



## El erotismo en la Narrativa de Juan Emar: La Fantasía de Eros

Carolina A. Navarrete González\*  
Universidad Católica de Chile

[canavarr@uc.cl](mailto:canavarr@uc.cl)

---

**Resumen:** En este trabajo se ofrece una lectura del texto *Una carta*, texto publicado en la *Revista Chilena de Literatura*, N° 58, en 1998, bajo el título "Una carta: Un relato inédito de Juan Emar. Estudio preliminar, edición y notas de David Wallace, Universidad de Chile, y es recogido por Pablo Brodsky en el libro *Cartas a Carmen*, correspondencia entre Juan Emar y Carmen Yañez. La lectura del texto que se propone se da a partir de una concepción erótica frustrada por parte del protagonista (Onofre Borneo, emisor de la carta), quien se mueve desde un plano fantástico a una concepción del amor como proceso fantasmático.

**Palabras clave:**

Agamben (en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*) sostiene que sólo en la cultura medieval emerge el espectro como origen y objeto de amor, y concluye que a partir de ese instante "la situación propia del eros se desplaza de la visión a la fantasía", la cual imagina los fantasmas en ausencia del objeto del deseo (Agamben, 2001, 148). En la doctrina que hace del fantasma origen de la experiencia amorosa está implícita la idea de que el espectro como verdadero objeto del amor habita en la imaginación del individuo que se enamora de una imagen (amar por sombra o por figura quiere decir que toda intención erótica está dirigida idolátricamente a una *imagen*) e intenta apropiarse de ella como si fuera una criatura que pertenece al ámbito de lo real (Agamben, 2001: 151).

En *Una Carta*, Emar tiene como destinatario a su amiga Carmela, a quien le solicita interceder ante Guni, amiga de ambos para poder entrar a la tumba de Tártara Tigre, mujer cautivante, a quien habría conocido en el Jardín de los Naranjos siendo asesinada el mismo día en que se conocieron, todo esto enmarcado en un espacio de ensoñación y ambigüedad, pues no se explicita que Tártara Tigre sea en realidad un ser humano, más bien se infiere su carácter de espectro, imagen creada por Onofre Borneo para arrancar del hartazgo que le provocan las amarras que lo unen a la superficie de la vida.

Emar recrea el carácter fantasmático de la experiencia amorosa que vincula con el proceso melancólico que resulta de la pérdida a través de la muerte del objeto de amor, el cual culmina en el fantasma del deseo que encarna el personaje Tártara Tigre y cuya mediadora sería Guni, autora del asesinato de Tártara, pues sería ella por el hecho de haberla matado, quien uniría a los amantes y posibilitaría que el protagonista desafiara el tiempo y la condición de su propia mortalidad: "Quiero que Guni me otorgue el permiso para entrar, de una vez y para siempre, en los Reinos Sagrados de la Sagrada Necrofilia...quiero que ella, esa niña, me apruebe, bien en el fondo, en el último paso que he de dar, el paso hacia la muerte, para resucitar en la vida con mi Tártara Tigre, su víctima (122).

Así, la muerte del ser amado genera un estado de melancolía que se asocia a un proceso erótico que establece un comercio ambiguo con el fantasma del deseo. En dicho proceso lo que es real pierde su realidad y es suplantado por lo irreal que experimenta una transformación hasta ocupar la categoría de lo real, es decir, ante la pérdida del objeto de amor, el amante convertido en sujeto melancólico reacciona negando el mundo externo y se refugia en una psicosis alucinatoria del deseo: "sé que si Guni no me escucha o me niega la tumba de Tártara Tigre, sé que me quedará para siempre cerrada y que yo entonces no tendré más finalidad que rodar y rodar, que buscar otra muerte, hasta que la muerte muerta prematuramente llamada. Amiga mía, amiga Carmelita Peralta, ¡interceda, por piedad, interceda! (122).

