

III. DOCUMENTOS

UNA CARTA: UN RELATO INÉDITO DE JUAN EMAR Estudio preliminar, edición y notas de

David Wallace
Universidad de Chile

Las lecturas retóricas técnicamente correctas pueden ser aburridas, monótonas, previsibles y desagradables, pero son irrefutables. Son también totalizadoras (y potencialmente totalitarias) ya que, como las estructuras que exponen no llevan al conocimiento de una entidad (como el lenguaje), sino que son un proceso no fiable de producción de conocimiento que impide que todas las entidades, incluidas las lingüísticas, entren en el discurso como tales, son realmente universales (...), modelos coherentemente deficientes de la imposibilidad del lenguaje de ser un lenguaje modelo. Son, siempre en teoría, el modelo teórico y dialéctico más elástico para acabar con todos los modelos y pueden con razón afirmar que contienen en sus propias deficientes mismidades todos los otros modelos deficientes de evasión de la lectura, sean referenciales, semiológicos, gramaticales, performativos, lógicos o cualesquiera otros. Son teoría y no son teoría al mismo tiempo, la teoría universal de la imposibilidad de la teoría”.

Paul de Man

La obra literaria de Álvaro Yáñez Bianchi (1893-1964) ha experimentado una valoración creciente en los últimos años, tanto en nuestro medio como en el extranjero: la traducción de *Un Año y Ayer* al francés¹, y una traducción de *Diez* al italiano²; la publicación de los artículos, originalmente aparecidos en el diario *La Nación*, que revelan a Emar como pionero en la introducción y difusión de los movimientos de vanguardia en Chile en la segunda década de este siglo³; el incremento del número de tesis y estudios literarios dedicados a su obra; el interés por las diversas facetas de su vida a través de la publicación de artículos y reseñas periodísticas aparecidas en los últimos años; y, por último, la reciente aparición de *Umbral*⁴ que trae como consecuen-

¹Emar, Jean. *Un an, Hier*. Paris, La Différence Editions, 1992.

²Emar, Juan. *Diez*. Roma, Luciano Martinis Editor, 1987.

³Emar, Juan. *Escritos de Arte*, Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1992.

⁴Emar, Juan. *Umbral*. Santiago. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1996.

cia el interés de las editoriales chilenas por la reedición de otros dos textos del autor: *Diez*⁵ y *Un Año*⁶. No ajeno a este interés, el propósito de este trabajo es la publicación de un relato inédito de Juan Emar —*Una Carta*—, pues se busca contribuir y continuar el proceso de rescate de su obra y figura para la literatura chilena de este siglo. Por ello, deseo expresar mi agradecimiento a Eliodoro Yáñez por haberme permitido trabajar y publicar los inéditos de su padre.

Por otro lado, el objetivo de este estudio preliminar es analizar *Una Carta* a partir de una disposición retórica clásica, como es la *carta de petición*. Dada la extensión y complejidad del relato, he creído conveniente dividir su estudio en los siguientes aspectos: estructura, ironía y parodia e intertextualidad. Sería pretencioso intentar agotar todas las posibilidades interpretativas de este texto, por lo que he incluido algunas de estas probables lecturas en las notas a pie de página.

1. ESTRUCTURA

El título de este relato es *Una Carta*. En efecto, hay una fecha de escritura consignada en el margen superior izquierdo y la identificación de la destinataria a continuación; le sigue un encabezado formulario del tipo *Mi muy estimada señorita*. Sin embargo, no estamos en presencia de una carta, sino de dos; ambas fechadas el 13 de octubre de 1944. El contenido de los dos documentos es la historia de Onofre Borneo⁷ y Tártara Tigre, que se amplía a los hechos que motivaron los acontecimientos que ambos vivieron; la carta, además, contiene una petición a Carmela Peralta.

De este modo, la historia completa está dividida en dos secciones: la primera, corresponde a una relación pormenorizada de los hechos que llevaron a Borneo a conocer una serie de mujeres (Lomba, Prascovia, Guni). Posteriormente, se enamora de Tártara Tigre, quien es asesinada por Guni y una cómplice, supuestamente por los celos que le despertaba la infidelidad de Onofre. La segunda sección, en cambio, explicita el objeto de la petición a Carmela Peralta: que ésta obtenga la autorización de Guni para que Onofre Borneo pueda morir y, así, satisfacer su deseo necrofilico con Tártara Tigre.

Estructuralmente, este texto acoge las características tradicionales de una carta de petición⁸; sin embargo, éstas serán subvertidas en la obra, como ya veremos.

Volviendo a la estructura canónica de la carta de petición, debo señalar, en primer lugar, que el escritor y el destinatario establecen una relación jerárquica, donde este último está investido de un poder al que apela el que escribe; es decir, ese poder hace posible la realización de una acción que se ejecuta de acuerdo a un código social, la petición:

Me limito, por lo tanto, a rogarle —como ruega el rocío a la flor, como ruega el limón a la ostra, como ruega el vagón a la humeante y humosa locomotora— que sólo me sirva de intermediaria ante una amiga de usted y que así sea esta amiga la que haga la dura labor que lleva en su final, en su punto, mi dicha o mi desdicha, mi vida o mi pronto fallecimiento y sepelio.

⁵Emar, Juan. *Diez*. Santiago, Editorial Universitaria, octubre 1996.

⁶Emar, Juan. *Un Año*. Santiago, Editorial Sudamericana, diciembre 1996.

⁷Onofre Borneo es el narrador básico de *Umbral*; Guni, la narrataria; Lomba corresponde, probablemente, a un diminutivo de Colomba o a una variación fonética de Lumba.

⁸Agradezco la valiosa contribución de Leonidas Morales en la determinación de las características de la carta de petición. Mayores referencias en torno a este punto se pueden encontrar en Lienhard, Martin.

En segundo lugar, toda carta de petición exhibe un desequilibrio radical, pues el que escribe no podría erigirse nunca como una instancia de poder, o sea, es un desamparado:

Conocida ya por su clara mente mi triste historia, me atrevo a acercarme de rodillas a sus hermosos y diminutos pies, para pedirle, con toda suavidad del cordero que sacrifican, que tenga usted a bien llegar hasta donde nuestra apreciada y común amiga Guni, a fin de rogarle en mi nombre que interceda frente a las calamidades que me asaltan.

En tercer lugar, el destinatario está investido de todo el poder, esto es, posee un poder absoluto, del cual el solicitante quiere utilizar una mínima porción:

La presente tiene por objeto dirigirme a la siempre reconocida **magnanimidad** de usted para implorarle **un servicio** que creo no ha de negarle a este su servidor, Onofre Borneo. Debo anticiparle que si me [sic] verdadero nombre le causa a usted cierta extrañeza, ello se ha de deber a las pérfidas intenciones de nuestro común amigo, Mamerto Copola, que un día tuvo a mal trocarme el Borneo por Borgoño. Paso, pues, **inclinado ante su benevolencia**, a referirle la **triste situación** en que el destino ha querido colocarme, yba [sic] acercarme temeroso al servicio que líneas anteriores mencioné⁹.

Por último, desde el punto de vista del efecto deseado, el discurso del emisor desarrolla una serie de estrategias para captar la benevolencia del destinatario, que están de acuerdo al código social de poder que impera en la relación entre ambos. Tales estrategias pueden dividirse, *grosso modo*, en la *trama de acreditación*¹⁰ y en la categoría retórica del *iudicem benevolum parare*¹¹; esto es, se trata de un asunto donde es difícil emitir una opinión, y la buena voluntad del árbitro desempeña un papel decisivo.

Dentro de este contexto, el *iudicem benevolum parare* es especialmente aconsejable cuando se trata de exponer una materia adscrita al *genus admirabile*¹², es decir, cuando el objeto del discurso es tan inusitado que despierta la sorpresa y el desasosiego en el destinatario y en el lector. Esta práctica es concordante con el efecto de *shock* en el

Testimonios, Cartas y Manifiestos Indígenas. Desde la Conquista hasta comienzos del siglo XX. Caracas, Editorial Ayacucho, 1992; Mignolo, Walter. *Cartas, Crónicas y Relaciones del Descubrimiento y la Conquista* en Luis Iñigo Madrigal (Ed.): **Historia de la Literatura Hispanoamericana I. Época Colonial.** Madrid, Editorial Cátedra, 1982, pp. 57-116.

⁹A partir de este fragmento, todos los destacados con negrillas de las citas son míos.

¹⁰La trama de acreditación es la *huella* textual que posiciona al emisor en el discurso. Su principal mecanismo de funcionamiento está basado en las *estrategias de veridicción*, un conjunto de enunciados cuyo objeto es hacer creíble, probable y verdadera la enunciación (Cfr. Lozano *et al.* **Análisis del Discurso. Hacia una Semiótica de la Interacción Textual.** Madrid, Editorial Cátedra, 1986, pp. 76-81). Para los efectos del presente trabajo, no abordaré este aspecto, pues si bien es cierto dichas categorías son aplicables a un cuerpo discursivo *normal*, no lo son en este caso, ya que, como veremos, el funcionamiento de la ironía y la parodia desestructuran dicha trama, haciendo inviable el análisis en estos términos. He preferido, en cambio, centrarme en los aspectos retórico-tropológicos del texto (Cfr. de Man, Paul. **La Resistencia a la Teoría.** Madrid, Editorial Visor, 1990), puesto que permiten identificar las modalidades perlocutivas del discurso, es decir, los efectos provocados en el receptor desde la dimensión pragmática. (Cfr. van Dijk, Teun. **Texto y Contexto.** Madrid, Editorial Cátedra, 1980).

¹¹Cfr. Lausberg, Heinrich. **Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una Ciencia de la Literatura.** Madrid, Editorial Gredos, 1966, pp. 249-254.

¹²Cfr. Lausberg, Heinrich. *Op. cit.*, pp. 111-117.

receptor que buscaron provocar las vanguardias artísticas del siglo XX y del todo asimilable a la obra de Emar¹³ a partir de CAV.B.N.¹⁴

En *Una Carta* el narrador está consciente del carácter insólito de su petición y, con ello, intenta persuadir a la destinataria, Carmela Peralta, para que interceda a su favor. Es interesante señalar que la situación de lectura de la destinataria es *completamente* equivalente a la del lector real de este texto, ya que, tanto ella, como destinataria, y nosotros, como lectores, estamos sometidos a la imposición de similar procedimiento discursivo basado en el despliegue de las estrategias del género antes nombrado (*admirabile*).

En el *iudicem benevolum parare* existen cuatro fórmulas apelativas: *ab nostra persona*, *ab adversariorum persona*, *ab iudicum persona* y *a causa*¹⁵. A continuación, verificaré el funcionamiento de estas fórmulas en *Una Carta*:

a) *ab nostra persona*: “Debemos alabarnos nosotros mismos, alabar nuestra causa como merecedores de la simpatía de todos los hombres”¹⁶; un ejemplo de ello lo encontramos en el siguiente pasaje:

Conocida ya por su clara mente mi triste historia, me atrevo a acercarme de rodillas a sus hermosos y diminutos pies, para pedirle, con toda suavidad del cordero que sacrifican, que tenga usted a bien llegar hasta donde nuestra apreciada y común amiga Guni, a fin de rogarle en mi nombre que interceda frente a las calamidades que me asaltan.

Dígale usted que se digne dar su beneplácito para poder hacer yo con mi vida cuanto mi vida me pide hacer conmigo.

Dígale usted que todas las reglas de urbanidad las acataré sin reserva si el permiso que demando se me otorga. Dígale que, manso, me someteré a las leyes de la temperancia por estrictas que ellas sean. Dígale asimismo que seré el fiel practicante de las máximas del ahorro que el buen sentido aconseja. Dígale que, como los esclavos de antaño, pasando bajo el yugo de sus vencedores, pasaré yo bajo los yugos que el estado civil y las leyes de la República me impongan.

Dígale, por fin, que si antes de permitir quiere probar, iré a la prueba sin temblar ni siquiera vacilar.

b) *ad adversariorum persona*: consiste en desacreditar a la parte contraria (Guni), despojándola de la simpatía del público (Carmela Peralta):

¡¡Tártara Tigre fue alevosamente asesinada!!

Silencio

Llénese, amiga, de negros crespones.

¹³Al transformarse en proyectil, la obra de arte vanguardista favoreció un nuevo tipo de recepción, que Benjamín llama *táctil* y que ilustra con el cine, arte eminentemente *transgresor*. (Cfr. Benjamín, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*, en **Discursos Interrumpidos I**. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1986). Por su parte, para Subirats *la estética del shock* posee dos dimensiones complementarias: la de ruptura y provocación, por un lado; y el carácter inconsciente, automático e irreflexivo de la percepción y experiencia estética, por otro. Por medio de ese último, la experiencia del sujeto se suprime como experiencia personal y única, y la expresión artística se transforma en una forma impositiva de comunicación (Cfr. Subirats, Eduardo. **El Final de las Vanguardias**. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989).

¹⁴Cfr. Emar, Juan. CAV.B.N. En: **Cyber Humanitatis** N° 2. Revista Electrónica de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Marzo de 1997.

¹⁵Lausberg, H. *Op. cit.*, pp. 250-254.

¹⁶*Ibid.*, p. 250.

Oremos de hinojos por el eterno descanso de su alma sin par.

Fue un crimen asqueroso. Fue una mancha para la humanidad entera. Fue un escupitajo para nuestra calidad de hombres. Usted no lo va a creer. Usted va a rebelarse indignada. Porque ello no es posible, no es posible, no. Y sin embargo fue posible. Prueba de ello es que Ella ya no es.

Fue el crimen —ya se lo dije— alevoso, calculado, medido, frío, helado, glacial, el del cero absoluto, cuando cesa toda vibración, cuando hasta el último electrón, el último ion son también asesinados en aras del inmortal recuerdo de Ella la única, Ella la excepción que, como tal, comprueba la regla de armonía cósmica, Ella por ser excepción. Ella confirmación del Cosmos, Ella, mi Tártara Tigre!

—¡Exagerado! —grita usted— ¡Literato!

No, amiguita mía, no. Si usted no conoce aún los pormenores. Conózcalos primero. Luego se formará una opinión serena y certera. Luego me encontrará razón y derramará piedad sobre mí.

Amiga mía, ¡amiga mía!, ¡¡amiga mía!!

¡¡Tártara Tigre fue asesinada por Guni!!

c) *ab iudicium personæ*: se basa en el elogio del público (Carmela Peralta); estas marcas se encuentran repartidas por toda la superficie textual.

Mi muy distinguida señorita (...) ¡Ah, mi deliciosa amiga! (...) Me limito, por lo tanto a rogarle (...) Mi muy estimada señorita (...) Paso, pues, inclinado ante su benevolencia (...) etc.

d) *a causa*: es el elogio del punto de vista propio (Onofre Borneo) y el desprecio del punto de vista del contrincante (Guni):

Fue esa fiera de Sing-Sing la asesina. Es verdad. ¡Oh, dulce amiga, qué de recónditos designios existen! Fue asesina, fue, por lo tanto, manchada en y regada por *sangre*. ¿Y qué sangre? La de ella, Ella, Tártara Tigre, la única. Las demás sangres sirven para hacer vivir. La de Ella es viva. Es vida. La única. Guni empapó sus manos en esa sangre, hundió su cerebro y sus instintos en esa sangre. Amiga, recuerde ahora aquello del final de la avenida de los Naranjos. Trace la analogía. Entre Guni y yo hay un lazo oscuro y hondo que la sangre y las fibras de Tártara Tigre sólo pueden descifrar y culminar.

