
del vuelo modernista al aterrizaje vanguardista: el cosmopolitismo del artista pobre en rubén darío y juan emar¹

dossier

RESUMEN

La presente reflexión se ocupa de los relatos “El pájaro azul” (1886) de Rubén Darío y “El pájaro verde” (1937) de Juan Emar, leídos desde las propuestas teóricas de Silviano Santiago (2002) y Antonio Cornejo Polar (1996), dedicadas al “cosmopolitismo del pobre” y a la consolidación de un “discurso y sujeto migrantes”, respectivamente. Se aprecia en las figuraciones del artista pobre, tanto del relato modernista como del vanguardista, la relación con los desplazamientos y conflictos protagonizados por las aves, cuya función pasa de la calidad metafórica al posicionamiento crítico frente a la compleja demanda del capital y de la tradición cultural heredada mediante el humorismo vanguardista afinado en el “inconsciente subalterno” (González García 2019).

PALABRAS CLAVE

Modernismo, vanguardismo, cuento hispanoamericano, cosmopolitismo del pobre, discurso migrante, inconsciente subalterno, Rubén Darío, Juan Emar.

ABSTRACT

This essay reflects on the short stories “El pájaro azul” (Blue Bird 1886) by Rubén Darío and “El pájaro verde” (Green Bird 1937) by Juan Emar from the theoretical perspectives of Silviano Santiago’s concept “cosmopolitanism of the poor” (2002) and Antonio Cornejo Polar’s “migrant discourse and subject” (1996). I suggest that it is possible to observe in the fictional works by poor artist, both in the *modernista* and the *vanguardista* short stories, a relation between the movements and conflicts involving birds -portrayed not only as metaphorical qualities but also as a critical entity before the capitalist society and the inherited cultural tradition through *vanguardista* humor placed in the subaltern unconscious (González García 2019).

KEYWORDS

Modernismo, Vanguardismo, Spanish American Short Story, Cosmopolitanism of the Poor, Migrant Subject, Subaltern Unconscious, Rubén Darío, Juan Emar.

¹ Este artículo se escribe en el marco del proyecto Fondecyt Regular no. 1190711, titulado “El giro visual de la literatura en América Latina. Condiciones de la crítica y la ficción en el siglo XXI”, cuyo Investigador Responsable es el profesor de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Dr. Raúl Rodríguez Freire y cuya co-investigadora es la autora de esta reflexión. Además, este texto fue leído en una primera versión como ponencia en LASA 2021, “Crisis global, desigualdades y centralidad de la vida” que tuvo lugar del 26 al 30 de mayo de 2021, bajo el título que lo encabeza.

Tanto el relato de Rubén Darío “El pájaro azul” (1886) como el de Juan Emar “El pájaro verde” (1937) remiten a dos modalidades de experiencia del artista pobre en la capital del siglo XIX, París. En dicha experiencia, las comunidades que se construyen alrededor de la vida del artista signan cada vivencia con marcas críticas sobre la relación del sujeto con el mercado, expresadas en la simbología sublime del ave en la primera narración, y en la ironía materialista de la segunda narración. Propongo, por tanto, que el narrador chileno Juan Emar lee en clave de humorismo absurdo lo que desde la estética de Rubén Darío (y, en extenso, desde la tradición del cuento modernista-simbolista) se traducía en sublimación de la experiencia artística del hombre en el mundo. Mediante el absurdo, Emar propone una salida que declara la afirmación de la vida y la inmanencia que transforma la experiencia cosmopolita del artista pobre, cuyo enfrentamiento a la inadaptación y a la incompreensión lo lleva hacia la plena indiferencia ante los códigos sublimes y morales, tanto de la sensibilidad finisecular —ya caduca para la narrativa emariana— como la de las imposiciones del capitalismo burgués, todavía en auge durante la primera mitad del siglo XX en el Cono Sur.

Para sostener esta hipótesis me concentraré en algunos de los elementos comunes en los dos relatos, los que en mi lectura incluyen: la descripción de la experiencia cosmopolita, el significado de las aves en la construcción argumental del relato, el distanciamiento de los personajes protagonistas de las figuras de autoridad y del capital, la exacerbación de los discursos autorizados (medicina, botánica y biología) y el lugar del arte dentro de los proyectos de los protagonistas. Lo anterior para demostrar que en estas narraciones los procesos de modernidad se confirman en las fisuras de un “cosmopolitismo del pobre” (Santiago), en el que los ires y venires de la trayectoria del sujeto migrante (Cornejo Polar) superan las perspectivas sincréticas y asimiladoras para afirmar la discordancia y la paradoja, desde las que se toma distancia crítica de los tópicos del “triunfo” o la “nostalgia” a los que se ha pretendido limitar la experiencia de la migrancia cosmopolita.