En el texto de Emar el espacio exterior está representado por París y Santiago de Chile, ambos espacios transitorios, pues el verdadero espacio que anhela es el infierno, umbral que puede traspasar sólo en compañía de una persona de sexo opuesto, de ahí se desprende su incesante búsqueda por encontrar un complemento, invitación erótica tres veces frustrada por la huida, la primera, es el protagonista quien parte de París a Santiago tras ser amarrado por Lomba en su casa a un pilar, dejándole sólo los ojos libres para ver a su objeto de deseo: Lomba, quien se aleja tras el dintel mientras escucha cómo la mujer se excita y consume su deseo con otro; la segunda vez, es la chileno- rusa: Prascovia la que lo abandona por el miedo a la aridez y a la soledad que conduce al camino de los infiernos, mujer que, por cierto, antes fue amarrada a un pilar por el protagonista imitando el frustrado encuentro erótico vivido ya en París. La última de las mujeres que conoce y de la cual se obsesiona: Tartara Tigre también desaparece de su vida sin consumir el deseo erótico por ser alevosamente asesinada, sin embargo, el protagonista sucumbe ante una dialéctica espacial entre el espacio interno del ataúd y el espacio externo del cementerio, donde las flores son succionadas por el ataúd de Tártara, culminando la locura del personaje con la rosa que se cubre de color rojo tras ser puesta encima de su sepulcro, nuevo umbral que sugiere lo entreabierto y que se convierte en emblema de la vacilación del ser que confronta lo cerrado y lo abierto.

En el cementerio hice mi triste peregrinación, Dejé un jazmín en su tumba, cayó el jazmín, era un jazmín más blanco que todas las nieves que han caído sobre nuestra cordillera, ese jazmín, el de ese día no se volatilizó. Quedó. Quedó como cualquier flor que usted arroje sobre cualquier sitio. Y no sólo quedó sino que empezó a teñirse. Algo de color rosa, sí. Ahora el rosa subía, predominaba. Era rojo. Rojo de sangre. Rojo de labios largos, largos entreabriéndose. Rojo de carne de ella. Rojo de carne mía. Desapareció entonces como los demás. Mas no desintegrándose.

Tártara Tigre, desde su ataúd, lo chupó. Escapé como un loco. Había que escapar hasta encontrar a mi vez la muerte. Porque escapar era encontrar otra vez la vida, la vida inmensa de los naranjos, las aves, los acordes, el bisturí de plata (115).

La aparición de Tártara en la succión de las flores que se posan en su ataúd desencadena la experiencia erótica que guía el relato, y de ese modo se da la convergencia entre el fantasma y Eros, en cuanto el deseo tiene como origen y objeto inmediato la figura fantasmagórica de la joven que llama al protagonista bajo tierra.

El fantasma de Tártara detenta la fuerza soberana de la seductora, esa fascinación extraña que el protagonista experimenta cuando se percata de su manifestación. “Quería retroceder. Me sentía ligado, atado. ¿Hasta cuándo, santo Dios, he de atar o ser atado?...Y ahora no hacían falta columnas. No hacían falta ni cuerdas ni cadenas. Arrimando al aire del jardín, era yo atado por mil serpientes invisibles que me ahogaban paralizándome” (107).

El secreto y la fuerza de esa seducción fantasmagórica no se basa en la ausencia pura, sino en un eclipse de la presencia, cuya estrategia consiste en estar y no estar ahí. En otras palabras, el secreto del poder de seducción reside en la estética de la desaparición que nos remite a la intermitencia de la presencia: no estar allí donde se la cree, donde se la desee (Baudrillard, 1977: 83).

El espectro de Tártara somete a Borneo a la intensidad del juego y del reto de la pasión de seducción, la cual se traduce en una fuerza de absorción y fascinación que culmina en un proceso de desafío y de muerte (Baudrillard, 1977: 79). El juego de la seductora consiste en decepcionar al otro al tiempo que exalta el deseo del

protagonista por medio de su manifestación que va siempre acompañada de la inminencia de su desaparición (Baudrillard, 1977: 92)

En el transcurso del relato se dan tres encuentros amorosos en los que se no se consuma la unión carnal de los amantes, poniendo al erotismo en el plano del más absurdo intento. Sin embargo, el instante de acercamiento carnal con Tártara Tigre se reviste de una dimensión nueva que se mueve entre un espacio fantástico y alucinante:

De pronto Tártara Tigre, de pie, altiva, alzó el brazo derecho recto hacia el cielo. Junto con alzarlo, su traje de amazona se rasgó a lo largo de la manga alzada, por el costado, de arriba abajo, hasta el césped. Se rasgó y se abrió dejando, como entre dos cortinas negras, una raya, una senda de su piel desnuda, la piel de su brazo derecho, del costado derecho de su torso, de su cadera, de su pierna, de su pie... Y esta línea, a su vez, empezó a entreabrirse. Eran dos largos, altos labios, labios de su cuerpo total, rajados a la diestra de aquella insigne mujer... ranura viviente entonces me mostró la carne de mi Tártara Tigre, sus venas, sus finísimos nervios, su sangre, sus músculos, sus tejidos todos... latiendo... Y sentí como mi traje, en el costado izquierdo se rasgaba desde la bocamanga hasta el suelo... se abrió mi piel hacia ambos lados. Quedó una rasgadura de mi cuerpo vivo a la intemperie. Júntate, pégate a mí, ordenó... Malaventurados seres que pasan por la vida convencidos de que es por sexo, nada más que por el sexo, la realización total de las carnes vibrantes! ¡Desdichados y limitados personajes! (110)

Aquí se representa el erotismo de los cuerpos en el que se destaca la desnudez "que se opone al estado cerrado, es decir, el estado de existencia discontinua" e intenta sustituir el aislamiento del ser por "un estado de comunicación que revela la búsqueda de una continuidad posible del ser más allá del replegamiento sobre sí" (Bataille, 1998: 29, 31). De ahí que el erotismo esté gobernado por la nostalgia de la continuidad perdida, y busque la fusión, es decir, la superación del ser personal y el rebasar todo límite. Lo curioso es que este restablecimiento de la unidad perdida se produce en un ambiente de irrealidad donde las vestiduras son despojadas por la fuerza del cielo y son los costados de ambos los que se unen, transgrediendo así la unión carnal convencional que se esperaría de un acto erótico. El atravesamiento del umbral del otro sólo se produce en forma superficial ya que repentinamente ocurre la muerte del personaje femenino para propiciar ahora sí la necesidad de posesión sexual a través de la necrofilia.

Después de la muerte de Tártara, el protagonista se siente embargado por una tristeza y desesperación delirantes. Con la alusión a la lejanía de Tártara, el protagonista expresa la soledad del amante que está desunido o separado de la persona amada, lo cual le produce un estado de melancolía que se asocia a la pérdida del objeto de amor. Sin embargo, la melancolía no es tanto una reacción ante la pérdida del objeto erótico, ya que escenifica la simulación que consiste en "la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable" (Agamben, 2001: 53). El objeto inasible, este fantasma de Eros que encarna Tártara, en cuanto presencia de una ausencia es inmaterial e intangible, pues constantemente remite más allá de sí mismo hacia algo que en realidad nunca se puede poseer (Agamben, 2001: 72).

Sin embargo, el estado melancólico en que se halla el protagonista es lo que hace posible una apropiación en una circunstancia en la que ninguna posesión es posible en realidad. La melancolía que sufre el protagonista le permite poseer al objeto del deseo \_el fantasma de Eros \_ sólo en la medida en que afirma su pérdida. La estrategia que adopta, en tanto sujeto melancólico, es dejar abierto un espacio a la existencia de lo irreal que implica entrar en una escena en la que el individuo puede

establecer una relación con el objeto inasible, es decir, con el fantasma de Eros, e intentar una apropiación del espectro (Agamben, 2001: 53-54).

La necesidad de necrofilia que experimenta el protagonista se traduce en la epifanía de lo inasible, que se puede definir como la apropiación de lo que debe permanecer inapropiable. El gesto de apropiarse de lo que es inasequible, en particular, nos referimos al intento de asir lo que está muerto, es precisamente lo que requiere la fuerza más grande, incluso el poder de la magia: “Sé que sólo Guni puede, con su mágica varilla de la que fue su virtud y su inocencia, borrar mis miedos, mis titubeos, mis recuerdos, mi pasado...” (122)