Así, el funcionamiento de estas categorías retóricas evidencia el afán persuasivo del texto, pues el emisor busca legitimar su causa y desencadenar la intervención de la destinataria en ella. Asimismo, el excesivo uso de estas fórmulas satura el discurso y permite el despliegue de la dimensión irónica y paródica como eje central de *Una Carta*. Y es, de hecho, desde esta *hipercodificación*¹⁷ que nosotros, como lectores, notamos la presencia de una cierta *anormalidad* en el discurso. El exagerado uso de los modelos retóricos antes mencionados nos sitúa en un desdoblamiento discursivo: por muy paradójal que parezca, el emisor se apropia del código de poder que detenta el destinatario, subvirtiendo el contrato comunicativo implícito de la carta de petición. En efecto, toda petición supone la imposición de nuestra voluntad sobre el otro, pues,

¹⁷“(…) en este subnivel, el lector está en condiciones de decodificar, por referencia a una enciclopedia hipercodificada, toda una serie de expresiones *hechas* (o sea, expresiones que son la realización concreta de ciertos tipos generales), que suele registrar la tradición retórica. El lector estará en condiciones tanto de reconocer las expresiones figuradas como los sintagmas dotados de connotaciones estilísticas (...)”. Eco, Umberto. *Lector in Fabula*. Barcelona, Editorial Lumen, 1987, p. 112.

reconociendo *su* poder, estamos haciendo uso de *nuestro* poder para lograr satisfacer una necesidad o deseo. Sin embargo, Onofre Borneo constantemente se *burla* de Carmela Peralta, estableciendo, con ello, otra dimensión discursiva: la *meta*-subversión del contrato comunicativo de la carta de petición (al burlarse de *su propio* poder, se ríe del poder *de ella*). De este modo, la transgresión discursiva transcurre por dos cauces: ironía y parodia; la primera, dirigida a Carmela Peralta, y, la segunda, al género retórico antes analizado.

2. IRONÍA Y PARODIA

El funcionamiento de la ironía¹⁸ en este texto, específicamente referida a Carmela Peralta, supone la desacralización de la investidura de poder inherente al destinatario de una carta de petición (en sus dos niveles: la burla hacia el personaje y la mofa que se hace del rol del destinatario). Numerosos ejemplos atestiguan esta doble condición:

Oso suplicarle su grata recordación de mi alejamiento del lado simbólico de estas líneas. Si digo "abajo" es tal vez porque soy de contextura agachada. Al ser así miro con facilidad el camino que voy pisando y con dificultad el celeste azul que lo cubre. Y uno, señorita, empieza a encariñarse con lo que ve a menudo y sobre todo si lo pisa. ¡Es tan rico pisar, pisotear, señorita Carmela! Hay muchos a quienes esto no gusta. Es que hay gusto para todos. A mí, sí. Por eso me gustan las marchas y, en las señoritas que me han atado, me han gustado los pies, y, por este gusto, también los dos pilarcitos de seda que los sostienen y los mueven. ¡Si hasta los suyos de usted me han gustado! No pase por su esclarecido cerebro que puede esto del "hasta" encerrar un menosprecio ante sus múltiples cualidades de estatua. Pero como nunca ha habido tentación entre nosotros dos... creí bien exclamar con un "hasta" para hacerle a usted claro, claro como el agua cuando es clara, lo que esas extremidades femeninas llegan a clavar en el lacerado corazón de éste su servidor de usted.

En este caso, es evidente la connotación sexual que adquiere el término *pisar*, pues es un vulgarismo que metafóricamente alude al apareamiento del gallo y la gallina. Sin ir más lejos, el propio narrador califica a la destinataria de *gallina*, cuestión que es, por cierto, impropia de una carta de petición:

Además recordé que mi maldita intemperancia y falta de educación me entorpecieron la mente a tal extremo que un día fatal llamé a su sorprendente clarividencia de usted *mentalidad de gallinácea*, y una noche, que llena de vergüenza, preferí públicamente su silencio a su armoniosa voz y a los profundos conceptos que siempre bullen en su intelecto.

Pero no sólo la ironía opera en las constantes apelaciones a la destinataria y a sus

¹⁸"La ironía consiste en decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras primeras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación del discurso (...) La ironía presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender las desviaciones entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado. Particularmente importante es el uso de la ironía en el relato, cuando la superioridad del conocimiento del autor y del lector con relación a los personajes y a los acontecimientos en los que se ven mezclados permite disfrutar los subrayados irónicos escondidos entre los pliegues del discurso, los dobles sentidos, los equívocos o malentendidos". Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. **Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria**. Barcelona, Editorial Ariel, 1989, p. 221.

caracterizaciones como personaje, sino que también encontramos una serie de comparaciones que dependen del tono irónico general del texto:

Me temo, pues, que algún rencorcillo se albergue en su alma en contra de este incondicional servidor y reconozco que, si así es, tiene usted toda la razón para no echar sobre sus fatigados hombros una tarea que le encomendara personaje tan ruin como el que firma estas líneas. Me limito, por lo tanto, a rogarle —como ruega el rocío a la flor, como ruega el limón a la ostra, como ruega el vagón a la humeante y humosa locomotora— que sólo me sirva de intermediaria ante una amiga de usted y que así sea esta amiga la que haga la dura labor que lleva en su final, en su punto, mi dicha o mi desdicha, mi vida o mi pronto fallecimiento y sepelio.

Señorita Carmela: Humildemente le pido que pase por alto aquello de la gallinácea y del silencio, y guíe su bondadoso corazón hacia el recuerdo del cariño que por usted experimento así como también el que me inspira su noble señora madre de usted, y de la nunca desmentida amistad que he profesado por su sabio y dentífrico hermano Viterbo como a la vez por su cantante esposa, la dulce y sutil Cornejo. Perdone, pues, señorita Carmela, las malandanzas de este vil firmante de la presente y escuche su lamento que es doloroso como el del can azotado, como el del ave sin alas, como el del sombrero sin cabeza en que posarse.

Desde esta perspectiva, el recurso de la ironía va a funcionar sintagmáticamente¹⁹ a lo largo de todo el texto y, a su vez, se potenciará paradigmáticamente²⁰ como parodia, que es la “(...) imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo [que] se hace de forma irónica para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico”²¹. Por ello, y congruentemente con el desarrollo crítico que he planteado hasta ahora, estamos frente a una parodia de una carta de petición.

Esta parodia la podemos reconocer sólo si actualizamos la dimensión metanarrativa del relato, pues en ella está contenida la tensión consciente y voluntaria de la estructura tradicional de una carta de petición²². En *Una Carta* la presencia de la función ideológica²³ del narrador refuerza la *autorreflexividad*, como un componente central de la obra de Emar:

Igual cosa le puedo repetir ahora dejando de lado al reino animal y al vegetal y volviendo al reino humano que tan benévolo se ha mostrado al recibirnos en su seno. Si hasta las suyas de usted, señorita Carmela, me han gustado ¡imagínese cuánto y con qué locura...! Pero mi profesor de escritura me dijo siempre que no había que alterar

¹⁹“La lingüística postsaussuriana define el sintagma como un grupo de elementos que forman una unidad en una estructura jerarquizada (...) El sintagma está formado por dos o más elementos y él mismo es un elemento de una unidad de rango superior (...)” [el paradigma]. Marchese y Forradellas. *Op. cit.*, p. 386.

²⁰“En la lingüística moderna el paradigma es el conjunto de unidades que mantiene entre sí una relación virtual de sustituibilidad. Estas relaciones lo son *in absentia*, es decir, potenciales, mientras que las sintagmáticas lo son *in praesentia*”. Marchese y Forradellas. *Op. cit.*, p. 306.

²¹Marchese y Forradellas. *Op. cit.*, p. 311.

²²Ya en *Un Año* (1935) se quiebra el orden de un diario de vida, al registrar exclusivamente los acontecimientos que vive el narrador el primero de cada mes y el último día del mes de diciembre.

²³No debemos entender la función ideológica del narrador como una teoría sobre el mundo que depende de una ideología, sino como una reflexión autorizada y pertinente sobre la escritura como proceso constituyente del texto (Cfr. Gennete, Gérard. *La Voz*, en **Figures III**. Editions du Seuil, 1972. Traducción de Ramón Suárez, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Chile, 1976).

el orden del relato. Así es que tenga la bondad de aumentar aún un poquito su paciencia.

Nuevamente, ahora que le escribo, se me presenta el dilema de su amistad de usted con Guni. No lo descifro. Recuerdo que cada vez que quería usted ofenderme o simplemente mofarse de mí (siempre hemos estado con pullas más, pullas menos, lo que no es, por cierto, descrédito alguno a la amistad que nos une) recurrí a usted a su expresión guerrera y me la expelía sin piedad:

—¡Literato!

¡Qué contraste con Guni! Guni, cada vez que sentía cariño, que sentía apego y benevolencia por mi humilde persona, me susurraba:

—Cuánto me gusta que seas literato...

Vino esto a mi memoria porque creo tener pruebas fehacientes para demostrar que, si en verdad soy literato —puesto que escribo—, no se me puede tomar en el necio y hasta denigrante sentido que suele tener este vocablo. No voy a referirme a la ética de ésta mi profesión. No quiero, ni asomos a metafísicas de ninguna especie. Voy a referirme a mi actitud ante la vida, es decir, ante esos ojos que me clavaron haciéndome nacer o morir. Oiga bien:

Un literato, en el sentido despreciativo o sarcástico en que usted los toma, ¿ante qué ojos se habría sentido clavado? ¡Lo sabemos, lo sabemos!

Ojos negros, inmensos, profundos como cráteres abismales, ojos de desesperación, de noches desesperadas, ojos de carbones y ébanos infinitos... ¿No es verdad?

Ojos azules y celestiales, ojos que abiertos dormía amalgamando y desintegrando todas las lunas de las innumerables constelaciones, ojos del azul de las nebulosas, ojos transparentes y sin fin y por eso terribles cual ningunos... ¿No es verdad?

Ojos verdes, acuáticos, ojos de alga, algas, de peces y monstruosos crustáceos, ojos que en su mirar de Maelstrom tragáis hasta la eternidad las naves enamoradas que se arriesgan a cruzaros, ojos de hojas, ojos de pérfida sirena... ¿No es verdad?

Y aquella mano que me hizo temblar y levantar los vulgares ojos míos, ¿no debió ser con dedos de marfil, palma de ópalo, dorso de madreperla, uñas de coral?

Buena y querida amiga, ¡nada de eso! Frente a mí, dos ojos como son todos los ojos, ni negros ni azules ni verdes, ojos algo negros, algo azules, algo verdes, algo marrones, si usted quiere, como los de la niña A, o la niña B o C. Ojos, nada más. Ni grandes ni pequeños. Algo almendrados, ligeramente orientales. Es todo. ¿Puede usted clasificarme entre la fauna literatoída? No, amiga, no lo puede. ¿Y aquella mano? ¡Nada de marfiles ni ópalos ni madreperlas ni corales! Una mano pequeñita, suave, bien cuidada, como la de toda niña fina que el título de “fina niña” merezca. Pero nada más. Entonces, ¿yo literatón? No, amiga. Cuando quiera ruborizarme o zaherirme, lánzame otro epíteto más acertado.

Evidentemente hay una clara voluntad por parte del narrador de diferenciarse del resto de los autores, que repiten fórmulas literarias agotadas, para ubicarse dentro de los que innovan y modifican el contenido de la representación artística. De hecho, una alusión a los rasgos que caracterizan a Guni y que la oponen a Carmela²⁴ indica la preferencia por la representación de contenidos fantásticos antes que realistas, naturalistas o criollistas. En efecto, debemos recordar que la petición que hace Onofre a

²⁴“(…) Ella tan suave, tan queda, deslizándose siempre bajo los dinteles como una sombra se deslizaría: usted tan dinámica, tan sonora, sin esperar jamás, para ir de una habitación a otra, que se presente la puerta, pues los muros los atraviesa con derrumbe y estrépito de terremotos. Ella tan amante de los fantásticos cuentos de todas las Miles de Noches románticas o suprarrealistas que haya habido desde que noches hay; usted tan refractaria a la tinta como el pez a los tejados, usted tan positiva en su vivir como positiva es la pica acerada que se hiende en el morrillo del toro enfurecido (...)”.

Carmela es que sirva de intermediaria ante Guni para que lo autorice a *morir* y, así, reunirse con Tártara Tigre.

Ahora bien, tanto la ironía como la parodia están puestas al servicio de una finalidad subversiva del género, pues, simultáneamente, se busca ocultar ciertas fuentes, informaciones y referencias en una lectura literal del relato, pero revelarlas como elementos centrales de una lectura interpretativa, a la cual el propio narrador conmina:

Usted, señorita Peralta, habrá oído decir mil veces que el libro tal o el artículo cual, no hay que leerlos en líneas, que hay que leerlos *entrelíneas*. Un significado diferente, un significado más profundo, el significado verdadero que encerraba el libro o el artículo se va entonces revelando. Igual ante los jueces pero... con una pequeña diferencia: hay jueces mas, por desventura mía, no hay intersticios entre ellos que permitan la existencia de *entrejueces*. Es ésta mi maldición.

Esta escritura, que se plantea como una *maldición*, posee un significado más profundo que el que se revela en la superficie, y el lector debe ser capaz de animar de sentido ese otro nivel de lectura, guiado por las marcas que el propio narrador ha diseminado por el texto²⁵. Muchas de estas marcas se agrupan bajo la figura de otro fenómeno que incide directamente en la lectura: la intertextualidad.

3. INTERTEXTUALIDAD²⁶

Cuando Onofre Borneo comienza a relatar a Carmela Peralta los hechos que terminarán con el asesinato de Tártara Tigre, el discurso se inscribe en una serie de tradicionales narraciones que tienen como tema el descenso *a los infiernos*, viaje que el mismo narrador acoge como deseo:

Me puse a averiguar por mil partes las posibilidades de un viajecito a los Infiernos. Ya, más o menos orientado, hablé con papá. Él tenía el permiso necesario para dejarme partir y, sobre todo, el dinero. Le dije:

—Papá, quiero viajar una vez más.

—¿Una vez más? —me preguntó tratando de llenarse de severidad; pero yo vi que en el fondo sonreía— ¿París nuevamente?

²⁵“(...) el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización. Podemos mejorar esa formulación diciendo que *un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo*: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia (...)”. Eco, U. *Op. cit.*, p. 79.

²⁶“La intertextualidad es *el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado* (...); estas relaciones acercan un texto tanto a otros textos de un mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia (...) es decir, que el escritor entabla un diálogo, a veces tácito, a veces haciendo un guiño al lector, con otros textos anteriores (...) Barthes, al desarrollar estas ideas, separa el concepto de *intertexto* de la antigua noción de fuente o influencia: *Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que lo rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Se presentan en el texto, redistribuidas, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, segmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto y a su alrededor. La intertextualidad, condición de todo texto, sea éste cual sea, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas* (...)”. Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. **Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria**. Barcelona, Editorial Ariel, 1989, p. 217-218.

- No. Quiero ir al Infierno.
 Quedó mudo de estupor.
 —¿Estás loco?
 —No. ¿Por qué?
 —Nadie, que yo sepa...
 —¿Y el *Dante*? ¿Recuerdos, papá, esos dos grandes libros con ilustraciones de Doré? Allí quiero ir, a las del tomo I.
 —Veo que no estás en tus cabales, hijo.
 —Tú, papá, me regalaste un libro de *Edgar Allan Poe*. Poe también fue. Y *Baudelaire* también fue. ¿Por qué no he de ir yo? Y también fueron...
 —Insisto en que no estás en tus cabales. La vida es otra cosa.
 Calló largo rato. Al fin me dijo:
 —Vuelve a tus cabales, hijo. ¡Toma!
 Y me alargó un rollo de billetes y un pasaporte para París.

La presencia de **La Divina Comedia** como intertexto en esta obra de Emar no es un hecho nuevo; ya en *Un Año* se aludía explícitamente a la lectura de ella. Sin embargo, la incorporación de este intertexto en *Una Carta* refuerza la aparición de un significado *oculto*, que comentaba cuando me refería a la dimensión metanarrativa. Por ello, no debe extrañarnos que el autor se proponga hacer los preparativos para viajar al infierno, es decir, acoger como destino el mundo de las profundidades. De hecho, claramente se incorporan autores y obras transgresoras al canon modélico de la literatura occidental: Poe y Baudelaire; así como una obra de Mirbaud que tiene como contenido la representación de todo tipo de atrocidades en un mundo exótico: **El Jardín de los Suplicios**. Por lo tanto, el fin último de la trayectoria que buscará emprender Onofre Borneo es lo que está *bajo* el mundo *visible*.

Yo viajaba, pero no viajaba, señorita Carmela. Porque podía estar en París o en Madrid o en Roma o en Nueva York... Era el caso de que siempre estaba en mí mismo, siempre encerrado por las costillas, la piel y el esternón. Yo quería viajar; ¡veamos si me hago entender! —viajar para afuera, no, espere, hacer viajar todo, todo lo que hay dentro de las costillas, explayarlo, proyectarlo en todos los sentidos, en la multiplicación de los puntos cardinales. Norte, Sur, Este, Oeste... era poco. Para arriba, para abajo también. Yvaya usted o yo a saber por qué razón “para abajo” me atraía más que “para arriba”.