Los dos relatos en cuestión hacen parte de dos volúmenes bastante particulares en lo que respecta a las formas literarias modernas que adoptan. El relato de Darío pertenece al libro *Azul...* (1888), cuya heterogeneidad en el orden compositivo ha permitido entenderlo como el volumen inaugural de la literatura modernista. Pero más importante aún como una

de las complejas construcciones literarias en lengua española que reflexionan sobre el lugar del artista dentro del liberalismo económico (Rama, *Rubén Darío*). “El pájaro verde”, por su parte, es el primero de los cuentos pertenecientes al libro *Diez. Cuatro animales, tres mujeres, dos lugares, un vicio* (1937), cuyo hermetismo pitagórico (Rubio, “Diez”) se ofrece como una clave de lectura que nos muestra la complejidad de la reflexión sobre el arte moderno que el escritor chileno desarrolló como proyecto literario. Por lo tanto, cada cuento —a su manera— participa del debate sobre el lugar del arte en el mundo modernizado, su relación con el capital y la expansión de los contornos de la experiencia artística ya recuperada de los mandatos de lo nacional, como respuesta a las nuevas experiencias transnacionales y del mercado global, todo esto sin descuidar dos elaboradas formas de la experiencia vital, por un lado y la autoficción, por el otro, las cuales sitúan al protagonista dariano en pleno enfrentamiento con el mundo anhelado de la bohemia parisina; mientras que el protagonista emariano (a través de su personaje homónimo) expresa la indiferencia gozosa del instante efímero de quien ya no aspira a vivencias en extremo trascendentales.

Para esta propuesta de lectura es preciso recoger la reflexión sobre la experiencia y elaboración de un cosmopolitismo del pobre en la literatura dariana. Esta ha sido un rasgo reconocido por estudiosos como Rodrigo Caresani (“El salvaje”, “Entre la isla”), quien, al ocuparse del poema “Caulpolicán” y del libro de retratos de artistas *Los raros* (1905), ha indicado las modalidades en las que Darío (y, en extenso, la estética modernista) diseña una “sutura” (la figura es de Daniel Link) del artista americano con el mundo metropolitano, realizando una suerte de viaje de redescubrimiento de los europeos respecto del arte moderno americano. Pero también —y más relevante para la lectura que acá ensayo— Caresani enfatiza en las operaciones que Darío tuvo que realizar para adoptar una cultura dominante y así subsistir creando “formas menos reverentes y [proyectando] nuevas formas de comunidad” (“Entre la isla” 125). En efecto señala: “En el caso del modernismo . . . [se trata] de una comunidad flotante, multimodal y lanzada al vacío, que no solo incorpora un tercer agente —Latinoamérica— . . . sino que además la transforma de una relación receptiva a una dialogal” (“Entre la isla” 125).

Las bases de esa comunidad flotante que los intelectuales modernistas como Darío consolidan en la recepción de sus contemporáneos y de la producción cultural elegida y seleccionada opera, según Caresani, como un “contagio” que subvierte la lógica de la herencia (pasiva y fatal —agregó—)

destinada a ser “vertical y directa” (“Entre la isla” 133), para construir una “tercera instancia”: la del pobre cosmopolita que asume la forma de la paradoja (“Entre la isla” 139).

Si bien la lectura del crítico argentino evidencia algunas de las operaciones que la noción de Silviano Santiago permite para comprender la producción cultural de Darío –en tanto intelectual finisecular–, mi objetivo acá toma otro sentido: procuro leer en los dos relatos indicados la figuración ficticia del artista pobre en la evaluación crítica de una tradición artística e intelectual que se afina en la experiencia del sujeto migrante (Cornejo Polar), desarticulador de las lógicas del arte para el mercado, cuya afirmación de la vida y del *sensorium* autonomista es recogida por la narrativa de la vanguardia hispanoamericana. Desde mi perspectiva, el cosmopolitismo del artista pobre, siguiendo a Santiago –y también a Caresani–, establece otros mecanismos de “transmisión” de la tradición en los que las idas y vueltas trastocan los objetos artísticos, otorgándoles cierta capacidad de sobrevivencia múltiple, cuyo avance hacia una experiencia estética supera la letrada y acoge, a su vez, las diversas artes en constante contrapunto productivo. Como se verá, el eco del poeta pobre dariano retumba en las músicas de juega, en la química tóxica de la pintura y en la escultura rocambolesca y de mal gusto del ave emariana. El artista de la narrativa de Emar es un sujeto ocioso y habitante del caos cotidiano con perfecta naturalidad, en respuesta al artista de la narrativa dariana modernista, quien al romper con el ritmo cotidiano opta por negarse al mundo.

Este paso de la estética dariana a la emariana –del modernismo a la vanguardia– se puede reconocer como el tránsito desde la crisis espiritual finisecular (Gutiérrez Girardot), traducida por una aspiración a la totalidad que conjugara cuerpo, sentimiento y pensamiento (el pájaro azul dariano así lo expresa), hacia el abandono de tal ensoñación y deseo. Fue así como se pretendió experimentar en el plano de lo vital y efímero aquella religión del arte, más mundanizada y expandida en sus diversos dominios, pues de lo que se trató este tránsito fue de batallar ante el supuesto de “que la hipertrofia del arte conduce a su atrofia” (Gutiérrez Girardot 91) frente a lo que el pájaro verde emariano demandaría el cuestionamiento radical.