El deseo del acto carnal se erige en una aprobación de la vida hasta en la muerte “La sangre de Tártara Tigre es vida. La única” (121), porque la actividad erótica representa la exuberancia de la vida, ya que a través de la fusión los cuerpos se abren a un sentimiento de continuidad profunda, (Bataille, 1998: 23, 31). La misma Tártara le enseña a Onofre que la verdad de la vida se revela en la muerte, lo cual sugiere que el tiempo cronológico se anula y en su lugar se instaura la eterna repetición cíclica que permite una cadena de reencarnaciones en que los amantes se podrán encontrar

La posible unión de los amantes hace evidente que la muerte es signo de vida, pues se muestra como una abertura a lo ilimitado y se traduce en la posibilidad de una renovación incesante o de un eterno retorno y en la experiencia amorosa se anula el devenir temporal para instaurar el eterno presente: quedan abolidos y confundidos las fronteras espaciales entre lo exterior y lo interior; los límites temporales entre pasado, presente y futuro que se funden en el eterno presente; lo corpóreo y lo incorpóreo y el deseo y su objeto.

La creación lúdica de *Una carta*, en tanto festín del absurdo, trata el tema erótico desde el desplazamiento, precisamente desde el desequilibrio plantado por Bataille. El absurdo que se produce en el relato se realiza desde la fractura del mundo de Onofre, ávido de un viaje a lo más profundo: el infierno, desde un entorno fantástico a un espacio netamente erótico y viceversa. El viaje de Borneo hacia lo otro posibilita la desligazón del mundo corriente, de la ciudad de más de diez millones de habitantes que le causa infortunio a un encuentro con un espectro, único ser realmente conciente de la vida porque habita en la fantasía del Jardín de los Naranjos y conoce el secreto de la vida de abajo; su muerte se convierte en el pretexto necesario para el protagonista para por fin sacarse las amarras que lo han atado a la superficie.

Así, la unión carnal con un cadáver se traduce en la urgente posibilidad de atravesar el umbral tanto de su existencia erótica frustrada como de sí mismo.

El relato predispone al lector a un misterio, pues la inesperada desaparición de Tártara Tigre es paradójica: ella se esfuma o es fagocitada junto al Jardín de los Naranjos, como espacio ominoso. Nadie resuelve este misterio en el relato porque aunque Borneo lo explique, su aclaración es insuficiente y arbitraria, nada demuestra que Guni hubiese matado a Tártara, es su imaginación la que lo hace delirar y suplicar que Guni le de una entrada al ataúd ya que ella sería la que habría estado en contacto con el cuerpo agonizante de su amiga.

Tártara, fantasma del placer, ¿Quién es Tártara? El narrador la sitúa en el ámbito de los seres privilegiados. Sin embargo, la pérdida será irreversible. Hay un intento por medio de una misiva de adentrarse a Tártara y revertir el erotismo frustrado de que es presa, sin embargo no hay respuesta del destinatario, sólo el grito desesperado de Onofre Borneo. No hay restitución del orden, sólo un intento por la instauración de otro orden, uno mágico y perverso, con el único y deseado fin de

volverse más conciente, despertar del agobio de los cuestionamientos existenciales y por fin vivir en calma y trascender:

Sé que levantando la losa y rompiendo las tablas y plomos de Tártara Tigre; que alargándome a su lado derecho; que juntando a él mi costado izquierdo; sé que el milagro de la avenida de los Naranjos volverá a realizarse. ¡Sé, amigo, que será la Resurrección! Porque mi sangre hará revivir la suya yerta y mis nervios comunicarán su vibración a los suyos dormidos. Y al despertar la inmensa mujer de su sueño, despertaré yo a mi vez de entre todos los achaques, despertaremos ambos por encima de todas las viglias (119).

\* **Carolina Andrea Navarrete González** es Doctoranda en Literatura por la P. Universidad Católica de Chile. Actualmente se encuentra investigando sobre retórica y epistolografía chilena durante la época colonial y republicana, centrándose en la figura de la mujer como productora de cartas donde se imprime su subjetividad y autorepresentación. Además dicta clases de Novela Latinoamericana, Ensayo, Poesía y Cuento Latinoamericano en el Programa University Studies Abroad Consortium y forma parte de la secretaría de redacción de la revista universitaria *Anales de Literatura Chilena* de la P. Universidad Católica de Chile y es editora de la revista *Letras Quemadas* de la P. Universidad Católica de Chile.

© *Carolina A. Navarrete González* 2008

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