El sentido del viaje, motivo literario por excelencia, es conocer, al mismo tiempo, nuevos mundos y, también, aproximarse introspectivamente a la propia conciencia. Elemento que estaba presente en **CAV. B.N.** por medio de la percepción alterada de la realidad que tiene el personaje producto de la ingestión de opio; es decir, el protagonista *asiste* a una confusión de las fronteras entre la vigilia y el sueño, espacio al cual el lector no tiene acceso, más que a través de la mediación del relato. Pero en *Una Carta*, en cambio, la conciencia del narrador desplegará un mundo construido y gobernado por sus propias leyes, al que nosotros, como lectores, podemos penetrar en la medida en que identifiquemos los indicios que aparecen *subterráneamente* en el texto.

La idea de un mundo dividido en estratos es de antigua data. Sin embargo, será Dante, sin duda, quien mejor desarrolle esta cosmovisión. El infierno será la capa *inferior*, sobre la cual se encuentra una etapa intermedia, la *superficie*; sobre ella, a su vez, se yergue el cielo o el Paraíso. Mientras la literatura tradicional se contenta con permanecer en la *superficie* o intenta acceder al *Paraíso*, el narrador, por el contrario, decide internarse en las *profundidades*, lo que desde *abajo* mueve y afecta lo que está

arriba. En efecto, Onofre Borneo busca penetrar en los abismos de la conciencia para encontrar la motivación de sus deseos; básicamente, los sexuales.

De ahí que los escritores atraídos sean siempre marginales con respecto a las normas morales que gobiernan a los seres humanos, además de ser portadores de vicios, adicciones y perversiones. Estos autores, al mismo tiempo, no alcanzaron un reconocimiento literario en vida, sino que por su oposición a las normas sociales y literarias establecidas, fueron recuperados como figuras precursoras de las vanguardias artísticas del siglo XX. Desde este punto de vista, también, la inclusión de Dante responde al hecho de marcar su papel de *iniciado*, pues como recordará el lector, es uno de los primeros poetas en escribir en *lengua vernácula*. Consecuentemente con ello, el narrador de *Una Carta* nos advierte que es necesario practicar el *lenguaje* y las costumbres propias del infierno:

—Oye, Ono, es verdad que ya somos dos y de sexos diferentes y que tenemos pasaportes y dinero. Pero así como al ir a un país cuyo idioma y costumbres se ignoran conviene practicar un poco antes de partir, ¿no crees que en este caso es lo mismo?

—¡Por cierto!— exclamé.

Era mi Lomba una mujercita con mucho sentido práctico.

—Entonces —añadió— ¡a la obra!

Supiera usted lo que hizo... Disculpe, mi señorita, porque lo que se avecina no es propiamente muy cristiano y sé que usted profesa gran respeto por lo que manda nuestra Santa Madre la Iglesia. Señorita mía, mi Lomba me desnudó. Y esto no es nada. En mi departamento había una especie de columna. Pues vea, señorita mía, en esa especie de columna me amarró. Y con un pañuelo me tapó la boca, asunto de que no gritara yo e incomodara a los vecinos. Y me dejó libres los ojos y los oídos. Entonces se acercó, bien cerca, lo más que se puede pero sin nada pecaminoso, se lo puedo asegurar. La piel no más. Piel con piel hasta que las dos pieles echaran electricidad y magnetismo. Entonces, señorita, retrocediendo lentamente y empujada en dos altos taconitos que la transformaban en ágil gacela de montes y tiempos lúbricos, me silbó así:

—¡Ono! ¡Ono! Me voy, me voy. No me importa que tu piel esté pegada a la mía y tu garganta también. Te las arrancaré, piel, garganta, cejas, pestañas, uñas... ¿Te gusta? ¿No mucho todavía? ¡Ah, ya sé por qué no mucho todavía! Porque temes que yendo sola por las calles alguien me asalte, me robe o me mate. ¡Qué tonto eres, Ono! ¿Cómo crees que no he tomado mis precauciones? ¡Mira! ¡Oye!

Este fragmento ilustra una de las formas de apartarse de las normas establecidas, tanto social como literariamente. Sin duda, una de las referencias obligatorias en este sentido, es el Marqués de Sade²⁷. El arrebató de *perversión*²⁸ que muestra este pasaje es

²⁷“(…) Las imágenes del infierno, apareciendo irruptiva e irracionalmente en el arte, aluden siempre a una similar y abrupta emergencia de las energías *infernales* del inconsciente en el pensamiento. Ligado está también el infierno, por el *Non serviam* de Luzbel que determinó su precipitación en el bátratro, a la idea de libertad absoluta del individuo para el bien y para el mal. No puede olvidarse la demente *corrección* que un Sade dio a la idea de libertad como libertad suprema del instinto (uniendo los instintos sexual y de muerte)”. Cirlot, Juan-Eduardo. **Diccionario de Símbolos**. Barcelona, Editorial Labor, 1985, p. 251.

²⁸“(…) Paul Diel interpreta el infierno en la perspectiva del análisis psicológico y ético: *Cada función de la psique se representa como una figura personificada y el trabajo intrapsíquico de sublimación o de perversión se expresa por la interacción de estos personajes significativos. El espíritu se llama Zeus; la armonía de los deseos, Apolo; la inspiración intuitiva, Palas Atenea; el rechazo, Hades; etc., el ímpetu vital (el deseo esencial) se encuentra representado por el héroe: la situación conflictiva de la psique humana por el combate contra los monstruos de la perversión (…)* En esta concepción, el infierno es el estado de la psique que ha sucumbido a los monstruos en su lucha,

del todo concordante con el tono de los escritos de Sade, que "(...) conoció estados de desenfreno y de éxtasis que le parecieron llenos de sentido con respecto a las posibilidades comunes. Pero nunca consideró que podía o debía separar de la vida estos peligrosos estados, a los que le conducían los deseos invencibles. En vez de olvidarlos, como suele hacerse, se atrevió en sus momentos normales a mirarlos cara a cara, y se planteó la cuestión abisal que en realidad les plantean a todos los hombres"²⁹. Aunque no hay referencias explícitas a la obra del Marqués, no debemos olvidar que es otra de las figuras escogidas por los autores vanguardistas como precursor de las innovaciones del arte contemporáneo.

Por otra parte, Onofre Borneo nunca logra materializar su deseo de viajar al infierno: primero, porque no hay ninguna mujer que lo acompañe en dicha empresa; y, luego, porque cuando encuentra a una, ésta muere asesinada. Sin embargo, el no cumplimiento del viaje se da sólo en el nivel superficial, pues en el plano metafórico sí consigue realizarlo. Quien le abre tal posibilidad es Tártara Tigre, ya que encarna una manifestación isotópica³⁰ del infierno, en tanto el *tártaro* es la región mitológica que corresponde a ese lugar³¹. Además, "(...) no puede aquí dejarse de lado la heterodoxa concepción de William Blake, ya expresada en el título de una de sus más famosas obras: **Las Bodas del Cielo y del Infierno**, concepción que tiene dos puntos principales: que el infierno es el crisol de las energías cósmicas (mientras el cielo simboliza la serenidad, la paz de los *resultados* últimos), y, consecuentemente, la posibilidad de una síntesis (...)"³². En concordancia con lo anterior, y como forma de precisar la isotopía, la energía cósmica de Tártara Tigre aparece representada por su apellido, pues éste parece provenir del poema de igual nombre de Blake³³. A su vez,

sea que haya probado de rechazarlos a lo inconsciente, o que haya aceptado identificarse con ellos por una perversión consciente (...)". Chevalier, I.J. **Diccionario de símbolos**, Barcelona, Editorial Herder, 1991, p. 592. Ésta pareciera ser la situación de Onofre Borneo, ya que acepta conscientemente su perversión.

²⁹Bataille, George. **La Literatura y el Mal**. Madrid, Editorial Taurus, 1971, p. 153.

³⁰"Greimas (...) define la isotopía como *un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme de una historia*. La categoría tendría, pues, funciones de desambiguación transoracional o textual (...); tanto en Greimas como en sus discípulos (...) [las distintas acepciones del término] nos revela que, según las ocasiones, se ha hablado de isotopías semánticas, fonéticas, prosódicas, estilísticas, enunciativas, retóricas, presuposicionales, sintáticas y narrativas. Por consiguiente, es lícito suponer que *isotopía* se ha convertido en un término-saco que abarca diversos fenómenos semióticos genéricamente definibles como *coherencia de un trayecto de lectura*, en los diferentes niveles textuales". Eco, Umberto. **Lector in Fabula**. Barcelona, Editorial Lumen, 1987, pp. 131-132.

³¹"(...) Tras la victoria del Olimpo sobre los titanes, el universo se reparte entre los tres hermanos, hijos de Cronos y de Rea: a Zeus le toca en suerte el cielo, a Poseidón el mar, a Hades el mundo subterráneo, los infiernos o el *tártaro*". Chevalier, Jean. **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona, Editorial Herder, 1991, p. 592.

³²CirLOT. *Op. cit.*, p. 251.

³³*El Tigre*. "Tigre, tigre, que te enciendes en luz / por los bosques de la noche / ¿qué mano inmortal, qué ojo / pudo idear tu terrible simetría // ¿En qué profundidades distantes, en qué cielos / ardió el fuego de tus ojos? / ¿Con qué alas osó elevarse? / ¿Qué mano osó tomar ese fuego? // ¿Y que hombro, y qué arte / pudo tejer la nervadura de tu corazón? / Y al comenzar los latidos de tu corazón, / ¿qué mano terrible? ¿Qué terribles pies? // ¿Qué martillo? ¿Qué cadena? / ¿En qué horno se templó tu cerebro? / ¿En qué yunque? ¿Qué tremendas garras / osaron sus mortales terrores dominar? // Cuando las estrellas arrojaron sus lanzas / y bañaron los cielos con sus lágrimas / ¿sonrió al ver su obra? / ¿Quién hizo el cordero fue quien te hizo? // Tigre, tigre que te enciendes en luz / por los bosques de la noche / ¿qué mano inmortal, qué ojo / pudo idear tu terrible simetría?". Blake, William. *Poesía Completa*. Buenos Aires, Editorial Hyspamérica, 1986, pp. 112-113.

el tigre representa simbólicamente las fuerzas del principio activo, la potencia, la ferocidad y el desenfreno de las energías instintivas³⁴.

La unión entre Onofre y Tártara se efectuará como un rito iniciático que le mostrará a aquél la existencia de otra dimensión de la realidad, equivalente a *penetrar* en el *umbral* de un mundo invisible para aquellos que se ajustan a la *superficialidad literal* del universo:

De pronto Tártara Tigre, de pie, altiva, alzó el brazo derecho recto hacia el cielo. Junto con alzarlo, su traje de amazona se largó 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.

Quedé mudo de embeleso contemplando.

Entonces vi, cual un rayo en la noche tempestuosa, correr, fina, aguda, de abajo hacia arriba, del pie a la mano en el aire, una línea escarlata. Y esta línea, a su vez, empezó a entreabrirse. Eran dos largos, altos labios, labios de su cuerpo total, rajado a la diestra de aquella insigne mujer.

Se entreabrían, sí, replegándose enroscados, volteándose al separarse. Aquella ranura viviente entonces me mostró la carne de mi Tártara Tigre, sus venas, sus finísimos nervios, su sangre, sus músculos, sus tejidos todos, todas sus membranas y ocultas mucosas, todo palpitando, latiendo y sin que ni una gota de nada, absolutamente de nada, se desprendiera y se profanara en la tierra que ella, ¡Ella!, pisaba.

Mi embeleso no tuvo límites.

Tártara Tigre me ordenó:

—Ponte aquí, a mi lado y de frente, como yo.

Obedecí.

—Alza tu brazo izquierdo hasta que tu mano se junte con la mía, allí en lo alto.

Obedecí.

Y sentí cómo mi traje, en el costado izquierdo; mi bota izquierda en su costado exterior; toda mi ropa frente a la sangre de ella se rasgaba desde la bocamanga hasta el suelo.

Luego una aguda y veloz sensación, no sé si dolorosa o placentera, corrió de lo bajo a lo alto de mi cuerpo. Imaginé ser el arañazo de un bisturí de plata llevando en su punta una esquirla de vidrio y otra esquirla de cocaína.

Se abrió mi piel hacia ambos lados. Quedó una rasgadura de mi cuerpo vivo a la intemperie (...).

—¡Júntate, pégate a mí! —ordenó.

Obedecí.

Distinguidísima amiga, ya di el toque sobre ambos personajes. Debo callar. Esto no cabe en letras posibles. Después, y sólo como síntesis, como aproximación, pensé, al venir a mi memoria los habitantes de Curichahui, de Santiago y del resto del globo terráqueo, pensé, digo:

—¡Infelices personajes! ¡Desgraciados! ¡Pobres de espíritu y cuerpo! ¡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!

Esta experiencia será decisiva para Onofre, ya que, una vez muerta Tártara Tigre, busca obtener la autorización de Guni para ingresar al espacio de los muertos. Tal deseo no es simplemente el de morir, sino la necesidad imperiosa de repetir la

³⁴Cfr. Cirlot. *Op. cit.*, pp. 441-442; Cfr. Chevalier. *Op. cit.*, pp. 995-997.

experiencia carnal con ella, pero, esta vez, muerta; o sea, mantener una relación necrofílica y así alcanzar la inmortalidad:

...me aguardaba en su ataúd, no para descansar en paz sino para recomenzar nuestro viaje eterno, nuestro viaje inefable, más allá del prejuicio de ser vivo o muerto. Que cuando las pieles y las venas y los nervios se han mezclado... ¡al diablo, a buena parte lo que aun vosotros, seres terrenos e inmundos, gusanos, larvas mediocres, seguís lucubrando temerosos sobre si don Fulano está vivo o no, sobre si doña Zutana murió o vive aún!

En síntesis, el deseo de *inmortalidad* del personaje es también el deseo de *perpetuidad* de la obra literaria como un producto distinto al de la literatura que se refugia en la superficie del mundo real. Es decir, *Una Carta* exhibe su cualidad distintiva a partir del reconocimiento de las estructuras profundas que subyacen en el relato y que los lectores deben animar de sentido.

CONCLUSIONES

La elaborada estructura de *Una Carta* responde a un principio constructivo equivalente al *montaje*³⁵ utilizado por Emar a partir de 1935. Es así como en este trabajo identifiqué una serie de estructuras superpuestas: carta de petición, narración, ironía y parodia e intertextualidad. Éstas, aisladas, no tienen sentido, sólo lo adquieren cuando son organizadas por el discurso del sujeto autorial; es decir, por la mediación explícita del productor que se manifiesta en la *conminación* al lector para que lea *entre líneas*. Esta advertencia lleva al receptor a preguntarse con qué objeto literario se está vinculando, esto es, *qué* tipo de relato está leyendo: una carta de petición que *no es* carta de petición; una carta de petición que expresa un deseo absurdo; una carta de petición que *no pide*, sino que *exige*; una carta de petición que se *burla* de la destinataria, en lugar de alabarla; una carta de petición que es el *pretexto* de una historia de amor. Y, por otro lado, el constante afán de actualización, explícita e implícita, de intertextos

³⁵En las vanguardias artísticas del siglo XX la alegoría funcionará de acuerdo a un principio organizador: el montaje. Bürger recoge el concepto de alegoría desarrollado por Benjamín para la literatura barroca, y lo utiliza como una explicación de las obras de arte inorgánicas propias de las vanguardias: "1. Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico (...). 2. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos (...). 3. Benjamín interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía. *Cuando el objeto deviene alegórico bajo la mirada de la melancolía, deja escapar la vida, y queda como muerto, detenido para la eternidad (...) el objeto es totalmente incapaz de irradiar sentido ni significado, y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico (...)* 4. [Refiriéndose a la recepción, Benjamín dice] La alegoría, cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia: *en la alegoría [reside] la facies hipocrática [o sea, el aspecto fúnebre] de la historia como primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista (...)*" (Bürger, Peter. **Teoría de la Vanguardia**. Barcelona, Editorial Península, 1987, pp. 131-132). En síntesis, "(...) este concepto incluye dos ideas de la producción de lo estético: una se refiere al tratamiento del material (*separación de las partes de su contexto*) y la otra a la constitución de la obra (*ajuste de fragmentos y fijación de sentido*); y una interpretación de los procesos de producción y recepción (*melancolía en los productores, visión pesimista de la historia en los receptores*)". Cfr. Wallace, David. **Cavilaciones de Juan Emar**. Tesis para optar al Grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1993, p. 46.

literarios que inscriben esta escritura en una dimensión *maldita*, es decir, distinta a lo que el *horizonte de expectativas*³⁶ podía soportar en esos años.