Ahora bien, recodemos que el ensayo de Silviano Santiago se divide en dos partes. La primera lee críticamente el *happy ending* de la película de Manoel de Oliveira, *Viaje al principio del mundo* (1997), sobre todo en lo tocante a la reflexión del “pierde y gana” de la vida cosmopolita: ganancia de capital y de nuevas experiencias (para algunos) y pérdida de vínculos con el pasado

y con los lazos del afecto y de la sangre (metonimizadas en la pérdida de la lengua vernácula). Santiago reitera el relato de las dos historias narradas en la película: la del retorno triunfal y la del retorno con la pérdida. Dos generaciones regresan en dos tiempos diferentes, en un viaje hacia las montañas (vida rural), para las que el presente es el vehículo de tránsito. El viaje hacia el pasado familiar remueve en los personajes aquello perdido e instala la retórica de la añoranza mediante la lengua de la herencia perdida “en el diccionario de la sangre” (223). La segunda parte del ensayo de Santiago remite a las problemáticas ya menos ficticias y artísticamente elaboradas de lo que significa migrar para el individuo pobre que se enfrenta a la actual economía global; en este marco se halla la crítica a la idealización del tan aclamado multiculturalismo neoliberal, afincado justamente en la necesidad de migrar para trabajar que tienen muchos de los habitantes del mundo globalizado y que siguen las lógicas del mercado laboral “como un girasol” (221). Consecuentemente, lo que reúne Santiago en su ensayo son las dos perspectivas discutidas centrándose en cómo se elabora la “dramatización de la pobreza” en los análisis sobre la economía transnacional.²

Por su parte, Antonio Cornejo Polar, preocupado por evaluar la particularización del discurso migrante y, sobre todo, evitando al máximo reducirlo al mero desarraigo o al triunfo del que nada echa en falta, recalca que el sujeto migrante (del campo a la ciudad) experimenta una “heterogeneidad radical”, en la que los desplazamientos contribuyen al estallido de una multiplicidad que no busca ni pretende una salida armónica ni conciliadora. Esa es la idea de la heterogeneidad no dialéctica del

2 En la entrada del *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura de América Latina* (2021) dedicada al “cosmopolitismo y al cosmopolitismo del pobre”, Ariela Schnirmajer establece, inicialmente, que la noción de “cosmopolitismo” ha de entenderse –para el contexto de las literaturas hispanoamericanas– desde las experiencias y debates del modernismo finisecular rubendariano, el cual es la piedra de toque para el desarrollo del primer debate entre nacionalismo y universalismo –al menos– en la América Hispana. El cosmopolitismo, entendido de forma básica como un derecho a lo universal, es ejercido por Darío desde su experiencia vital y su práctica escritural. Por otra parte, el “cosmopolitismo del pobre” es revisitado por Schirmajer en relación a los tránsitos Sur-Sur que establece cierta cartografía del mapa del mundo elaborada por Santiago al referirse a la economía ligada a la migración contemporánea por el trabajo. El saldo de la revisión crítica de la estudiosa argentina es la consideración de que el “cosmopolitismo del pobre” es una forma de respuesta irreverente a los embates del multiculturalismo que se ha pretendido como instancia conciliadora de los procesos y pensamientos de la colonialidad.

sujeto migrante que le interesa a Cornejo Polar, la cual, considero, dialoga críticamente con la problemática abordada por Silviano Santiago, y que, para efectos de esta reflexión, ayuda a evaluar las respuestas que tanto Darío como Emar elaboran en sus relatos a partir de la experiencia del artista migrante pobre.

“El pájaro verde”, por su parte, narra varias historias atravesadas por la biografía de un loro que es trasladado a través del Atlántico. El relato inicia (con cierta seriedad que luego notamos como fingida) aludiendo a una expedición botánica realizada por sabios franceses a inicios del siglo XIX en la selva amazónica; dentro de este grupo figura el doctor de la Crotale, quien tiene particular afición por las aves, específicamente por los loros. Este atrapa a un loro de Tabatinga y lo lleva a Francia; a la muerte del doctor, el loro pasa a ser propiedad de su sobrina, quien lo cede en herencia a su hijo. Este, al tenerlo en su taller de pintura, no prevé que las emanaciones químicas lo pueden matar. Su propietario lo hace embalsamar y pronto es vendido como mercancía extraña y de poco valor. En este punto, la voz narrativa se instala en la primera persona de uno de los personajes protagonistas: un chileno que viaja a París con el fin de tener su propia experiencia cosmopolita. Dedicado a la juerga nocturna junto a algunos de sus compatriotas, establece una clave para todo, tomada de un tango que reza: “yo he visto un pájaro verde...”. En una de esas tantas noches de celebración, los amigos del protagonista compran el pájaro embalsamado y se lo obsequian al joven. De regreso a Chile, el muchacho lleva al pájaro consigo y lo ubica en un lugar cercano a su escritorio. Pronto recibe la visita de su tío, quien mira con desprecio al animal, lo que produce que el pájaro vuelva a la vida, pero que además picotee el cráneo del tío hasta matarlo. El protagonista declara continuar con su vida normal, excepto porque en el trato con las personas ha decidido ser más cordial, gracias al episodio con el pájaro verde.

DE VUELOS, HERENCIAS Y SUBVESIONES: LA EXPERIENCIA DEL ARTISTA POBRE

En ambos argumentos el tópico del viaje, la experiencia migrante, la relación con el arte y la exploración de los mundos nuevos por los protagonistas son ambivalentes y fluidos, logrando conjugar espacios y tiempos disímiles. El joven Garcín, del relato dariano, habita un mundo alterno a

la bohemia: el de su creación artística; el joven chileno habita el mundo de la juerga en donde el tiempo de la música, de los alcoholes y de los bailes se cruza con el tiempo detenido por la baratija devenida escultura del pájaro embalsamado: un ave que ya ha viajado en el espacio y en el tiempo y que desde el presente cuestionará los efectos de la tradición familiar. Lo anterior supone que en ambos cuentos los itinerarios seguidos por los protagonistas no arrojarán resultados esperables como lo sería la consagración del artista cosmopolita, la experiencia de aprendizaje, la evaluación de una conducta o la adquisición de una certeza o verdad alcanzada. En el primer relato, el logro anula la vida; en el segundo relato no hay un logro por el cual luchar, pues la vida se desarrolla sin mayores alteraciones.

