el momento en que se recupera, dice: “la clara noción de mi deber” (Emar, 22). Sin embargo, retorna a su mirada el carácter profundamente estético en el que se encuentra inmerso:

“El ojo de mi viejo era de una redondez perfecta... De esta colita salía un hilo escarlata delgadísimo que... iba a internarse en la cavidad vacía del ojo... Este ojo era... perfectamente esférico. Era blanco cual una bolita de marfil” (Emar, 22).

La apertura de la sexta secuencia nos muestra al loro retornando a su sitio. Cuando el féretro de José Pedro llega hasta la carroza que pasará frente a la residencia del enunciador/protagónico, todavía, seguía allí, en pie y desdeñoso, aquel pájaro verde que puede adscribirse a la serie de personajes intertextuales, cuyas “sobredeterminaciones” se orientan hacia el aspecto lúdico del arte, hacia el componente humorístico, hacia la libertad y la alegría, hacia la estimulación de la escritura del destinatario, valorando, sobre todo, el expresante o significativo formal.

13. La presencia de lo fantástico en las seriaciones enunciativas: la dimensión de lo fantástico está presente en diversas localizaciones del cuento, entre otras, por medio de la especie de vida que el ave embalsamada mantiene en el relato, la que fuera silenciosa hasta el momento en que embiste a José Pedro, y que se convierte en discurso oral intratextual; cuando, por medio de actos de habla independientes, este pájaro ejerce un poder que controla la protección intentada por el enunciador hacia su tío. Para inhibir esta última, la astucia del ave había utilizado recursos lingüísticos formales, por medio de los cuales el loro cumple con asimilar y con actuar, teatralmente, con esa caballerosidad que lo caracteriza. Desde esta apreciación, emerge la ambigüedad de mundos que vive este: uno, es el rostro que muestra el enunciador Juan Emar y su vida desenfadada en París, visto como el espacio de la libertad y del gozo de vivir; y, el

segundo, es su otro rostro ceñido a las formalidades en Santiago. A pesar de su rechazo externo hacia el crimen, el denunciador termina gestando una secreta complicidad con el pájaro transgresor del puritanismo de José Pedro. Se ha considerado que la transgresión es una condición esencial del Arte (Jauss, 14-23) y el aspecto rupturista de esta obra de Juan Emar responde, también, formalmente, a esta valoración.

14. La organización enunciativa final. En la séptima secuencia que cierra el cuento, el denunciador reflexiona, años después, sobre la proyección de sí mismo hacia los demás, la que no expresaría cambio alguno. Sin embargo, el autoconocimiento al que había accedido le revela un cambio profundo en su personalidad: el aumento de su cortesía. Esta acentuación configura una reiteración evocativa de la ocasión en que el pájaro verde lo forzara a responderle a sus saludos, entre picotazo y picotazo dado en contra de José Pedro. Tales actos de habla se inscriben en lo que se ha denominado semiótica de la manipulación (Ballón y Campodónico, 15-24); en este caso, de un antisujeto, cuyas hábiles estrategias y ardidés posibilitan las operaciones de dominación del loro sobre las acciones de su dueño, esto es, se usa el lenguaje como forma de poder de un actante zoomórfico, sobre otro, humano.

#### CONCLUSIONES

Los resultados de la lectura de este texto evidencian su complejidad, desde la composición y el tratamiento del tiempo configurados por el denunciador, hasta la escritura del denunciado, quien, por medio de la función secuencial, rearticuló las interacciones textuales en vistas a los efectos de sentido y de significancia del relato. Este discurso meta-lingüístico ha permitido la realización de un ejercicio semiótico teórico-práctico, cuyos resultados muestran al objeto estudiado como un discurso artístico que proyecta acontecimientos vitales independientes, válidos por sí mismos y revelados en la especificidad de su devenir. La consideración denotativa con que es visto un loro corriente ha dado paso a la visión de un personaje de la misma especie de aves; pero que, en el plano connotativo de este discurso, abre la experiencia de lectura a una clase de mundo distinto, construido más allá de la realidad común. Este fenómeno ha sido apreciado como “el paso más importante hacia la experiencia estética” (Jauss, 16-25). La gravitación intertextual de dicho personaje ha desplegado en el relato la dimensión fantástica de una superrealidad, surgida en el marco vanguardista de su época.

El año de 1924, señalado en “El pájaro verde” como fecha de llegada del personaje autodiegético a París, coincide con la relevancia emblemática que tiene para los vanguardismos la publicación en esa fecha de los *Manifestos del surrealismo*, de André Breton, en París. La contextualización de esa “nueva historia” que surge en este cuento implica una correlación de cambios estético/culturales en Occidente. Una secuencia del relato permitirá evaluar y problematizar los modos de pensar y de hacer arte en el contexto de la transformación señalada: la narración del proceso destructivo del cráneo de José Pedro a picotazos, pausada y diferida por las intercalaciones lingüísticas que el loro dirige al denunciador. De todos modos, se trata de una secuencia que no resulta necesariamente grata para el destinatario, sin embargo, su inclusión

puede expresarse como uno de los múltiples juegos de la intertextualidad que ofrece este cuento, en el que se incorpora un conjunto de procedimientos lúdicos nuevos para la literatura, recursos generadores de una clase especial de “placer estético”, incluso, de tendencias cuyas “marcas” han revelado las orientaciones del “antiarte”, de la defunción de la “belleza” para unos (como lo decía Enrique Lihn) o, más bien, para algunos, de versiones extraordinariamente renovadas de la concepción de “belleza”, como ocurre en el caso del creacionismo huidobreano, y de obras posteriores que ponen el acento en otros criterios valorativos del arte.