En resumen, este estudio preliminar tuvo como finalidad la explicitación de todos estos elementos y la identificación del principio constructivo que organiza el (*con*)texto, y que le permite al lector reconocer esta escritura como algo distinto a lo tradicional. Duplicación especular³⁷ de una carta, ya no dirigida a Carmela Peralta, sino al propio lector. La insistencia del narrador en la lectura *entre líneas* nos coloca frente al espacio de lo *no dicho*, esto es, en la representación figurada de una cosa en otra: *la alegoría*. O sea, la escritura pretende que el lector fije su atención en el espacio de la *no-escritura*. Al hacerlo, acarrea la *contaminación* de dicho espacio: es la *ausencia que reclama una presencia*, pues la escritura es, paradójicamente, el espacio vacío por antonomasia.

OBRAS CITADAS

1) Obras del autor:

- EMAR, JUAN. **Ayer**. Santiago, Editorial Zig-Zag, 1935.
 EMAR, JUAN. **Miltín 1934**, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1935.
 EMAR, JUAN. **Un Año**, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1935.
 EMAR, JUAN. **Diez**. Santiago, Editorial Ercilla, 1937.
 EMAR, JUAN. **Umbral**. *Primer Pilar. El Globo de Cristal*. Buenos Aires, Carlos Lohlé Editor, 1987.
 EMAR, JUAN. **Ayer**, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1985.
 EMAR, JUAN. **Diez**. Roma, Luciano Martinis Editor, 1987.
 EMAR, JUAN. **Serie de los Ventrudos Mandibulares**. Diciembre de 1946. (Dibujos). Roma, Luciano Martinis Editor, 1988.
 EMAR, JUAN. **Un an, Hier**. Paris, La Différence Editions, 1992.
 EMAR, JUAN. **Escritos de Arte**. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigación Diego Barros Arana, 1992.
 EMAR, JUAN. **Antología Esencial**. Santiago, Editorial Dolmen, s/f (1994?).
 EMAR, JUAN. **Umbral**. Santiago. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1996.
 EMAR, JUAN. **Diez**. Santiago, Editorial Universitaria, 1996.
 EMAR, JUAN. **Un Año**. Santiago, Editorial Sudamericana, 1996.
 EMAR, JUAN. *Dintel, Umbral*. Texto original mecanografiado.

2) Obras de otros autores:

- ALIGHIERI, DANTE. **La Divina Comedia**. Editorial Iberia, Barcelona, 1958.
 BAUDELAIRE, CHARLES. **Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales**. Madrid, Editorial Cátedra, 1986.
 BENJAMÍN, WALTER. **Haschisch**. Madrid, Editorial Taurus, 1990.
 BLAKE, WILLIAM. **Poesía Completa**. Buenos Aires, Editorial Hyspamérica, 1986.
 BRETON, ANDRÉ. **Manifiestos del Surrealismo**. Barcelona, Editorial Labor, 1980.

³⁶Cfr. Jauss, Hans R. *La Historia de la Literatura como una Provocación a la Ciencia Literaria*, en Rall, D. (Comp.). **En Busca del texto**. México, UNAM, 1987.

³⁷"**Mise en avîme**. (...) En semiótica literaria es un procedimiento de reduplicación especular, por el cual se reproduce en forma reducida, en un punto estratégico de la obra y por homología, el conjunto —o lo esencial— de las estructuras de la obra en que se inserta (...) El *abismo* puede ser considerado como una secuencia modelo que reproduce en escala reducida el argumento entero, a veces con alteraciones que sirvan de contrapunto (...)" Marchese y Forradellas, *Op. cit.*, p. 269. El concepto, que tiene su origen en la heráldica y que es recogido por Gide, "(...) en el momento de su aparición, designa de manera unívoca lo que determinados autores llaman *obra dentro de la obra o duplicación interior*" (Dällenbach, Lucien. **El Relato Especular**. Madrid, Editorial Visor, 1991, p. 25).

3) Textos Críticos:

- ANGUITA, EDUARDO. *Apuntes sobre Juan Emar*, en *El Mercurio*, Santiago, 2 de octubre de 1977.
- , *Juan Emar: Nuestro Kafka, nuestro Michaux... y diferente a todos*, en *Recado*, Nº 2, Santiago, 1974.
- , *La Anti-novela*, en *La Tercera*, Santiago, 29/07/75.
- ARENAS, BRAULIO. *Juan Emar: Un Precursor Chileno de la Nueva Novela Francesa*, en *La Nación*, Santiago, 14/03/65.
- BAL, MIEKE. **Teoría de la Narrativa. Una Introducción a la Narratología**. Madrid, Cátedra, 1985.
- BATAILLE, GEORGE. **La Literatura y el Mal**. Madrid, Editorial Taurus, 1971.
- BARRIOS, EDUARDO. *Dos Libros más de Juan Emar*, en *Las Últimas Noticias*, Santiago, 28/08/35.
- BENJAMÍN, WALTER. *El Surrealismo. La Última Instantánea de la Inteligencia Europea*, en **Imaginación y Sociedad. Iluminaciones I**. Madrid, Editorial Taurus, 1980.
- , *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*, en **Discursos Interrumpidos I**. Buenos Aires, Editorial Taurus, 1986.
- , **El Origen del Drama Barroco Alemán**. Madrid, Editorial Taurus, 1990.
- BÜRGER, PETER. **Teoría de la Vanguardia**. Barcelona, Editorial Península, 1987.
- CANSECO-JEREZ, ALEJANDRO. **Juan Emar. Estudio**. Santiago, Editorial Documentas, 1989.
- CHEVALIER, JEAN. **Diccionario de Símbolos**. Barcelona, Editorial Herder, 1991.
- CIRLOT, JUAN-EDUARDO. **Diccionario de Símbolos**. Barcelona, Editorial Labor, 1985.
- DÄLLENBACH, LUCIEN. **El Relato Especular**. Madrid, Editorial Visor, 1991.
- DE MAN, PAUL. **Alegorías de la Lectura**. Barcelona, Editorial Lumen, 1990.
- , **La Resistencia a la Teoría**. Madrid, Editorial Visor, 1990.
- DE MICHELI, MARIO. **Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX**. Madrid, Editorial Alianza, 1985.
- ECO, UMBERTO. **Lector in Fabula**. Barcelona, Editorial Lumen, 1987.
- , **Obra Abierta**. Barcelona, Editorial Planeta-Agostini, 1984.
- EDWARDS BELLO, JOAQUÍN. *La Mentalidad Esquizofrénica. Coke, Jean Emar y Lloyd George*, en *La Nación*, Santiago, 12/12/23.
- GENNETE, GÉRARD. *La Voz*, en *Figures III*. Editons du Seuil, 1972. Traducción de Ramón Suárez, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Chile, 1976.
- JAUSS, HANS R. *La Historia de la Literatura como una Provocación a la Ciencia Literaria*, en Rall, D. (Comp.). **En busca del texto**. México, UNAM, 1987.
- KLÜVER, BILLY y MARTIN, JULIE. **El París de Kiki. Artistas y Amantes. 1900-1930**. Barcelona, Tusquets Editores, 1990.
- LASTRA, PEDRO. *Rescate de Juan Emar*, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nº 3, año III, Lima, Latinoamericana Editores, primer semestre de 1977.
- LAUSBERG, HEINRICH. **Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una Ciencia de la Literatura**. Madrid, Editorial Gredos, 1966.
- LIENHARD, MARTIN. **Testimonios, Cartas y Manifiestos Indígenas. Desde la Conquista hasta comienzos del siglo XX**. Caracas, Editorial Ayacucho, 1992.
- LIZAMA PATRICIO. **Juan Emar y la Vanguardia en Chile: El Intelectual y las Rupturas**. The Graduate School in Partial Fullfilm of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Spanish Language and Literature, State University of New York at Stoney Brook, 1990.
- LOZANO *et al.* **Análisis del Discurso. Hacia una Semiótica de la Interacción Textual**. Madrid, Editorial Cátedra, 1986.
- MARCHESE, ANGELO y FORRADELLAS, JOAQUÍN. **Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria**. Barcelona, Editorial Ariel, 1989.
- MIGNOLO, WALTER. *Cartas, Crónicas y Relaciones del Descubrimiento y la Conquista*, en Luis Iñigo Madrigal (Ed.): **Historia de la Literatura Hispanoamericana I. Época Colonial**. Madrid, Editorial Cátedra, 1982.
- MORALES, LEONIDAS *El diario de Luis Oyarzún*. En: Oyarzún, Luis. **Diario Íntimo**. Santiago, Edición del Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1995.
- PIÑA, CARLOS; BRODSKY, PABLO y LIZAMA, PATRICIO. *Ausencia Presencia de Juan Emar*, en *Revista Universitaria*, Nº 31, Santiago, 1990.
- PORTO-BOMPIANI, GONZÁLEZ. **Diccionario Literario**. Barcelona, Editorial Montaner y Simón, 1959.
- SCHOPF, FEDERICO. **Del Vanguardismo a la Antipoesía**. Roma, Editorial Bulzoni, 1986.
- SUBIRATS, EDUARDO. **El Final de las Vanguardias**. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989.

- VALDÉS, ADRIANA. *La Situación de Umbral, de Juan Emar*. En revista *Mensaje*, Santiago, noviembre, 1977.
- VAN DIJK, TEUN. *Texto y Contexto*. Madrid, Editorial Cátedra, 1980.
- VARETTO, PATRICIO. **Algunos Aspectos Fundamentales de la Escritura de *Un Año***. Tesis para optar al Grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1992.
- VERGARA, ESTEBAN. **La Poética del Discurso en *Ayer de Juan Emar*: Subjetividad y Transgresión**. Tesis para postular al Grado Académico de Magister Artium en Literatura, Departamento de Idiomas, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, 1990.
- WALLACE, DAVID. **Cavilaciones de Juan Emar**. Tesis para optar al Grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1993.
- WIDMER, HANNELORE. ***Un Año*: Una Proposición de Lectura a partir de la Intertextualidad**. Tesis para optar al Grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1992.

UNA CARTA³⁸

Santiago de Chile,
Octubre 13 de 1944³⁹

Señorita
Carmela Peralta
Carrizal 2
Mulchén

Mi muy estimada señorita:

La presente tiene por objeto dirigirme a la siempre reconocida magnanimidad de usted para implorarle un servicio que creo no ha de negarle a éste su servidor, Onofre

³⁸En la portada original aparece en el margen superior izquierdo el nombre del autor subrayado; al centro y con mayúscula el título; y, por último, al costado inferior derecho, la fecha: 1944. En la página siguiente encontramos el nombre del autor en el mismo sitio que en la portada y el título centrado, con doble subrayado y con mayúsculas.

³⁹Una dimensión interpretativa que no ha sido desarrollada en la presentación de este texto es la presencia de aspectos numerológicos en la escritura que, la mayoría de las veces, responde a una matriz constructiva. Así, por ejemplo, “Diez obedece a una estructura mucho más compleja. En este caso, la ordenación constructiva del texto descansa en una matriz numérica. Según Anguita, (...) *su método de progresión lógica se encadena de inducciones, deducciones, premisas, corolarios, análisis y extensiones que se estructuran hasta configurar una maquinaria matemático-sensible* (Cfr. Anguita, Eduardo. *Apuntes sobre Juan Emar*, en *El Mercurio*, Santiago, 2 de octubre de 1977). Así, los relatos que componen el volumen se ordenan sintagmáticamente del siguiente modo: cuatro animales, tres mujeres, dos sitios, un vicio, y esta numeración responde al manejo que hace Emar de las ideas del misticismo pitagórico en relación a la Década: el número 10 representa la perfección de una *totalidad* cerrada en sí misma, que contiene en su interior, por la llamada *suma teosófica*, las cuatro primeras cifras: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ ” (Cfr. Varetto, Patricio. *Algunos Aspectos Fundamentales de la Escritura de *Un Año**. Tesis para optar al Grado de Licenciado en Humanidades con mención en Lengua y Literatura Hispánica, Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 1992, pp. 72-96 y 163-173; y Wallace, David. *Op. cit.*, pp. 150-151). Por otra parte, en *Un Año* el principio constructivo (o matriz estructural) está basado en el simbolismo zodiacal. “(...) De este modo, cada uno de los capítulos del texto revela el correspondiente signo zodiacal que lo genera: enero 1 es Aries, febrero 1 es Tauro, marzo 1 es Géminis y así sucesivamente. La novela *Un Año* se transforma así, de acuerdo a este *principio constructivo*, en un modelo que comprende

Borneo. Debo anticiparle que si me⁴⁰ verdadero nombre le causa a usted cierta extrañeza, ello se ha de deber a las pérfidas intenciones de nuestro común amigo, Mamerto Copola, que un día tuvo a mal trocarme el Borneo por Borgoño. Paso, pues, inclinado ante su benevolencia, a referirle la triste situación en que el destino ha querido colocarme, yba⁴¹ acercarme temeroso al servicio que líneas anteriores mencioné.

Es el caso, mi distinguida señorita, que todo mi corazón asimismo como mi sangre y mis huesos desean un coloquio, aunque corto pero sí muy verdadero, con una dama que ha trastornado y sigue trastornando el poco entendimiento que me queda. Pensé primeramente en dirigirme exclusivamente a usted, señorita Carmela, pero luego vino a mi memoria que la penosa *vía crucis* que la Providencia le ha impuesto, la obliga a gastar las doradas horas de su existencia en derramar sobre otros seres las cuerdas de su inefable guitarra para que ellos, los indignos, recojan las flores y los bienes que en justicia deberían llover sobre usted, carísima y respetada amiga.

Además recordé que mi maldita intemperancia⁴² y falta de educación me entorpecieron la mente a tal extremo que un día fatal llamé a su sorprendente clarividencia de usted "mentalidad de gallinácea", y una noche, que llena⁴³ de vergüenza, preferí públicamente su silencio a su armoniosa voz y a los profundos conceptos que siempre bullen en su intelecto.

una totalidad arquetípica; el texto es, ahora, un pequeño universo en el que un breve lapso comprende todo el Tiempo, de acuerdo a las concepciones de la astrología" (Cfr. Wallace, David. *Op. cit.*, p. 150). Por otro lado, cada año tiene 365 días y de la suma de estos números (3 + 6 + 5) resulta el número 14, que corresponde a la resurrección; así como también a la duplicación del principio de organización y fusión (7). En *Una Carta* la actualización de la matriz numerológica se hace evidente a partir del título y de la fecha de escritura. Como recordará el lector, no se trata de *una* carta sino de *dos*. Cada una de ellas lleva la fecha *octubre 13 de 1944*, esto es 13/10/1944 (1 + 3 + 1 + 0 + 1 + 9 + 4 + 4 = 23 / 2 + 3 = 5/). Al duplicar esta fecha obtenemos (5 + 5) el 10, número de la totalidad y de la perfección. Dicho de otro modo, estas *dos* cartas son *una*. Desde esta perspectiva, en el texto encontraremos una serie de referencias numerológicas que se corresponden con el principio antes señalado; así por ejemplo, hallaremos series paralelas de tres repeticiones; los días del viaje en barco (34 / 3 + 4 = 7/); las cuatro mujeres; las cuatro joyas; los cuatro colores, etc.

⁴⁰Error dactilográfico por "mi".

⁴¹Un posible error dactilográfico hace que aparezca una "b" entre la conjunción "y" y la preposición "a".