El comportamiento de los personajes de ambos relatos responde a lo que Mónica González García denominó como “las malformaciones de la modernidad chilena” (259) relacionadas con el hiperconsumo burgués generador de pobreza, degradador de la experiencia artística y detonador de violencias mercantilistas. Cuando la autora lee “El pájaro azul”, “Historia de un sobre todo” y “El fardo”, aprecia la radicalización de las conductas en el contexto del espacio aburguesado capitalino en Chile, para cuyos artistas la vida europea servirá de desmascaramiento de los provincianismos, liberación de las presiones oligárquicas, exploración en las diversas formas del arte –incluida la experimentación humorística y absurda que para el modernismo aún no se presentaba como alternativa, pero que podemos leer en la narrativa de Emar–. Es en el proceso identificado por González García que se engarza la relación entre estos cuentos: lo anunciado por la decadencia del poeta dariano del relato es llevado a su plena madurez en la recepción emariana, pues en ella el ave es objeto suntuario (primero idealizado en vida, luego mercantilizado como baratija) lindando posteriormente con los límites del absurdo de la oligarquía rural. En efecto, lo indicado a continuación nos ayuda a explorar la problemática del cosmopolitismo y el consumo para el artista pobre en los relatos que analizamos:

El anómalo consumo oligárquico, efecto secundario del lugar del subalterno del Cono Sur en la economía global, no tardaría en generar una deuda externa insalvable que alegoriza el desfase estructural respecto a la norma de la Europa septentrional. En tanto fuente de una ansiedad de modernización que denomino *inconsciente subalterno*, el desfase fue sintetizado por la subjetividad oligárquica como parasitarismo cultural y

mimetismo identitario: el hiperbólico patrón decimonónico de consumo de textiles ingleses, suntuarios franceses, chinerías y japerías, sirvió para reforzar en esos grupos su esquivada identidad ‘civilizada’, constantemente cuestionada por la disonancia del entorno y la propia hibridez racial. El sobreconsumo y la hipereuropeización son las compensaciones sintomáticas de la carencia que exponen, en su desarrollo hipertrófico, la subalternidad del gesto (258).

Tanto la narración de Rubén Darío como la de Juan Emar se empeñan en pintar a París como un escenario de vida bohemia, de juerga nocturna desenfadada y de consumo de bebidas y alucinógenos en el que los protagonistas conviven y parecen hallar el clima propicio para sus experiencias artísticas y capitalinas. Garcín vive la dicotomía descriptiva indicada en la frase “París es teatro divertido y terrible” (Darío 137), pues en la diversión halla su tertulia nocturna de café y consumo de ajenjo; y terrible, porque al deambular en soledad “. . . veía pasar indiferente los lujosos carruajes, los elegantes, las hermosas mujeres” (Darío 139). Es decir, la fastuosidad parisina ya no embelesa la mirada del artista migrante de provincia, quien ha reemplazado la fascinación aturdidora de las visiones capitalinas por la mirada triste y desinteresada de quien se sabe diferente y lejano de todo y de todos. No ocurre así con el protagonista de “El pájaro verde”, quien aprovecha las licencias de la noche en la gran ciudad para entregarse a los gozos del baile y los ritmos de distintos lugares del mundo, convirtiéndolos en el himno y clave de comprensión de la realidad para él y para su comunidad de desenfreno y jolgorio:

En abril de ese año llegaba yo a París y, con varios amigos compatriotas, nos dedicamos, noche a noche, a la más descomunal y alegre juerga. Nuestro barrio predilecto era el Montmartre. No había dancing o cabaré de la rue Fontaine, de la rue Pigalle, del boulevard Clichy o de la Place Blanche, que no nos tuviera como sus más fervorosos clientes . . . (Emar 16).

La noche es, por tanto, un espacio-tiempo propicio para que el revoloteo de los sentidos en ambos personajes se consolide como la experiencia cosmopolita más evidente: los encuentros, las conversaciones, los aislamientos, los padecimientos y los divertimentos son alimentados y contrastan con la media luz de los cafés, cabarés y bulevares; se arman comunidades pero también se perfilan personalidades y experiencias diferenciadas, propias del sujeto urbano que, tanto en el relato dariano como

en el emariano, han dejado la provincia atrás, viéndola como un espacio lejano y limitante de sus nuevas experiencias sensoriales.

En ambas narraciones la alusión al ave es central por cuanto a través de esta se expresan no solo estados de ánimo sino también acciones e incluso valoraciones de mundo en concordancia con el sistema axiológico que postula cada relato.³ Además, el ave opera como construcción ético-valorativa de dos momentos particulares del desarrollo de las letras modernas en Hispanoamérica: la sensibilidad modernista y la sensibilidad vanguardista. El pájaro azul es tratado en el relato de forma metafórica. Cada vez que el relato nombra al pájaro azul está aludiendo al “arte” y al “artista”: al arte de escribir poesía y al artista como un cautivo de su creación. En el caso del pájaro verde, este se observa como una exterioridad que incluso consolida su función en tanto objeto-mercancía exótica, barata e inútil:

El loro de Tabatinga tomó sitio sobre mi mesa de trabajo y allí, su mirada de vidrio posada sobre el retrato de Baudelaire en el muro de enfrente, allí me acompañó los cuatro años que permanecí en París.