En la ficción señalada, si el enunciario asume como “fechoría” la ofensa de José Pedro al loro, su venganza, aunque desmedida, puede brindarle el secreto disfrute de una instancia cuya moralidad, en el mundo real, sería rechazable. De allí que una de las principales contribuciones de Juan Emar al arte vanguardista corresponda a la expansión y profundización del concepto de “placer”; tema permanente en la historia de la estética. Pero lo que más nos interesa destacar en este punto es el cuestionamiento global que allí acontece en torno a las prácticas artísticas sustentadas en las concepciones de la “belleza” clásica, y en lo precedente a las manifestaciones narrativas del realismo decimonónico, cuyas correlaciones se circunscriben al ámbito social y geográfico inmediato, con el agravante de subsumir la libertad consubstancial de lo humano, bajo el peso de los determinismos fatalistas. Los vanguardismos liberarán al fenómeno artístico de estos últimos, haciendo de esta recepción un acontecimiento del mundo psíquico personal; una experiencia mental del sujeto partícipe, coautor de una obra artística virtual, por concretarse de modos distintos en cada lectura individual. Esta, en los siglos XX y XXI, se ceñirá a las coherencias surgidas de una poética interna de cada expresión literaria, y solo estará expuesta al juicio estético que opere sobre ella, desde los diferentes niveles de riqueza de las subjetividades que asuman esta labor.

Se ha hecho evidente que las formas y sentidos intertextuales en “El pájaro verde” se han expresado por medio de vinculaciones de reciprocidad y de oposición, construyéndose así un tejido inteligente que va configurando los nexos concomitantes de la significancia del relato. Las unidades accionales que conforman sus secuencias muestran la autonomía del pájaro verde en este universo semiótico, pues desarrolla un recorrido narrativo cuyos estados de ser cambian desde que es capturado hasta que su dignidad ofendida es restituida en su sitio de estatua embalsamada.

Las construcciones de “sentido” barthesiano en torno a las “citaciones” del relato nos han proporcionado una vasta red de espacios asociativos, que fueron emergiendo desde las secuencialidades textuales. Estas evocaciones o sumas de una escritura dinámica anafórica y catafórica remiten a temporalidades pasadas o a futuras unidades de acción. La jerarquización de las secuencias narrativas ha hecho evidente el interés del enunciador por transmitir una ficción alimentada de “marcas”, de “sobredeterminaciones”, de intertextos “burlescos” gestados por la actitud narrativa irónica del emisor, que incita a los destinatarios a participar, gozosamente, de los acontecimientos lúdicos del relato. El enunciador, cuando señala la “marca” sentimentalista

del sabio De la Crotale, dice que este volcaba sus sentimientos hacia “los diversos pajaritos que pueblan los cielos” (Emar, 14). El uso de este diminutivo implica un guiño afectivo y humorístico que le hace este hablante al receptor en medio de una cierta neutralidad de su expresividad lingüística.

En este terreno de diversificaciones, cabe citar la aparición de dualidades semióticas, entre otras, las series: cientificismo europeo/americanismo selvático como objeto por conocer y descubrir; civilización versus salvajismo; narratividad “realista”/ expresividad “suprarrealista”; racionalismo/irracionalismo; represión/liberación; discurso satirizado de la glorificación de las artes versus condiciones malsanas del espacio pictórico en el que muere el loro. Los nuevos significados que surgen de las connotaciones intertextuales del cuento derivarán, una y otra vez, de los significantes de su poeticidad. El acceso a este estado de conciencia estética se integra a una serie de secuencias imaginativas, cuyas connotaciones predominantes se imponen al esbozo de un polo represivo, aniquilado en el mundo social del relato.

La culminación de esta experiencia suprarrealista acontece cuando el lenguaje se constituye en actor omnivalente por medio de la “citación” del intertexto musical: “Yo he visto un pájaro verde”. Este núcleo lingüístico-poético centraliza, diversifica y da sentido al texto narrativo completo. La balanza bipolar, constituida por la dicotomía del cumplimiento de deberes exigidos por la sociedad, y por el disfrute de aquel gozo de vivir, se inclina en favor de estas últimas posibilidades transgresoras y libérrimas. La preeminencia de este extremo de la balanza permite que esta expresión se extienda hasta cualquier término de la existencia y, al gestarse esta disponibilidad, emerja otra clase de vida, de índole rupturista y ubérrima, que se configura como paralela a la vida que ofrece la realidad.

Universidad de La Serena\*  
Facultad de Humanidades  
Casilla 599  
jpinones@userena.cl

#### OBRAS CITADAS

- Ballón, Enrique; Campodónico, Hermis; Patte, Daniel. (Redactores y traductores, consultados: A. J. Greimas, J. Courtés y Bernard Pottier). *Sémiotique*, Madrid: Gredos, 1982:473.
- Emar, Juan. (Álvaro Yáñez Bianchi, 1893-1964). “El pájaro verde”, en *Diez*. Santiago: Tajamar, 3ª edición, 2006. 1ª edición, Santiago: 1937.
- Jauss, Hans Robert. *Ensayos de Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus, 1978:431.
- Lotman, Iuri. *La semioesfera I*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Traverso, Soledad. *Pájaro Verde de Juan Emar: un manifiesto vanguardista*, en Proyecto Patrimonio 2004 (Internet, en línea). 2. Libro.
- Shklovski, V. *El Arte como artificio*, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI editores, 1991:55-70.