⁴²Alusión a las drogas y al alcohol. También en *Cavilaciones* se aborda el tema de las drogas en un apartado: "El opio, la cocaína, el haschich y aun el alcohol realizan sobre quien se lo administra hasta cierto punto la sensación de prodigio que se avecina a lo sobrenatural, por el hecho que se vive por un cierto tiempo, se piensa, se siente, etc., como uno, personalmente, no está constituido para hacerlo. Uno vive una vida extraña a la de uno mismo y por eso uno *á étonne* de sí mismo y por ende de cuanto le rodea. Esto es ayudado: a) Por el tránsito relativamente brusco del estado normal al de embriaguez; b) Por la corta duración de ésta; c) Porque el paso hacia la otra manera de vivir no es completo, es a medias, lo que hace posible la existencia del punto *répair*. Es decir, uno sigue siendo quien era y viviendo de otro modo: esa es la clave. Si uno pasara a ser de lleno y permanentemente el ser adecuado y preciso a este otro modo [,] lo prodigioso cesaría y en el caso de los vicios sería la locura. Las delicias de una embriaguez están en razón directa del dominio que uno tenga para seguir siendo durante ella quien era antes de ella y entonces poder sentirse *otro*. Como también el dolor de un loco [,] por ejemplo [,] estaría en esa misma razón directa (...) Generalizando y por analogías: toda sensación, sea de goce o dolor, proviene de un desdoblamiento. Dos vidas diferentes y la posibilidad del hombre de estar en ambas a la vez. Cfr. Wallace, David *Op. cit.*, pp. 250-251.

⁴³Ambiguo.

Me temo, pues, que algún rencorcillo se albergue en su alma en contra de este incondicional servidor y reconozco que, si así es, tiene usted toda la razón para no echar sobre sus fatigados hombros una tarea que le encomendara personaje tan ruin como el que firma estas líneas. Me limito, por lo tanto, a rogarle —como ruega el rocío a la flor, como ruega el limón a la ostra, como ruega el vagón a la humeante y humosa locomotora⁴⁴— que sólo me sirva de intermediaria ante una amiga de usted y que así sea esta amiga la que haga la dura labor que lleva en su final, en su punto, mi dicha o mi desdicha, mi vida o mi pronto fallecimiento y sepelio.

Señorita Carmela: Humildemente le pido que pase por alto aquello de la gallinácea y del silencio, y guíe su bondadoso corazón hacia el recuerdo del cariño que por usted experimento así como también del que me inspira su noble señora madre de usted, y de la nunca desmentida amistad que he profesado por su sabio y dentífrico hermano Viterbo⁴⁵ como a la vez por su cantante esposa, la dulce y sutil Cornejo. Perdone, pues, señorita Carmela, las malandanzas de este vil firmante de la presente y escuche su lamento que es doloroso como el del can azotado, como el del ave sin alas, como el del sombrero sin cabeza en que posarse.

¡Ah, mi deliciosa amiga! ¡Ah, cuánto he sufrido! Oiga el relato de este pecho sanguinolento:

Nací feliz pero muy feo. La felicidad que me rodeaba tenía la forma de dos alas inmensas que me envolvían y acariciaban con sus plumas blancas. Crecían de un andrógino⁴⁶ vestido de oro y azul⁴⁷ y que llamaban Arcángel⁴⁸. (Le adelantaré que luego fue

⁴⁴El número 3 es el que representa la síntesis. Ver nota 39.

⁴⁵Viterbo Papudo, personaje de *Umbral*.

⁴⁶“En muchos monumentos egipcios, como en el pedestal de uno de los colosos de Memnón, aparecen divinidades hermafroditas relacionadas con el mito del nacimiento (...). El andrógino es así el resultado de aplicar al ser humano el simbolismo del número 2, con lo que se produce una dualización integrada (...). En la India, este ser doble —ya escindido en sexos, pero aún ligados en una sola personalidad— era la fuerza, la luz de la que emanaba la vida (...) es decir, el Lingam (...). Se trata de una deidad ante todo generadora (...), íntimamente ligada (e identificada en el fondo) con el arquetipo de Géminis. Platón, en su *Banquete*, dice que los dioses formaron primeramente al hombre en figura esférica, integrando los dos cuerpos y los dos sexos (...). Psicológicamente, no se debe descuidar que la idea de androgínea representa una fórmula (por aproximación, como casi todas las fórmulas míticas) de la *totalidad*, de la *integración de los contrarios* (...). Es decir, traduce a términos sexuales y, por tanto, muy evidentes, la idea esencial de integración de todos los pares de opuestos en la unidad (...). Ahora bien, en el mito del andrógino no debe verse solamente lo causal, sino también la tensión energética espiritual determinante. Ello queda muy bien explicado por Elly Stard, cuando dice que ninguna felicidad puede satisfacer mientras no se haya completada por el matrimonio (imagen imperfecta de la androgínea) (...) De este modo el andrógino queda proyectado en el futuro tanto como anclado en el remoto pasado platónico. Sin embargo, se trata también de un símbolo muy claro del pensamiento, en sí ajeno al problema de los sexos. Blavatsky dice que todas las naciones consideraban a su primer dios como andrógino a causa de que la humanidad primitiva se sabía nacida de *lo mental* (Minerva surgiendo de la cabeza de Júpiter), como lo prueban los símbolos y tradiciones (...). En la alquimia, el andrógino desempeña un importante papel, como Mercurio; se representa como personaje con dos cabezas y lleva con frecuencia la palabra *Revis* (cosa doble)”. Cirlot. *Op. cit.*, p. 62.

⁴⁷La simbología asociada a los colores es muy diversa, según la cultura en que se desarrolle. Habitualmente se asocia el *oro* a la sabiduría (anclada en la mente) y el *azul* al cielo y la profundidad (cuyo asiento es la intuición y la emoción). Cfr. Cirlot y Chevalier.

⁴⁸Un arcángel es un espíritu bienaventurado, que ocupa una posición intermedia entre los *ángeles* y los *principados*. El hombre sólo tiene acceso a relacionarse con los ángeles, que son el primer escalón del hombre hacia Dios. Dentro de este contexto, la asimilación de la felicidad a un andrógino denominado

ocurriendo un fenómeno singular: con el tiempo el Arcángel fue empequeñeciéndose e inmovilizándose hasta quedar reducido al tamaño de una litografía cualquiera; entonces alguien lo pegó en cartón, le puso marco y lo colgó en la pared).

Mi rostro tenía la apariencia de un macaco. Con el tiempo, mientras el Arcángel empequeñecía —¡oh, no vaya usted, distinguida amiga, a creer que echo aquí mano a un símbolo trivial queriendo expresar que era mi felicidad la que empequeñecía. No. Era el Arcángel, no más. Bien, le decía a usted que, mientras aquel fenómeno acaecía, mi rostro mejoraba. Pasando por todas las etapas del simio en demanda de la belleza, mi rostro mejoraba. Trepano por ellas logré adquirir el rostro del orangután que es, como bien usted lo sabe, el que ostento tanto de día como de noche, esté lloviendo o brille el sol.

Quise viajar. Cuando vi en el atlas el caro suelo que nos miró nacer, lo vi tan angosto y apretado que sentí ahogarme. Quise entonces respirar, ampliar mis pulmones y, al quererlo, la garganta se me dilató. Y el pecho y las costillas ¡tanto, tanto! que mi piel, estirada como la de un tambor, sonoramente tembló y, al temblar, el esternón —hueso hasta ahora mudo— tremoló con una vibración interna que clavado me dejó de estupor⁴⁹.

A mis padres les pedí permiso y dinero. Me los dieron. Fueron siempre muy buenos. Sucedió esto en las auroras de nuestro siglo; eran buenas las gentes de esas auroras. Visité muchos países. Si parecía que la tierra entera fuese puros países y más países. Pero, pero... Aquí ya se avecina la dificultad que me hace dirigirme a su nunca desmentida benevolencia, amiga mía, y que me hace enredarme con esta pluma como si fuera de cordel y se me enroscara en los tobillos. Hagamos un esfuerzo, de todos modos.

Yo viajaba, pero no viajaba, señorita Carmela. Porque podía estar en París o en Madrid o en Roma o en Nueva York... Era el caso de que siempre estaba en mí mismo, siempre encerrado por las costillas, la piel y el esternón. Yo quería viajar; ¡veamos si me hago entender! —viajar para afuera, no, espere, hacer viajar todo, todo lo que hay dentro de las costillas, explayarlo, proyectarlo en todos los sentidos, en la multiplicación de los puntos cardinales. Norte, Sur, Este, Oeste... era poco. Para arriba, para abajo también. Yvaya usted o yo a saber por qué razón “para abajo” me atraía más que “para arriba”.

Oso suplicarle su grata recordación de mi alejamiento del lado simbólico de estas líneas. Si digo “abajo” es tal vez porque soy de contextura agachada. Al ser así miro con facilidad el camino que voy pisando y con dificultad el celeste azul que lo cubre. Yuno, señorita, empieza a encariñarse con lo que ve a menudo y sobre todo si lo pisa. ¡Es tan rico pisar⁵⁰, pisotear, señorita Carmela! Hay mucho a quienes esto no gusta. Es que hay gustos para todos. A mí, sí. Por eso me gustan las marchas y, en las señoritas que me han atado, me han gustado los pies, y, por este gusto, también los dos pilarcitos de seda que los sostienen y los mueven. ¡Si hasta los suyos de usted me han gustado! No

arcángel (puro - blanco-, sabio oro - e intuitivo - azul) es un indicio cierto de la presencia de una serie de símbolos que insisten que la creación de este mundo es producto del pensamiento. Sin embargo, el tono irónico relativiza este aspecto, pues la felicidad (arcángel) se empequeñece hasta quedar reducida a una fotografía (litografía), como el párrafo siguiente lo demuestra.

⁴⁹Aliteración: dilató, tambor, tembló, temblar, tremoló, estupor. La presencia de este tipo de figuras exhibe una constante preocupación por los aspectos estilísticos del relato.

⁵⁰Connotación sexual.

pase por su esclarecido cerebro que puede esto del “hasta” encerrar un menosprecio ante sus múltiples cualidades de estatua. Pero como nunca ha habido tentación entre nosotros dos... creí bien exclamar con un “hasta” para hacerle a usted claro, claro como el agua cuando es clara, lo que esas extremidades femeninas llegan a clavar en el lacerado corazón de éste su servidor de usted.

Pero si esto no es nada todavía. Piense que también las patitas de las pingüinas me arrebatan. Y aunque parezca inverosímil, las de las frutas además. Amo las perfumadas patitas de las ciruelas; amo las sabrosas patitas de las chirimoyas. Y si así amo las de las chirimoyas y ciruelas, ¡imagínese cuánto y con qué locura he de amar las embriagadoras, las subyugadoras patitas de las peras!⁵¹

Igual cosa le puedo repetir ahora dejando de lado el reino animal y al vegetal, y volviendo al reino humano que tan benévolo se ha mostrado al recibirnos en su seno. Si hasta las suyas de usted, señorita Carmela, me han gustado ¡imagínese cuánto y con qué locura...! Pero mi profesor de escritura me dijo siempre que no había que alterar el orden del relato⁵². Así es que tenga la bondad de aumentar aún un poquito su paciencia.

¿En qué íbamos? ¿Patitas? ¡Ah, sí! Era por el asunto de lo que se va pisando. Ya recuerdo.

Un día, un día cualquiera, era de noche. Yo marchaba pisoteando con un amigo también cualquiera que a su vez pisoteaba, pues ni él ni yo habíamos descubierto la manera de marchar de otro modo. Mi amigo, indicando el suelo, me dijo de pronto:

—Allá abajo, al centro, está el fuego. Dicen que es el Infierno. (Se rió). Aquí, bajo nuestros zapatos, están cociendo a los pecadores y calentando al rojo a las pecadoras. (Se puso serio). Sería estupendo abrir un hoyito y mirar la gran cocina⁵³.

—Y mejor —le contesté— hacer un viajecito hasta ella. Y nos reímos tanto que en un momento después ingeríamos sendos whiskys para ahogar nuestras risas.

¡Claro, pues, carísima amiga! ¡Ahí estaba la cosa! ¿Hasta cuándo resbalar por la superficie de la cosa y no penetrar *en* la cosa?⁵⁴ Si por afuera, créamelo, es más o menos siempre la misma historia. ¡Adentro estaba la cosa! Prueba de ello: todos los piesecitos —sean de señoritas, de pingüinas o de peras— están dirigidos hacia bajo.

Me puse a averiguar por mil partes las posibilidades de un viajecito a los Infiernos.

⁵¹Tres frutas. Ver nota 39.

⁵²Este fragmento, en el original, aparece subrayado con lápiz.

⁵³Metáfora de infierno. Al relacionarse con los zapatos que *pisan* a los pecadores, se advierte también la dimensión sexual que esta idea conlleva.

⁵⁴La cosa es la *cocina*, es decir, el *infierno*, lo que está abajo, o lo que *hay debajo* de la superficie: “La ciencia, dice Bergson, tiene su órgano especial en la inteligencia y su objeto en la materia inmóvil; en cambio, la metafísica parte de la intuición y halla su objeto apropiado en la vida espiritual. *Si el análisis es el procedimiento propio del entendimiento, el procedimiento propio de la intuición será la simpatía, por lo cual penetramos en el interior de un objeto, para coincidir en él lo que tiene de único y, por lo tanto, de inefable (...)*. Si el análisis intelectual tiene necesidad de símbolo, la metafísica intuitiva es, en cambio, la ciencia que pretende dejarlos completamente al margen. En efecto, posee de un modo absoluto e infinito la realidad, en vez de conocerla: se coloca directamente en ella, en vez de adoptar puntos de vista en torno a ella, y por esto la aprehende fuera de toda expresión, traducción o representación simbólica”. Wallace, David. *Op. cit.*, p. 203.

Ya, más o menos orientado, hablé con papá. Él tenía el permiso necesario para dejarme partir y, sobre todo, el dinero. Le dije:

—Papá, quiero viajar una vez más⁵⁵.

—¿Una vez más? —me preguntó tratando de llenarse de severidad; pero yo vi que el fondo sonreía— ¿París nuevamente?

—No. Quiero ir al Infierno.

Quedó mudo de estupor.

—¿Estás loco?

—No. ¿Por qué?

—Nadie, que yo sepa...

—¿Y el Dante?⁵⁶ ¿Recuerdas, papá, esos dos grandes libros con ilustraciones de Doré?⁵⁷

Allí quiero ir, a las del tomo I.

—Veo que no estás en tus cabales, hijo.

⁵⁵Alusión a los repetidos viajes que realiza Álvaro Yáñez a París, financiados por su padre.

⁵⁶Dante Alighieri (1265-1321): poeta italiano, autor, entre otras obra, de *La Divina Comedia*: poema dividido en 3 partes: *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*. El Infierno "(...) es el reino de las tinieblas (...) el valle doloroso de abismo, adonde se precipita la criatura humana que, negándose a la vida de la razón y la virtud (vida civil), se niega a su propia luz. Perdida la noción de ser, que es el bien del intelecto, y encerrado para siempre en su individualidad material, el hombre se interna en la vida egoísta de sus pasiones. Pero de este modo no es más que un fragmento, siquiera sea distinto, del universo de los cuerpos, a cuyas leyes queda sometido. Punto de intersección de todas las influencias físicas y cósmicas, vegetativas y animales el hombre, como individuo, es un cuerpo azotado por la lluvia, arrastrado por el torbellino de la tempestad y martirizado por el fuego. Las imágenes dantescas, que incorporan lo espiritual en lo sensible, nos representan esta condición humana. La naturaleza humana se va hundiendo cada vez más en la materia, aunque sin llegar a huir de la ley de la esencia. Negada en vida, esta ley recobra sus derechos más allá del tiempo, y se revela en todas las almas, como una natural inclinación al bien, como amor de sí mismo y de la propia vida, como amor de la familia y de la patria y de la fama, como anhelo de paz y justicia, y como un recuerdo nostálgico del dulce mundo alegrado por el sol. Poesía de los afectos humanos, que son en nosotros la voz del Dios de la vida. En el infierno el dolor surge así de la contradicción interna que toda alma vive en su propia intimidad, sin alcanzar a darse la razón de ella. La esencia universal de la naturaleza humana, cuyas inclinaciones tienden al bien, se halla en contraste con la naturaleza singular de cada individuo, atormentada por el fuego de la antigua concupiscencia, oprimida por el peso hereditario de la culpa primera y agitada por todas las demás tendencias defectuosas y viciadas. Misterio del ser humano que se contradice y que, en las variadas fases de su situación existencial, típicas de los distintos momentos de la civilización. Dante representa por medio del Viejo de Creta: imagen del hombre, el cual, por esencia, está ordenado a la vida civil como a su fin temporal, mientras, como estado de hecho, se apoya en un frágil pie de arcilla. De aquí las miserias, las ilusiones, las inevitables caídas y el amargo dolor sin fin, que se expresa en lágrimas silenciosas que alimentan, desde hace siglos, los ríos infernales: Aqueronte, Estigia, Flegetonte y Cocito. En efecto, el hombre, sin la obra de la razón y las virtudes que lo modelen por dentro y den un rostro a la discorde indeterminación de su vida pasional e instintiva, no es más que *tierra inculta*, esa tierra salvaje, de estériles landas de seca arena, selvas desnudas de vegetación, rocas alpestrés, oscuras y escarpadas, que constituyen, en una atmósfera sin tiempo, el paisaje del infierno dantesco. Donde falta la acción del hombre no puede haber más que naturaleza salvaje; y la acción propia del hombre, o sea su verdadera vida, es hacer uso de la razón. En el Infierno de Dante la acción de los condenados es siempre una acción en el vacío: una acción eternamente falta de razón, y de ahí su tormento. Por esto el Infierno es el reino de la gente muerta (...)". Porto-Bompiani, González. *Diccionario Literario*. Barcelona, Editorial Montaner y Simón, 1959, pp. 207.