. . . el pájaro verde volvió a cruzar el Atlántico . . . sus ojos de vidrio, acostumbrados a la imagen del poeta, contemplaron curiosos el patio bajo y polvoriento de mi casa y luego, en mi escritorio, un busto de nuestro héroe Arturo Prat (Emar 20).

Este fragmento resulta significativo para la lectura por varias razones: en primera instancia, se nos presentan dos referencias al simbolismo decadentista: al cuervo de Edgar Allan Poe —en tanto el ave se posa frente a una figura tutelar en el espacio del estudio— y a Charles Baudelaire —en tanto figura de autoridad que reemplaza al busto de Palas Atenea—. Esta filiación simbólico-decadentista por partida doble es, al mismo tiempo, metatextual: el ave de Poe es un ave agorera, el loro de Emar vuelve de la muerte y mata de forma risible. La herencia decadentista (Poe-Baudelaire)

3 Otro recorrido —esta vez del siglo XIX al avanzado siglo XX— a través de las aves poéticas lo propone Jorge Monteleone en su ensayo “Poesía y experiencia: de los cisnes al pingüino (Baudelaire, Mallarmé, Darío y Lihn)” (2005). En este se observa la manera como los poetas leen, analizan y simbolizan su presente y las contingencias materiales de su oficio a través de las imágenes de las aves; aquí también se observa una altura de vuelo (incluso del ave exiliada, el cisne) al “aterrizaje de panza” del pingüino, ave de nulo vuelo y andar errático que representa en la mendicidad de las calles santiaguinas las diversas formas de la pobreza.

para el artista del relato de Emar será la ruptura definitiva con la sumisión al mercado del arte. En la segunda parte del fragmento, dedicada a la migración en clave de regreso del ave embalsamada, el estudio del artista bohémio es reemplazado por una casona vieja y la figura tutelar decadentista es suplantada por un héroe de los relatos nacionales chilenos. Es como si, al ingresar a Chile —y regresar a Sur América— el ave mirara en clave patrioterica y burlesca el pasado patricio de las viejas estirpes aburguesadas. Prat en el lugar de Baudelaire; Baudelaire en el lugar de Palas; un loro en vez de un cuervo: inversiones decadentes de un pasado memorable; he aquí otro signo de “las modulaciones o adaptaciones regionales” (Rama, *Las máscaras* 146) que las estéticas e ideologías europeizantes arrojarán en territorio americano.

Pero hay que reparar en otra sutileza del relato: uno es el pájaro verde vivo, llevado a Francia como objeto de admiración por el sensible doctor de la Crotale, y otro es el ave embalsamada que funciona como chiste, como pequeña estatua risible y pícaro, pues esta última es la que opera en clave paródica de la carga simbólica del ave modernista. Esta ya no es un ave sagrada, ni su vuelo, ni su plumaje, ni siquiera su canto —que han sido usados como metáforas de la libertad creativa, la belleza del símbolo o la sublimidad de la voz respectivamente— responden al momento vanguardista de la consolidación artístico literaria. Al ave se le diseña, se le extirpa la materia orgánica y se le rellena de aserrín; su potencia radica en ser fragmento de una experiencia sensorial extrema; su cuerpo es la evidencia de un “haber sido” para constituirse como una forma sin tiempo ni valor, una baratija grotesca y un tanto ridícula. Su revoloteo violento, absurdo y paródico junto con sus cuestionamientos parlantes, nos recuerdan que el arte ya no responde ni persigue anhelos trascendentales, sino “rupturas de cráneo” experimentales,⁴ en las que las naturalezas muertas se convierten en artefactos de vestigios pasados que interrumpen la comodidad burguesa en su autoproclamado “buen gusto” y las demandas de la añeja institucionalidad artística. Recordemos: el ave emariana parlotea reiterando el nombre del artista-protagonista (que es también el seudónimo del autor), al hacerlo despliega una exigencia inversa, pues es al ave a la que le responde el personaje en procura de mantener un orden que ya está

quebrado irreversiblemente. Así, las palabras memorizadas en la lengua del ave anulan la visión del arte único e inimitable del ave dariana.

Lo cierto es que el ave, ya sea como metáfora o como artefacto de mal gusto, acciona un mecanismo de interpelación a los sistemas de autoridad que, en ambos relatos, están signados por el flujo capitalista del parentesco y de la herencia (que podemos leer irónicamente con los aportes de Santiago). El origen provinciano del dinero con el que sobrevive Garcín, en París, es enviado y negado por el padre mediante una negociación impuesta: “Sé de tus locuras en París. Mientras permanezcas de ese modo, no tendrás de mí ni un solo *son*. Ven a llevar los libros de mi almacén, y cuando hayas quemado, gandul, tus manuscritos de tonterías, tendrás mi dinero” (Darío 140).