⁵⁷Doré, Gustave (1832-1883): Dibujante y grabador francés, autor de ilustraciones de inspiración romántica para *El Quijote*, *La Divina Comedia*, obras de Rabelais, etcétera.

—Tú, papá, me regalaste un libro de Edgar Allan Poe⁵⁸. Poe también fue. Y Baudelaire⁵⁹ también fue. ¿Por qué no he de ir yo? Y también fueron...

—Insisto en que no estás en tus cabales. La vida es otra cosa.

Calló largo rato. Al fin me dijo:

—Vuelve a tus cabales, hijo. ¡Toma!

Y me alargó un rollo de billetes y un pasaporte para París.

—Queridísima amiga Carmela... París, ¡una vez más! ¡Oh! Aquello no es, por cierto, el inmenso, el inimaginable Infierno de mis sueños, esas torturas, esos huesos quebrándose y crujiendo por eternidades, esos pecadores, ¡esas pecadoras!, retorciéndose en espasmos de dolor. Nada de eso. Pero en fin, señorita Peralta, ¡qué quiere usted! París es siempre París.

Llegué, pues. Una sola idea revoloteaba y zumbaba en mi cráneo; una sola sensación podía sentir. La sensación: ¡uuh! A cada rato me mordía los talones. Por la nuca, por todas partes. Veía mi soñada destinación en cada esquina. En los cabarés, por cierto y a ellos iba casi noche a noche. Pero lo más curioso era que también en el *Louvre*⁶⁰, en muchas de sus telas que sería aburrido mencionar aquí. Y no sólo en las telas: en los rincones fríos de piedra. Oiga, distinguida amiga: en el olor de las piedras. ¡Qué olor tan sabroso! ¡A mí con perfumes! Y oiga más: ¿sabe dónde era —no, no exageremos—, casi era mi soñado viaje? Señorita: en *Notre Dame*⁶¹. Sus vidrieras... A mí no me viene usted ni nadie a contar que eso es celestial. ¡Añagazas! ¡si lo sabré yo!

Bueno, amiga Peralta, basta por lo que a sensación se refiere. Vamos a la idea:

Oiga: Fíjese, señorita, que cada país pone ciertas condiciones para dejar entrar a

⁵⁸Edgar Allan Poe (1809-1849): escritor norteamericano. "(...) La realidad, para Poe, se encontraba siempre más allá, fuera por debajo de todas las formas estabilizadas, bien de la sociedad, bien del espíritu: en los abismos, en el fondo del mar, en el Polo Sur. Viviendo como sus sombríos personajes en los abismos del pensamiento, en los que los fenómenos alternativamente se disuelven, se desintegran, asumen la forma de misteriosos geroglíficos y se congelan en estratificaciones increíbles, tendía un arte formalmente inmune de toda huella de ambigüedad. Una perfecta indeterminación de significado mediante una perfecta determinación de medios: tal era su ideal estético. El resultado fue, entre otras cosas, un estilo casi matemático por la precisión de las combinaciones rítmicas y musicales (...)". Porto-Bompiani, *Op. cit.*, p. 2198.

⁵⁹Charles Baudelaire (1821-1867): poeta y escritor francés. Sartre nos dice de él: "(...) Para que la libertad sea vertiginosa, debe elegir... equivocarse infinitamente. De este modo es *única* en este universo comprometido todo él en el Bien; pero es preciso que se adhiera por completo al Bien, que le mantenga y le refuerce, para poder arrojar en el Mal. Y aquel que se condena adquiere una soledad que es como la imagen debilitada de la gran soledad del hombre verdaderamente libre... En un sentido, crea: hace aparecer en un universo en el que cada uno de los elementos se sacrifica para concurrir a la grandeza del conjunto, la singularidad, es decir, la rebelión de un fragmento, de un detalle. De este modo, se ha producido algo que no existía antes, que no puede ser borrado por nada y que en modo alguno se encuentra preparado para la rigurosa economía del mundo: se trata de una obra de lujo, gratuita e imprevisible. Observemos la relación existente entre el Mal y la poesía: cuando, además, la poesía toma al Mal como objeto, los dos tipos de creación con responsabilidad limitada se unen y se funden, y de este modo tenemos, por conjunción, una flor del Mal. Pero la creación deliberada del Mal, es decir, la falta, es aceptación y reconocimiento del Bien; le rinde homenaje y, al bautizarse a sí mismo como mala, confiesa que es relativa y derivada, que sin el Bien no existiría". Sartre, Jean Paul. *Baudelaire*. Citado en Bataille, George. *Op. cit.*, p. 56.

⁶⁰Antiguo palacio real de París comenzado en 1204, en el reinado de Felipe Augusto, y continuado por otros monarcas franceses hasta su terminación en tiempos de Napoleón III. Actualmente es uno de los museos más importantes de Francia.

⁶¹Nuestra Señora de París: Catedral gótica.

los forasteros, y éstas cambian de país a país. Lo mismo es para los Infiernos. Allí, condición *sine qua non*, es que no entra nadie, pero nadie si no va acompañado y tiene que ir acompañado, y condición *sine qua non* también, con un ser de otro —usted perdonará la palabra— sexo⁶². Usted, por ejemplo, tendría que ir con un masculino; yo, con una femenina. Creo que a cualquiera se le ocurriría cuál fue la idea que me revoloteaba allá en París, encontrar a la femenina.

Ahí estaba yo una noche en un cabaré tomando una fría *fine a l'eau*. De repente miré a mi lado y vi a una niñita que me miró. Nos miramos entonces. Era rubia y con ojitos de agua. ¡Qué lindos y grandes dientes tenía! Ya le expliqué, amiga, mi gusto por la ciruelas y peras, ¿se acuerda? Un resbalón de la mirada, de los dienteitos al suelo. ¡Qué cosa maravillosa, señorita mía! Tanto, que le dije:

—*Bon soir, mademoiselle.*

—*Bon soir, monsieur.*

Cualquiera dirá que ése es un diálogo idiota. ¡No! Eso fue el comienzo, no más. Siguió la cosa... Yo no sé escribir de eso ni nadie sabe. Pero usted lo habrá sentido alguna vez así es que ¿para qué más palabrería?

Me dijo que se llamaba Lomba⁶³. Le contesté que bueno. Y cuando yo le dije que me llamaba Ono (abreviación de Onofre, usted comprende) me contestó también que bueno. ¿Qué le parece? Lomba-Ono, Ono-Lomba, Lomba-Ono... Se puede repetir hasta el infinito.

Y empezaron los preparativos para los Infiernos. ¡Qué contenta estaba la linda! Y yo, ¡para qué decirle!

Una tarde, en mi departamento, me dijo poniendo unos ojitos llenos de malicia:

—Oye, Ono, es verdad que ya somos dos y de sexos diferentes y que tenemos pasaportes y dinero. Pero así como al ir a un país cuyo idioma y costumbres se ignoran conviene practicar un poco antes de partir, ¿no crees que en este caso es lo mismo?

—Por cierto—, exclamé.

Era mi Lomba una mujercita con mucho sentido práctico.

—Entonces —añadió— ¡a la obra!

Supiera usted lo que hizo... Disculpe, mi señorita, porque lo que se avecina no es propiamente muy cristiano y sé que usted profesa gran respeto por lo que manda nuestra Santa Madre Iglesia. Señorita mía, mi Lomba me desnudó. Y esto no es nada. En mi departamento había una especie de columna. Pues vea, señorita mía, en ese especie de columna me amarró. Y con un pañuelo me tapó la boca, asunto de que no gritara yo e incomodara a los vecinos. Y me dejó libres los ojos y los oídos. Entonces se acercó, bien cerca, lo más que se puede pero sin nada pecaminoso, se lo puedo asegurar. La piel no más. Piel con piel hasta que las dos pieles echaran electricidad y magnetismo. Entonces, señorita, retrocediendo lentamente y empinada en dos altos taconitos que la transformaban en ágil gacela de montes y tiempos lúbricos, me silbó así:

—¡Ono! ¡Ono! Me voy, me voy⁶⁴. No me importa que tu piel esté pegada a la mía y tu garganta también. Te las arrancaré, piel, garganta, cejas, pestañas, uñas... ¿Te gusta? ¿No mucho todavía? ¡Ah, ya sé por qué no mucho todavía! Porque temes que yendo

⁶²Este aspecto refuerza el carácter andrógino que ya vimos en la nota 48.

⁶³Esta oración, en el original, está subrayada con lápiz.

⁶⁴Otra alusión sexual. Expresión que indica la proximidad de un orgasmo.

sola por las calles alguien me asalte, me robe o me mate. ¡Qué tonto eres, Ono! ¿Cómo crees que no he tomado mis precauciones? ¡Mira! ¡Oye!

Se dio vuelta para el zaguán y, alegre como una pilluela, gritó:

—*Bon jour, mon chéri.*

Creerá usted, Carmelita, una voz ronca le contestó tras la puerta:

—*Bon jour, ma chérie.*

Oígame: yo estoy seguro de que nadie había detrás. Si ella misma dijo que era algo como ensayo, algo así como para ver qué sucedía. Yo estoy seguro de que ella era de esas personas que hablan, ¿cómo se llaman? Ventrílocuos. Y hacía todo eso así como le dije, para ver no más.

¿Y si fuera cierto? Piense que la distancia que nos separaba bien sería de unos seis o siete metros. ¿Se da cuenta? Seis o siete metros con la piel, la garganta, las cejas, las uñas, ¡las pestañas estiradas, tiradas y sin zafarse de mis pobres nervios!

Entonces se apoyó en la jamba de la puerta que unía la sala en que yo me hallaba atado y el zaguán. Se afirmó. Se inclinó hacia fuera. Iba desapareciendo de mi vista. Desapareció casi completamente. Digo “casi” porque quedó siempre ante mi vista su piecito izquierdo. Tiene que haberse inclinado sobre el derecho, pues aquél se levantó por el aire describiendo un medio círculo. Ahora lo veía de perfil, agudo, punzante, sosteniendo unas sedas tirantes que brillaban hasta cegar.

¿Qué hacía todo el resto de mi Lomba tras el muro? Lo oí clara, nítidamente, señorita Peralta: ¡besaba! Y de pronto, desapareció todo. Silencio. Así le explico yo a usted, diciendo “silencio”. Claro que era silencio. Pero se oía en él, se oía cuanto humanos oídos pueden oír, a pesar de que no había ni un solo ruido. Después de un rato sí hubo uno. Dos, mejor dicho. Uno más alto, otro más bajo; uno primero, el otro siguiéndolo. Se quejaban allá atrás.

Reapareció.

Sus ojitos estaban vagos; su respiración jadeante; su melena, revuelta.

Me sacó la lengua.

Se acercó lentamente y me desató. Me ordenó que me vistiera. Me vestí.

Sonó el teléfono.

¡Oh, mi noble y siempre estimada amiga del alma! En aquel fatal momento nació mi horror por los teléfonos⁶⁵. En este momento y por ese horror ha llegado ahora el momento de que me perdone usted por haber preferido sus labios cerrados a sus labios entreabiertos y emitiendo poderosas sentencias. Por ese horror también sepulté aquello de la gallinácea. Pues no hemos de olvidar que cada vez que yo le pedía una entrevista, usted respondía:

—Bueno. Entonces llámeme por teléfono...

¿Qué otra cosa pudo eruirse en mi concepto respecto a usted?

Pero sigamos con nuestra historia.

Cogí el auricular.

—Aló.

—¿El señor Onofre Borneo?

—Sí.

—No se retire. Chile llama.

¿Chile? ¿Chile llamando a París? ¿Ha visto cosa más extraña? Era Chile. Era una voz,

⁶⁵Horror que ya aparece en *Un Año*, cuando el personaje es operado del oído al quedársele pegado el auricular mientras conversaba con Camila.

al parecer, de un anciano. Luego, una voz de niño. Luego, otra de mujer. Luego, una imperativa. Luego, otra suplicante. En fin, amiga, todo Chile. Y todas las voces decían lo mismo:

—Es indispensable que regrese usted cuanto antes a la Patria. París no es tanto como se dice. En cambio aquí el clima es estupendo y se guisan unos porotos como en ninguna otra tierra del planeta. Regrese, regrese usted.

¡Pobre Lomba! ¡Grande y magnífica mujer! Se lo anuncié. ¡Qué diablos! El clima tiene también su importancia; los porotos son tan, pero tan nutritivos. Además uno es débil, uno nació débil, uno no nació con fuerza en las agallas. ¡Qué diablos! Y el clima cuenta en la vida de un sujeto. Y los porotos, ¡para qué decir!

Me embarqué.

Me embarqué en Marsella. Era un barco lento. Tardó treinta y cuatro⁶⁶ días en llegar a Valparaíso. Lloré treinta y cuatro días y treinta y cuatro noches. Supe después que igual tiempo lloró ella en los muelles de Marsella contemplando las chimeneas y los palos de los buques.

Llegué. Poco a poco me fui habituando con todo. Al fin aseguré a quien quiso oírme que el clima es lo principal y los porotos lo mejor.

Ya seguro de mi nueva vida quise divertirme un poco. Fui a un baile de fantasía. No sé cómo pero fue el caso de que súbitamente yo bailaba con ella. Porque aquí apareció una nueva ella.

Me dijo que se llamaba Prascovia. ¡Mentira! No era rusa. Era chilena. Yo entonces dije que bueno y la llamé Prascovia. Luego le aseguré que mi nombre era Perpiñán. Como no hizo objeción alguna, seguimos bailando.

Yo tuve aquella noche la idea de disfrazarme de cocodrilo; ella, de alcachofa.

Un cocodrilo y una alcachofa tal vez no pegan muy bien. ¡Mentira! Fue admirable, estupendo. ¡Pobre Lomba! Prascovia tomó su sitio y... ¡¡a los preparativos!!

Pero esta vez yo tenía cierta experiencia. No me ató. Yo la até⁶⁷. Y representamos la grandiosa, la sin igual, la formidable escena que abre las puertas de los Infiernos.

Querrá usted saber —y ello es muy justo— qué pasa tras un muro cuando hay una víctima atada a una columna. Yo pensaba simular porque estaba cierto de que la otra, allá en París había simulado. Mas ¿puede uno estar cierto en semejante clase de experimentos? No, ¿no es cierto? Además yo no soy ventrílocuo. Entonces, por si acaso, rogué a una niña, antigua y benévola amiga mía. Se prestó graciosa a jugar su rol, pues —como yo ya conocía los hábitos y las costumbres de este país— le regalé antes un disco de fonógrafo y después, una caja de chocolates confitados.

Prascovia y Perpiñán partieron una gris mañana otoñal, por el tren de la estación Mapocho, en demanda de nuestro puerto principal para embarcar en el S.S. Chimpancé⁶⁸, al mando del Honorable capitán, Sir Archibald Plum Pudding⁶⁹. ¿Rumbo? Ya lo sabe usted. Escalas: Iquique y Callao. Y... virar, virar... Y... ¡¡los Infiernos!!

⁶⁶Ver nota 39.