La elección que tendría que realizar Garcín escenifica la disyuntiva básica del artista modernista, cuya sobrevivencia se hace en contravía del avance del capital, pero cuyo arte, paradójicamente, ya no tendría viabilidad sin este. Rebelarse contra el padre no es, entonces, solamente la resistencia ante la adaptación al orden añejo de la provincia; es, sobre todo, la declaración del arte poético como trabajo legítimo en el nuevo orden del capital, del que se aspira a vivir. La autoridad paterna, por tanto, se queda en el pasado como un viejo influjo que en la distancia ignora lo que está en juego en la mercantilización del arte, pero que además nos recuerda el viejo vínculo con la generación del capital rural del que ha vivido a trompicones el artista de origen provinciano heredero ilegítimo de esas ganancias e hijo pródigo que malgasta sin generar réditos.

Por su parte, el tío José Pedro “procedente de las salitreras de Antofagasta” (Emar 21) no está en capacidad de negociar. Sus sermones ejemplarizantes no hacen mella alguna en su sobrino, quien ya ve su experiencia en París como la vivencia de un pasado de jolgorio sin demasiada trascendencia. Del despilfarro nocturno queda solo un lejano recuerdo que el tío contrasta con el desaprovechamiento del tiempo de su sobrino en la París culta y elevada. El desprecio del tío hacia el ave transfiere el rechazo de aquel hacia las formas de vida licenciosas del sobrino, por lo que el despertar a la vida del ave embalsamada con su mortal picoteo en la anticuada cabeza del tío suscribe la superación del lejano patriciado rural de la riqueza minera, y afirma la comodidad burguesa de la biblioteca, el pedestal y las buenas maneras propias de la élite urbana capitalina de provincia. Este giro absurdo del relato nos ayuda a colegir que en el cuento emariano hay una fuerte y declarada disputa con lo recibido y lo heredado, pues de padre

⁴ La salida fantástica de este relato ha sido lo que lo ha hecho más popular dentro de la recepción académica y crítica, pues este cuento es el más antologado y comentado por los estudios emarianos.

a hijo y de tío a sobrino el legado de las economías rurales y patricias llega a su fin mediante dos salidas opuestas: la legitimación del arte como trabajo en el relato modernista, y la legitimación del ocio desinteresado como oposición a la prosa del mundo, el medio para el fin.

Y ya que hablamos de autoridades patriarcales, es momento de reparar en la presencia/negación de los discursos de conocimiento disciplinar y disciplinario dentro de los relatos: el de la medicina y el de la botánica. El primero rotula, circunscribe y enrarece al artista dentro de la población enferma y, por lo tanto, merecedora de cierto trato condescendiente y problemático. Garcín es visto por los otros bajo el prisma que opera en el entendido de la patología sin remedio; un desahucio psicosocial. De allí que su comunidad solo lo contemple sin interferir en su proyecto, pues hay una suerte de predestinación al malditismo que se asume sin resistencia ante la mirada pasiva de los que lo rodean ya que, al lapidario diagnóstico prorrumpido por el alienista, todos parecen asentir.

Opuesta a tal visión de la autoridad científica, la voz narradora de “El pájaro verde” no remitirá al discurso médico sino al de las ciencias naturales. La botánica y la biología son señaladas como el motivo que detona el relato, pues es en las expediciones de los sabios franceses en las que el pájaro verde toma un sentido narrativo. Pero esto último no tendrá carácter científico sino sentimental, debido a que la predilección del doctor de la Crotale por las aves se halla más cerca de sus gustos individuales que de sus motivaciones científicas. El ave es, para el estudioso, una modalidad de disfrute sensible, aunque la retórica del relato intente, juguertonamente, tratarlo como un objeto de estudio científico: se le describe y se le traza la biografía con el detalle de todo un protagonista de la historia; ante él toda la humanidad queda rezagada, pues hasta el mismísimo Napoleón, señala el narrador, muere cuando el loro rompe su huevo. Ni la botánica ni la biología son recursos para explicar el extraño comportamiento del animal *post mortem*, por cuanto no hay ciencia que responda a las arbitrariedades de la naturaleza, o, ¿sería mejor decir, a su comportamiento habitual, más allá de la muerte?

Allá por el año 1847, un grupo de sabios franceses llegaba en la goleta La Gosse a la desembocadura del Amazonas. Iba con el propósito de estudiar la flora y fauna de aquellas regiones para, a su regreso, presentar una larga y acabada memoria al Institut des Hautes Sciences Tropicales de Montpellier.

...

Del doctor de la Crotale ignoro totalmente sus méritos . . . y de sus sabiduría no tengo ni la menor noción. En cuanto a su participación que le cupo en la famosa memoria presentada en 1857 . . . la desconozco en su integridad, y en lo que se refiere a sus labores durante los largos años . . . no tengo de ellas ni la más remota idea (Emar 14).

Bástenos por ahora con apreciar que la voz narrativa resulta paradójica entre la primera y segunda parte del relato emariano: al principio pretende relatar detalladamente el modo como el loro de Tabatinga ingresa a la historia en calidad de personaje principal. La retórica utilizada es la del realismo naturalista que persigue acceder de manera casi determinista al destino del ave; pero pronto modifica su comportamiento cuando entra al plano del “saber”. Pasa de saberlo todo (de forma extremadamente omnisciente) a ignorar todo declarándolo de forma abiertamente humorística, que permite leer además a un narrador del que hay que desconfiar. Considero que es en ese humorismo en donde engarzan las dos respuestas, pues de la obsesión racional y científicista pasamos a la ignorancia del juego artístico.

Y puede que no haya ciencia que explique lo que les ocurre a Garcín ni al pájaro verde del relato emariano, pero para eso existe el arte. Estos son dos relatos de artista en el sentido que lo han explicado los teóricos de las literaturas modernas, pues hacen del arte un motivo literario y, por lo tanto, un asunto de cuidada elaboración metaartística que es, al mismo tiempo, una apuesta autoficcional reconocida con suficiencia por la crítica emariana, principalmente. Garcín abandona la vida material y materializada para ir tras el vuelo dichoso del ave liberada; dicha actitud obedece al mandato parnasiano de “arriesgar un mundo para pulir un verso”, pues la finalidad de la vida es la finalidad del arte, con el agregado de que, paralelamente, es el arte el que posibilita la vida, la vida de Garcín. Para el relato de Juan Emar, la autoficción es un recurso que permite engarzar la vida del protagonista a la experiencia del autor real en la capital francesa, añadiendo varios componentes de complejidad a la ecuación metaartística presentada en “El pájaro verde”.⁵ El arte de la pintura, por ejemplo,

⁵ Relevante para este problema es la lectura que realiza Cecilia Rubio del cuento “El pájaro verde” en “‘Yo he visto un pájaro verde’ experiencia, memoria y autoficción fantástica en la obra vanguardista de Juan Emar” (2021). En este texto la autora propone que el relato autoficcional de Emar es una respuesta artística a la crisis entre vivencia, experiencia y na-

aparentemente heredado del sentimentalismo del tío abuelo, parece ser un detonante de las rarezas del animal, pero no como arte sino como fármaco: la intoxicación del ave en el taller de pintura pretende explicar su agresividad contra los mandatos de la vieja estirpe chilena representada en el tío de Antofagasta, que mira con desprecio el anárquico desenfreno del sobrino. La explicación pseudo científica de la agresividad del ave ya venía descartando el peso de los discursos de autoridad científica, pero además subvierte, descarta y desarma el discurso del milagro artístico y del sacrificio por el mismo.

Ambas narraciones son, por tanto, dos buenos ejemplos que, además, abordan problemáticamente el “capricho” cosmopolita de la experiencia del artista finisecular y del artista de la primera mitad del siglo XX. “Capricho” no en un sentido peyorativo sino en tanto administración de la subjetividad, de la experiencia individual y del derecho a tener vivencias desinteresadas e intrascendentes. Por supuesto, en el relato del “pájaro azul” el desinterés se percibe ante el orden inmanente de los códigos del liberalismo económico en el que el arte enfrenta al valor de cambio, pero aspira a ser labor vital y ejercicio profesional. En el relato de Juan Emar el arte se descentra de la vida, pero al mismo tiempo otorga sentido a lo más elemental de las experiencias, restando trascendencia incluso a la muerte, la cual entra como un evento más, multiplicando los espacios desde los cuales se representa la subjetividad cosmopolita.

Así es como el “cosmopolitismo del pobre” de ambos personajes emplaza la superación de la dicotomía del triunfo o de la nostalgia del “sujeto migrante” que obligaba a dicho sujeto a cierta edificación nacionalista que acá es superada, mediante la exploración –en su lugar– de una nueva *para-doxa*: del consagrado poeta –malditizado por sus condiciones de existencia precarias– que no obstante su ruptura con la vida logra materia-

lizar su obra, pasamos a la apreciación de un ave-hombre que rehúsa el seguimiento de los mandatos de clase y de oficio, en la apuesta por la vida registrada en el loro de Tabatinga, cuya superación de la rígida muerte se manifiesta en el aleteo, parloteo y picoteo amenazante y tragicómico de lo que será la sobrevivencia del arte de la vanguardia en adelante. Por tanto, sujeto y discurso migrantes en estos dos cuentos resisten a la obligatoriedad de los mandatos nacionalistas y multiculturalistas al registrar un posicionamiento negativo inicial (la salida radical de Garcín), que se reconfigura hacia una indiferencia radical y burlesca en el ave del segundo relato, la cual se arroga el protagonismo que rechaza el pasado, pero también las pretensiones de futuro ligadas a la imitación como calco de conductas aburguesadas (la aparente “buena educación”), así como la búsqueda de un nuevo orden en el que las formas plásticas toman vida.

CONCLUSIÓN: EL COSMOPOLITISMO DEL ARTISTA POBRE EN LOS RELATOS MODERNOS

Los dos himnos entonados por los protagonistas de los relatos: “¡Sí, seré siempre un gandul, / Lo cual aplaudo y celebro, / Mientras sea mi cerebro / Jaula del pájaro azul!” (Darío 141) y “Yo he visto un pájaro verde / Bañarse en agua de rosas / Y en un vaso cristalino / Un clavecito que se deshoja” (Emar 17), apuntan a la elaboración de perspectivas no sincréticas, discordantes e incluso paradójales que problematizan la experiencia de aquel sujeto que al migrar no canta necesariamente el himno del “triunfo” ni el de la “nostalgia” (Cornejo Polar). Tanto Garcín como el protagonista de “El pájaro verde” (y el ave misma) sufren en su desplazamiento pérdidas y ganancias que generan desajustes lejanos de las síntesis conciliadoras o de los efectos de vacío. Los saldos de cada experiencia, garantizados y afianzados en el movimiento (el vuelo), plantean, en el caso del vuelo modernista, una fuga hacia la trascendencia; y, en el caso vanguardista, un abigarramiento de idas y vueltas que conjugan los efectos espacio temporales en los que ni la ganancia ni la pérdida operan como categorías determinantes.