⁶⁷En *El Vicio del Alcohol*, relato que pertenece a *Diez*, el narrador señala: "Consideré también altamente absurdo cómo están organizadas sobre esta Tierra las cuestiones del sexo. Pues todas las muchachas hermosas deberían estar desnudas, de espaldas, atadas con gruesas cadenas, y con los muslos abiertos, totalmente abiertos. Entonces se les podría azotar sin piedad". Emar, Juan. *Diez*, Santiago, Editorial Ercilla, 1937, p. 165.

⁶⁸Por lo general, el nombre que reciben los barcos está asociado a algún animal (un *Un Año*, el S.S. Orangután).

⁶⁹Postre inglés, típico de Navidad, hecho con ciruelas, licor y mantequilla.

Un pitazo y el tren partió. Gris, gris por todas partes. Estábamos tristes. Pero Satán nos oyó. En Tilttil brilló el sol.

Prascovia se puso dichosa. Yo también. Reíamos, nos abrazábamos.

—¡Nunca más volver! —exclamaba.

—¡Nunca más! —le aseguraba yo.

Pero fue el caso que por Limache noté como una vaga sombra pasar por sus ojos. Nada le dije —ya calculará usted.

En Valparaíso vi que había temblado al ver al S.S. Chimpancé junto al muelle.

—¿Se podrá hundir? —me preguntó.

—Estás loca, Prascovia. Hoy día los barcos no se hunden.

—¿Y la neblina?

—Hoy día, niña, ya no hay neblina.

—Nos embarcamos.

Iquique:

Queridísima amiga, Prascovia se sintió muy mal. Montes y montes y más montes de arena, de arena, nada más que arena. Usted, queridísima amiga, que conoce nuestros fértiles campos de la zona central, del valle central, de cielo tan azul como verde y frondosa es su tierra, podrá sentir —tanto por la realidad como por su afinidad femenina— lo que el corazón de mi Prascovia sintió al no encontrar más que arenas y arenas y arenas en montes y montes y más montes.

—Prascovia —le decía yo—, es tu Perpiñán quien te habla. ¿Qué te importa esto? El barco zarpará pronto y vendrán otros panoramas.

Sonreía con una indulgencia conmovedora. Decía:

—Sí, tal vez. Pero añoro ese encantador momento entre Tilttil y Limache. ¡Tilttil! ¡Limache! Perpiñán, ¿no volveremos a vivirlo?

—Sí, hija, sí. Ése y otros son mejores. No te olvides que, al final, están los Infiernos.

Respondía:

—Es verdad.

Callábamos.

Mas ya no era la misma. *Ya el encanto se había esfumado*⁷⁰. Con su claro entendimiento de usted, amiga o señorita —que ya no sé cuál ha de ser el título exacto—, comprenderá que yo empecé a temer a ese puerto del Callao como a una verdadera maldición.

Fuimos a tierra. Fuimos a Lima. Yo miraba por todos lados. No había rincón que no me ofrendara una belleza o un interés. Prascovia decaía, amiga mía, como decae la nieve de esta cordillera nuestra cuando la primavera se entromete, como decae cualquier ser que cae o simplemente decae o cae.

Suena una sirena.

—¡Vamos, Prascovia, embarquémonos!

Señorita Carmela: Prascovia cayó en mis brazos llorando a lágrima viva. Entre sus sollozos decía:

—¡No, no, no! Yo quiero aquel momento feliz cuando salió el sol, Perpiñán. ¿Recuerdas cuando salió el sol, Perpiñán? Era entre Tilttil y Limache. Volvamos. Será entonces entre Limache y Tilttil. Y podremos recomenzar: Tilttil - Limache y Limache - Tilttil y Til...

⁷⁰En el original dactilografiado esta oración se encuentra subrayada con lápiz.

—Niña, Prascovia mía, ¿y si un día no sale el sol junto con llegar el tren a Limache o a Tiltil?

—No sé, no sé. Pero allá están mi papacito y mi mamacita y mi tía y mi sobrino. Y aquí, hasta pronuncian ya de otro modo. ¿Qué irá a ser más lejos?

—¡Los Infiernos, Prascovia!

—Quiero volverme.

Amiga Carmela, Prascovia se volvió. Y yo pensé que, bueno, no todo ha de salir a partir de un confite. Me senté en la cubierta mirando cómo se alejaban las blancas casitas de La Punta.

El primer balanceo del S.S. Chimpancé me volvió a la realidad. El S.S. Chimpancé viraba, viraba, viraba, podría repetir mil veces “viraba” y viraba como sólo los barcos que van a los Infiernos viran.

¿Se da cuenta, Carmelita, se da cuenta? Primera condición para desembarcar es ser dos. Yo era uno. Las olas se agigantan. Imagínese que tenían todas ellas penachos blancos. ¿Hase visto?

Me resolví a visitar al Honorable Plum-Pudding. Le expliqué mi caso. Contrariamente a lo que yo temía, me explicó con muchos términos náuticos, que he olvidado, que a su destino podía llegar de cualquier manera y por cualquier ruta.

—Capitán —osé insinuar—, si en tan dilatado trayecto acaso el barco tocase en..., en donde fuese, pero en fin, aquí en la superficie...

—Justamente —respondió—. Iremos antes a Brest⁷¹. Necesito comprar allí un par de zapatillas de caucho.

—¡Alabado sea el Señor!— exclamé con toda la potencia de mis pulmones, olvidando que mi destinación primera había sido el reino de Satanás.

Brest.

Es decir una vez más París.

¡Lomba! ¡Lomba! “¿Dónde estás, Señora mía, que no te duele mi mal?”.

París... París... ¿Dónde estás?

Señorita Peralta: estaba en Niza.

Para Niza me fui.

—Esta vez no, no, cientos de veces no; no nos separaremos. ¡A los Infiernos, mujer sublime, mujer, mujer! Que el Honorable Plum-Pudding ya se haya marchado... ¡Nada! Aparecerá un Honorable Corn Flakes⁷² con su S.S. Gorila o Guanaco o lo que sea. ¡Tú adorable y celestial criatura, tú la que en columnas amarras, tú la de ojitos de agua, tú!

Ella lloraba, amiga mía.

Yo también.

Y empezamos los preparativos.

Otra vez Marsella. Pero esta vez no para separarnos sino para unirnos. El barco, inmenso. Era el S.S. Camaleón⁷³. Sobre su puente, el Honorable Corn Flakes. Mi Lomba y yo llorábamos. ¡Jesús! ¡Cuántas veces hemos llorado mi Lomba y yo!

Un sirenazo ronco y aterciopelado. Un sirenazo largo.

⁷¹Brest, ciudad de Francia; puerto militar en el Atlántico. Escuela naval. Astillero.

⁷²Literalmente, *hojuelas de maíz*. Cereales que acostumbran servirse al desayuno en países de habla inglesa.

⁷³El nombre de este barco se corresponde isotópicamente con la expresión que párrafos antes el narrador utiliza: “¡Nada! Aparecerá un Honorable Corn Flakes con su S.S. Gorila o *Guanaco* o *lo que sea*”.

Un momento inefable, amiga Carmela. Esto que viene es muy grave: el sirenazo, en su final llevaba un estampido. Amiga Carmela: ¡Estampido!

Voló nuestro barco. Voló Marsella. Voló medio mundo.

—¿Qué pasa, Dios mío, qué pasa? —alcancé a preguntar.

—*C'est la guerre!*⁷⁴.

Volé yo también.

Por última vez en la vida la vi a ella, mi linda Lomba. Volaba. Pasaba veloz de una nube a otra nube. Llevaba unas patitas agudas y perforantes. Sobre ellas, hasta regiones de perdón total, de redención temblante, corrían sedas, sedas de carne, de mar, de... de ¡todo, amiga Peralta!

Y vino el desorden, el “¡sálvese quien pueda!”. Fui atropellado, pisoteado y ¡qué sé yo!

(Yo que amaba tanto pisotear...)

Un barco, otro barco, trataba de zarpar.

—¡Cógete a él!— me gritó una voz.

—¡Salva tu pellejo!— me gritó otra voz.

Señorita; no sé cómo un día me hallaba a bordo de un buque que se iba. Los cañonazos quedaban atrás. El océano se extendía hacia adelante. ¡Buena cosa! Allí se comía y bastante bien. Tenía una cama. Amiga Carmela, no había de qué quejarse.

Hasta que pude centrarme en el buen equilibrio de mis propias facultades.

El mar era terso. El cielo límpido. Casi me sentí seguro y feliz, cuando una interrogación me acometió como acometen las aves de picada y los escorpiones voladores:

“¿Y adónde va este barco?”.

Hice de tripas corazón y, sabiendo que se trataba de un barco francés, me atrevía a dirigirme al Comandante.

Era un hombre afable. Tenía bigotes. Después de varias, muchas frases sobre mil cosas, le pregunté:

—*Pardon, Commandant, et ou allons-nous?*

Me miró asombrado y jovial. Profirió casi riendo:

—*Mais... Au Chili!!*

Era cierto. Otra vez al “Chilí”⁷⁵.

Empecé a conocer gente. ¡Cuánta gente había ahora en nuestra ciudad! Me aseguraron algunos que frisaba⁷⁶ su población en el millón. No lo sé. Pero a juzgar por lo que cuesta aquí encontrarse —y qué decir reunirse con la gente— yo creo que pasan de diez millones. Esto ha sido una de las causas de mi desdichado destino. Ya lo verá usted. Mas no adelantemos nada.

*Empecé a conocer gente y la conocí a usted, distinguida señorita, Carmela Peralta. Usted tuvo a bien presentarme a su amiga Guni*⁷⁷.

Guni... ¡Qué dulce nombre! ¡Nombre con pétalos de azucena floreciendo en

⁷⁴En el original, subrayado. Al margen, con lápiz, una fecha: 1939. Inicio de la Segunda Guerra Mundial.

⁷⁵Desde el subrayado anterior hasta la respuesta del Comandante, aparece una anotación al margen con lápiz que lleva la fecha de 1939.

⁷⁶Error dactilográfico por frisaba.

⁷⁷Fragmento subrayado con lápiz en el original; además, con una fecha al margen: 1940.

arreboles crepusculares cuajados de pajarillos que trinan cánticos de alabanza a los ámbares y alabastros dispersos en las bondades de nuestra tierra!

Gu - ni... ¡Atroz nombre chino! ¡Nombre arrancado de las páginas del *Jardín de los Suplicios*⁷⁸, de las cárceles y panópticos del planeta entero, nombre gemelo al nombre fatídico de Sing-Sing!⁷⁹

Ya lo verá usted. Mas no adelantemos nada.

Perdóneme, Carmelita, que le anticipe una oscuridad que ensombrece mi mente. Sé que son ustedes muy buenas amigas. Nunca he podido saber por qué. ¡Qué misterios tiene la amistad! Ella tan suave, tan queda, deslizándose siempre bajo los dinteles como una sombra se deslizaría; usted tan dinámica, tan sonora, sin esperar jamás, para ir de una habitación a otra, que se presente la puerta, pues los muros los atraviesa con derrumbe y estrépito de terremotos. Ella tan amante de los fantásticos cuentos de todas las Miles de Noches románticas o suprarrealistas que haya habido desde que noches hay; usted tan refractaria a la tinta como el pez a los tejados, usted tan positiva en su vivir como positiva es la pica acerada que se hiende en el morrillo del toro enfurecido. Ella murmurando siempre: "Que Dios lo guarde"; usted profiriendo siempre: "Llámemme por teléfono". Ella ignorando desde su primer día e ignorándolo hasta su último que ruedan por este mundo un metal que se llama oro y otro que se llama plata; usted tallada como la piedra en perfecta *femme d'affaires* que hace estremecerse a la Bolsa de Comercio con todos sus habitantes dentro. Ella agradeciendo con una leve sonrisa del corazón al acompañante nocturno que ha sabido cerrar

⁷⁸"*El Jardín de los Suplicios*. Novela francesa de Octave Mirbeau, publicada en 1899. *Páginas de delito y de sangre*, describen en forma paradójica un ambiente de lujuria y de atrocidades, imaginado en el mundo chino, en las lejanas y misteriosas tierras de Oriente que no conoce nuestras convenciones ni nuestras falsedades. Mientras varios amigos están discutiendo sobre el valor de un delito, y algunos alaban su importancia como forma de inteligencia, en la exaltación de los sentidos y de las posibilidades humanas, un hombre mal vestido y de rostro desfigurado deja un manuscrito donde está narrada su vida. Él dice que después de haber vivido de artificio y haber escapado a varias condenas, un poderoso amigo a quien había prestado servicios, le envía en una misión a Ceylán a estudiar entre los corales la célula primordial y establecer nuevas leyes de la embriología. En el vapor conoce a una gentil inglesa. Miss Clara, y siente tanta simpatía por ella que acaba por confesarle su vida desordenada y abyecta. Ella sonríe ante sus palabras, también ante las riquezas que le dejó su padre, que había sido mercader de opio en Cantón, y le promete nuevas experiencias vitales. Por lo demás, durante la travesía, las palabras violentas y crueles de un explorador que, por odio a la civilización blanca, recuerda haber comido carne de europeos en tierras desiertas, parecen despertar en aquella mujer un interés morboso que muy pronto tendrá su explicación. Ligado a Clara por un hechizo irresistible, comprende que ella se vale de su riqueza para viajar de nación en nación con el fin de procurarse nuevas embriagueces monstruosas y crueles. En el presidio de los forzados en Cantón, en un espantoso cuadro de crueldad y pérfido refinamiento en atormentar y matar, ella se embriaga con el espectáculo de las miserias humanas, de agonías y muertes. El *summum* de la ferocidad se mezcla con la más lánguida voluptuosidad de perfumes, especialmente en "el jardín de los suplicios", que representa el rincón más sombrío y al mismo tiempo más suave de aquel presidio. Carnicerías, matanzas inauditas, invenciones sutilísimas de tormentos, se entremezclan así, entre el perfume de las flores, el dibujo sutilísimo de los parterres, y el estremecimiento de una voluptuosidad espasmódica de destrucción y de abandono. El mísero amante comprende que su compañera es un alma perdida y loca, pero también él queda arrebatado por la vorágine sensual que aquella mujer va creando artificiosamente en derredor, hasta que después de los más horrendos espectáculos de tormentos y destrozos, él la acompaña en sampán por el río a una casa misteriosa, donde entre voluptuosidad de amor y humo de opio las cortesanas proporcionan la embriaguez de un olvido". Porto-Bompiani, *Op. cit.*, p. 298.

⁷⁹Famosa cárcel norteamericana.

las rejas de su morada sin perturbar el merecido sueño de sus deudos; usted admirando, como Goering⁸⁰ admira a Hitler⁸¹, al acompañante ruidoso que choca y rechoca sus rejas de usted despertando los embravecidos canes de la comarca que a su vez despiertan a sus deudos que en calma y santamente dormían. ¡Oh, mi querida amiga! ¡Qué misterios tiene la amistad!

En fin, no me toca a mí entrometerme en sus amistades de usted ni tampoco en las de su queridísima amiga. Déjeme tan sólo decirle que le agradezco desde lo más profundo de mi ser la presentación que me hizo de tan adorable personita. *Pasé largos años escribiendo cuentos para ella, yo, señorita, que ya creía haber dejado la pluma para siempre*⁸².

Y aquí, amiga Carmela, empieza una historia más. Perdón.

Guni tiene un fundo.

El fundo de Guni tiene tres características: a) su alumbrado es exclusivamente con velas; las hay de todos tamaños, formas y colores; las enciende todas simultáneamente; es algo fantástico; b) hay en él una avenida de naranjos, de naranjos grandes y frondosos como abedules; la avenida parece no tener fin, al menos así lo afirman allí, agregando que nadie ha osado recorrerla más allá de algunas cuadras; c) se llama el fundo Curichaqui; ningún lingüista ha logrado descifrar su etimología; algunos prueban que “curi” es en araucano “negro”; pero ante el “chaqui” vacilan; y ante la conjunción de ambos huyen como ratas, no sé por qué.

Guni me invitó una vez a Curichaqui. Lindos fueron los cinco primeros días. Llevaba yo una maleta llena de cuentos. Leíamos, reíamos, cantábamos, nos asomábamos a la avenida de los Naranjos y, sin atrevernos a penetrar en ella, hacíamos alegres conjeturas sobre los misterios que podría albergar. Mirábamos la luna. Jugábamos con el sol. Oíamos el torvo ruido del río vecino revolcándose por entre las piedras. Visitábamos a los amigos de fundos cercanos. Matábamos moscas y zancudos. ¡Qué lindos días!