El saldo, entonces, es la posibilidad de cuestionar desde estas experiencias el modo como los sujetos que se desplazan ingresan en la diversidad de códigos de la economía urbana y transnacional, abandonando los valores anteriores e incluso negando los vigentes, pues en estos ires y venires desaparecen las metas objetivas que en su lugar son reemplazadas por la alternativa nómada. Esta es la posibilidad de generación de un discurso

rración que Benjamin elabora en sus ensayos. Por su parte, Rubio sostiene que la autoficción fantástica –entendida a partir de los aportes de Vincent Colonna– es la que mejor explica la “búsqueda de una nueva forma narrativa” (43) que el autor Juan Emar persigue. Para la autora, “El pájaro verde” es un relato en el que la diada experiencia-narración es devaluada, el cual respondería –además– a la hipotética pregunta “¿Cómo escribir un relato que elude convertir la experiencia en narración?” (44). En su negativa a ser estrictamente biográfica (e incluso autobiográfica), la autoficción fantástica emariana resiste a la referencialidad y materializa la exploración en las nuevas formas del arte que la narrativa de la vanguardia hispanoamericana procuró.

migrante que resiste a la idea del “subalternismo sin remedio” (Cf. Cornejo Polar 840).

El vuelo del pájaro verde recoge y continúa la experiencia del pájaro azul: la clave irónica de este relato, en la que un loro viaja como especie exótica y regresa como baratija letal, entona un nuevo coro: el del arte cotidiano, experimental e intrascendente, pero que cuenta con la capacidad de adaptarse a nuevos medios, nuevas economías y nuevas formas de responder a la tradición sin –necesariamente– ser despojado de sus ganancias. El himno del primer cuento celebra la vida dedicada al arte, a pesar de los señalamientos y marcas sociales (que incluyen, por supuesto, la pobreza); el himno del segundo celebra la experiencia artístico-sensorial que termina donde empieza: arte intrascendente pero contestatario que acepta además la improductividad de su estado.

Es así como observamos que ambos cuentos responden a aquella “ansiedad de modernización” que González García denominó como el “inconsciente subalterno”. Tanto la hipereuropeización (de Garcín) y el sobreconsumo de los gandules y ociosos artistas que protagonizan las juergas parisinas y que además son vistos como parásitos de la economía oligárquica elaboran un discurso migrante que no concilia oposiciones sino que habita la paradoja. Se crean así modalidades de existencia que no necesitan optar por un sistema productivo sino que enarbolan el espacio artístico como uno discordante, en donde la filiación simbolista-decadentista convive con el patriotismo de provincia otorgando herramientas suficientes para habitar la capital con la experiencia cosmopolita en el cuerpo, sin necesidad de un conflicto existencial que impida la adaptación.

OBRAS CITADAS

- Caresani, Rodrigo. “El salvaje cosmopolita: dilemas de la modernidad en Rubén Darío”. *RECLAL* 7, 10 (2016): 9-22.
- . “Entre la isla y el mundo: el cosmopolitismo del pobre en Rubén Darío”. Valeria Añón, Carolina Sancholuz y Simón Henao-Jaramillo (comps.). *Tropos, tópicos y cartografías. Figuras del espacio en la literatura latinoamericana*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2017: 117-49.
- Cornejo Polar, Antonio. “Una heterogeneidad no dialéctica: discurso y sujeto migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* 176-177 (1996): 837-44.
- Darío, Rubén. *Azul...* Valparaíso: Universidad de Valparaíso, 2013.
- Emar, Juan. Diez. *Cuatro animales, tres mujeres, dos sitios, un vicio*. Santiago de Chile: Ercilla, 1937.
- González García, Mónica. “Rubén Darío y la modernidad subalterna chilena-las hipertrofias locales del capitalismo global”. *Rubén Darío y la modernidad en América Latina. Transitoriedad, comodificación, colonialidad*. La Habana/Valparaíso: Casa de las Américas/ Dársena, 2019.
- Monteleone, Jorge. “Poesía y experiencia: de los cisnes al pingüino (Baudelaire, Mallarmé, Darío y Lihn)”. *Sesgos, cesuras y métodos*. Noé Jitrik (Compilador). Buenos Aires: EUDEBA, 2005, 37-44.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- . *Las máscaras democráticas del modernismo*. Santiago de Chile: Mímesis, 2021.
- Rubio, Cecilia. “Diez de Juan Emar y la tétrada pitagórica. Iniciación al simbolismo hermético”. *Taller de letras* 36 (2005): 149-65.
- . “‘Yo he visto un pájaro verde’: experiencia, memoria y autoficción fantástica en la obra vanguardista de Juan Emar”. *Nueva Revista del Pacífico* 75 (2021): 42-59.
- Santiago, Silviano. “El cosmopolitismo del pobre”. *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago*. Traducción de Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire. Santiago de Chile: Escaparate, 2012.
- Schnirmajer, Ariela. “Cosmopolitismo y cosmopolitismo del pobre”. *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Beatriz Colombi (Coordinación general). Buenos Aires: CLACSO, 2021, 129-37.