El sexto día la cosa cambió.

Llegaron visitas. No sé cuántas serían. A mí me parecieron más de mil. Presentaciones. ¡Jesús santo, conocer más gente todavía! Yo no quería conocer más. Hice lo que siempre hago en tales casos: saludar exagerando la venia de modo que mis ojos, al caer, no registren la imagen del presentado. Éste no se percata de nada.

—Don Fulano.

—Doña Sutana.

—Don Mengano.

—Doña Perengana.

¡Qué sé yo! Ni imágenes ni nombres, nada registré.

De pronto una mano se juntó con la mía. Una mano. ¡Una mano! ¡¡Una mano!!

Cambió mi destino por una mano. Carmelita, amiga mía: cambió la Tierra, cambiaron los astros. Fue el viraje absoluto y definitivo. Del maicillo con hormigas en que

⁸⁰Goering, Hermann (1893-1946): Militar alemán; junto con Hitler, uno de los fundadores del movimiento nacionalsocialista. Fue Mariscal de Campo y Comandante en Jefe de la Luftwaffe.

⁸¹Hitler, Adolf (1889-1945): Dictador alemán, jefe del partido Nazi. Condujo a su nación a la Segunda Guerra Mundial.

⁸²En el original dactilografiado, este fragmento aparece subrayado con lápiz. En efecto, tal como ya señalé, Guni Pirque es la narrataria de *Umbral*. El 23 de diciembre de 1940 Álvaro Yáñez anota en su diario de vida: “¡Qué felicidad! ¡Qué paz! Nace Guni”.

automáticamente se clavaban en cada saludo, mis ojos se levantaron de un golpe, instantáneos. Y cayeron en otros ojos.

En ese momento preciso falleció, carísima Carmela, éste su servidor de usted, Onofre Borneo. O vaya alguien a saber si acaso en ese momento preciso vino al mundo éste su siempre servidor de usted del mismo nombre.

Oiga, amiga Peralta:

Nuevamente, ahora que le escribo, se me presenta el dilema de su amistad de usted con Guni. No lo descifro. Recuerdo que cada vez que quería usted ofenderme o simplemente mofarse de mí (siempre hemos estado con pullas más, pullas menos, lo que no es, por cierto, descrédito alguno a la amistad que nos une) recurrí a usted a su expresión guerrera y me la expelía sin piedad:

—¡Literato!

¡Qué contraste con Guni! Guni, cada vez que sentía cariño, que sentía apego y benevolencia por mi humilde persona, me susurraba:

—Cuánto me gusta que seas literato...

Vino esto a mi memoria porque creo tener pruebas fehacientes para demostrar que, si en verdad soy literato —puesto que escribo—, no se me puede tomar en el necio y hasta denigrante sentido que suele tener este vocablo. No voy a referirme a la ética de ésta mi profesión. No quiero, ni asomos a metafísicas de ninguna especie. Voy a referirme a mi actitud ante la vida, es decir, ante esos ojos⁸³ que me clavaron haciéndome nacer o morir. Oiga bien:

Un literato, en el sentido despreciativo o sarcástico en que usted lo toma, ¿ante qué ojos se habría sentido clavado? ¡Lo sabemos, lo sabemos!

Ojos negros, inmensos, profundos como cráteres abismales, ojos de desesperación, de noches desesperadas, ojos de carbones y ébanos infinitos... ¿No es verdad?

Ojos azules y celestiales, ojos que abiertos dormía⁸⁴ amalgamando y desintegrando todas las lunas de las innumerables constelaciones, ojos de azur de las nebulosas, ojos transparentes y sin fin y por eso terribles cual ningunos... ¿No es verdad?

Ojos verdes, acuáticos, ojos de alga, algas, de peces y monstruoso⁸⁵ crustáceos, ojos que en su mirar de Maelstrom⁸⁶ tragáis hasta la eternidad las naves enamoradas que se arriesgan a cruzaros, ojos de hojas, ojos de pérfida sirena...⁸⁷ ¿No es verdad?

Y aquella mano que me hizo temblar y levantar los vulgares ojos míos, ¿no debió ser con dedos de marfil, palma de ópalo, dorso de madreperla, uñas de coral?⁸⁸

Buena y querida amiga, ¡nada de eso! Frente a mí, dos ojos como son todos los ojos, ni negros ni azules ni verdes, ojos algo negros, algo azules, algo verdes, algo marrones⁸⁹, si usted quiere, como los de la niña A, o la niña B o C. Ojos, nada más. Ni grandes ni pequeños. Algo almendrados, ligeramente orientales. Es todo. ¿Puede usted clasificarme entre la fauna literatoida? No, amiga, no lo puede. ¿Y aquella mano? ¡Nada de marfiles ni ópalos ni madreperla ni corales! Una mano pequeñita, suave, bien cuidada,

⁸³Ojos aparece manuscrito en el original.

⁸⁴Error sintáctico, falta de concordancia: *dormía* por *dormían*.

⁸⁵Error léxico: *montruoso* por *monstruoso*.

⁸⁶Según la mitología nórdica, gran remolino de agua.

⁸⁷“Monstruos marinos, con cabeza y pecho de mujer, y el resto del cuerpo el de pájaro, o bien de pez, según leyendas más tardías y de origen nórdico. Seducen a los navegantes por la belleza de su cara y por la melodía de sus cantos, luego los arrastran a la muerte para devorarlos”. Chevalier, J. *Op. cit.*, p. 948.

⁸⁸Cuatro joyas. Ver nota 39.

⁸⁹Cuatro colores. Ver nota 39.

como la de toda niña fina que el título de “fina niña” merezca. Pero nada más. Entonces, ¿yo literatón? No, amiga. Cuando quiera ruborizarme o zaherirme, lánzame otro epíteto más acertado.

Bueno; estábamos en que allí estaba yo clavado. Quería desprenderme. Inútil era todo intento. Quería retroceder. Me sentía ligado, atado. ¿Hasta cuándo, santo Dios, he de atar o ser atado? ¡Verbo horrible ese verbo “atar” que perturba mis días, mis noches, mis mañanas, mis tardes, mis desayunos, almuerzos, meriendas, comidas y cenas!

Y ahora no hacían falta columnas. No hacían falta ni cuerdas ni cadenas. Arrimado al aire del jardín, era yo atado por su mirada. Pegado a la atmósfera matinal era yo atado por mil serpientes⁹⁰ invisibles que me ahogaban paralizándome, serpientes impalpables que por millares acudían de sus ojos, esos ojos como los de cualquiera niña fina, niña que merezca tal título, llámese A o B o C.

De pronto miró hacia otro lado y yo me desprendí. Sentí entonces la sensación de un hombre que hubiese querido retroceder haciendo el máximo de su esfuerzo pero que un gran elástico lo hubiese tenido prisionero. Súbitamente el elástico se rompe y el hombre cae de espaldas lanzado hacia atrás por su propia fuerza.

Ella miró para otros lados y yo, yéndome a tropezones hacia atrás, vine a azotar en una mesa cubierta de golosinas y bebidas. Aquello sonó, por cierto, pues, además de pasteles y fiambres que rodaron, en los ladrillos del corredor vinieron a quebrarse cuatro copas de cóctel. Aquello sonó. Los no sé cuántos invitados se volvieron. Rieron a grandes mandibulazos. Me creyeron borracho. ¡Oh, los miserables! ¡Si hubiesen siquiera sospechado la terrible verdad!

En fin, la cosa pasó.

Corrí entonces adonde Guni, nuestra común amiga. Corrí. Fingiendo indiferencia e indicando con disimulo a la terrible criatura, le pregunté:

—¿Quién es esa dama?

Me respondió:

—Tártara Tigre.

(Déme, amiga un descanso. Déjeme tomar aire. Estoy temblante. Comprenda: si infinitas veces he pronunciado y formulado ese nombre, esta es la primera vez que lo escribo. Lo escribiré por segunda vez. Aquí va: Tártara Tigre. Por piedad, déjeme serenarme.)

Ya me siento sereno. Sigamos.

Aperitivos. Copioso almuerzo. Algunas horas de quemante sol que ni yo ni nadie recuerda en qué se emplearon. Usted sabe: esas horas perezosas y con zumbidos de

⁹⁰“(…) Es simbólica por antonomasia de la energía, de la fuerza pura y sola; de ahí sus ambivalencias y multivalencias. Otra razón de la diversidad de sus aspectos simbólicos se deriva de que éstos provienen o de la totalidad de la serpiente o de uno de sus rasgos dominantes: avance reptante, asociación frecuente al árbol y analogía con sus raíces y ramas, muda de la piel, lengua amenazante, esquema ondulado, silbido, forma de ligamento y agresividad por enlazamiento de sus víctimas, etc. (...) En Occidente, Bayley interpreta que la serpiente, por su esquema ondulado, similar a la forma de las ondas marinas, puede simbolizar la sabiduría abisal (...) y los grandes arcanos (...), siendo entonces asimilable a las *tentaciones* de quienes han vencido la constricción de la materia y han penetrado ya en los dominios de la sequedad espiritual. Esto explica que Blavatsky diga que, físicamente, la serpiente simboliza la seducción de la fuerza por la materia (...) constituyendo la manifestación concreta de los resultados de la involución, la persistencia de lo inferior en lo superior, de lo anterior en lo ulterior (...), lo cual es ratificado por Diel, para quien la serpiente es el símbolo, no de la culpa personal, sino del principio del mal inherente a todo lo terreno (...)”. Cirlot, Juan-Eduardo. *Op. cit.*, p. 407.

insectos de los campos en verano. Luego, tras los primeros contrafuertes andinos, empezó a asomarse la tarde.

La gente de Curichaqui se distribuyó y se dispersó en grupos. Unos salieron a caminar; otros organizaron una partida de *bridge*; otros se dirigieron a la cocina; otros empezaron a jugar a las bolitas o al trompo.

Tártara Tigre vino a mí. Me propuso:

—¿Quiere usted que salgamos a caballo?⁹¹

Respondí:

—Acepto.

—¿Por la avenida de los Naranjos?

—Acepto.

—¿Hasta el final?

—Acepto.

—¿Hasta donde nadie se ha atrevido a llegar?

—Acepto.

—¡En marcha, entonces! —exclamó.

—En marcha —repetí como un eco.

Salimos.

Atrás quedó Curichaqui y el mundo entero.

Ella montaba un caballo mulato, el Despiporren; yo, una yegua alazana, la Repanocha⁹².

Nos internamos por entre los gigantescos naranjos que perfumaban el aire con el perturbador aroma de la flor del abedul y que, al mecerse a impulsos de la brisa, lanzaban un lamento semejante al de mil bandurrias afinadas en la nota del misterio y del horror, del peligro y del amor.

Avanzábamos.

De cuando en cuando aquellos acordes forestales recibían su respuesta: relinchaba el Despiporren. Seguíamos y el concierto seguía. Entonces relinchaba la Repanocha.

Avanzábamos. Seguíamos.

Aquí, queridísima, inefable amiga, debo callar. Daré un solo toque más sobre el paisaje, y otro solo toque sobre los personajes. Luego pasaremos a mi fatal destino, a mi cruenta suerte.

¡Oh, esos naranjos con aromas de abedules, con acordes de bandurrias tajeados por relinchos de corcel! ¡Oh, floresta y orquesta hipógrifos⁹³ altaneros!

Imagínase⁹⁴, Carmelita, que, a medida que sobre nuestras cabalgaduras avanzábamos, los árboles se iban cerrando tras nosotros, formando y elevando un alto e impenetrable muro de verdes y de notas. Verdes tupidos, notas apretadas nos iban aislando del resto de los humanos, dejándonos solos, con nuestras únicas fuerzas, para

⁹¹Este pasaje guarda una estrecha relación con *Maldito Gato (Diez)*, donde se describen las distintas sensaciones que provoca una cabalgata por el campo. En efecto, éstas son olfativas, auditivas y visuales, para culminar en una táctil.

⁹²Una variación sobre el aspecto simbólico del andrógino pareciera constituirlo este fragmento: *él* monta una *yegua* y *ella* un *caballo*. Asimismo, el término *montar* tiene un evidente contenido sexual.

⁹³Error ortográfico. Un hipógrifo es un animal fabuloso, mitad caballo y mitad grifo, que figura en las leyendas antiguas. El hipógrifo es una suerte de Pegaso intensificado. Integra por tanto solamente cualidades favorables: la condición de guardián del grifo y el valor de "montura espiritual" del caballo alado. Cfr. Cirlot. *Op. cit.*, p. 241.

⁹⁴Error dactilográfico: *imagínase* por *imagínese*.

afrontar lo que Tierra y Soles quisieran fraguar, lo que Cielos e Infiernos⁹⁵ concibieran en sus recónditos⁹⁶ designios. Y por encima de nuestras cabezas, como el arco empennachado de una ola⁹⁷ inmensa que nunca nos alcanzara, avanzaba con nosotros, también enarcada, temblante y susurrante, otra ola de ramas, hojas y dorados frutos.

Justo a la hora de marcha esta ola singular dejó escapar una enorme bandada de grullas multicolores que, con un lento, lentísimo batir de alas, se posó por encima de nosotros, cubrió y tapó el cielo ya crepuscular, y acompañó el arrogante paso de nuestros vivientes vehículos. ¡Asombrosa, maravillosa, portentosa cosa!

Ahora, al toque sobre los personajes, Tártara Tigre, y éste su mísero servidor de usted, Onofre Borneo.

Desmontamos tras otra hora de marcha. Dejamos a nuestras cabalgaduras en libertad. Empezaron ambas a nutrirse de esos dorados frutos. En un momento la Repanocha se comió una grulla; luego el Despiporren, una bandurria.

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.

Quedé mudo de embeleso contemplando.

Entonces vi, cual un rayo en la noche tempestuosa, correr, fina, aguda, de abajo hacia arriba, del pie a la mano en el aire, una línea escarlata. 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.

Se entreabrían, sí, replegándose enroscados, volteándose al separarse. Aquella ranura viviente entonces me mostró la carne de mi Tártara Tigre, sus venas, sus finísimos nervios, su sangre, sus músculos, sus tejidos todos, todas sus membranas y ocultas mucosas, todo palpitando, latiendo y sin que ni una gota de nada, absolutamente de nada, se desprendiera y se profanara en la tierra que ella, ¡Ella!, pisaba.

Mi embeleso no tuvo límites.

Tártara Tigre me ordenó:

—Ponte aquí, a mi lado y de frente, como yo.

Obedecí.

—Alza tu brazo izquierdo hasta que tu mano se junte con la mía, allí en lo alto.

Obedecí

Y sentí como mi traje, en el costado izquierdo; mi bota izquierda en su costado exterior; toda mi ropa frente a la sangre de ella se rasgaba desde la bocamanga hasta el suelo.

Luego una aguda y veloz sensación, no sé si dolorosa o placentera, corrió de lo bajo a lo alto de mi cuerpo. Imaginé ser el arañazo de un bisturí de plata llevando en su punta una esquirla de vidrio y otra esquirla de cocaína.

Se abrió mi piel hacia ambos lados. Quedó una rasgadura de mi cuerpo vivo a la intemperie. En ella vibraron las bandurrias; en ella se reflejaron ramas, hojas, frutos; en ella golpearon los relinchos de ambos corceles; en ella vino a morir la brisa que las lentas plumas de las grullas provocaban, grullas ahora inmóviles aunque de alas batientes en el aire que nos cubría.

⁹⁵La reunión del Cielo y del Infierno es una referencia a Blake. Ver Estudio Preliminar.

⁹⁶En el original aparece *impenetrable* suprimido y, escrito al margen, *recóndito*.

⁹⁷Alusión a *Septiembre 1º de Un Año*.

—¡Júntate, pégate a mí!— ordenó.

Obedecí.

Distinguidísima amiga, ya di el toque sobre ambos personajes. Debo callar. Esto no cabe en letras posibles. Después, y sólo como síntesis, como aproximación, pensé, al venir a mi memoria los habitantes de Curichahui, de Santiago y del resto del globo terráqueo, pensé, digo:

—¡Infelices personajes! ¡Desgraciados! ¡Pobres de espíritu y cuerpo! ¡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!

Dejemos pasar un rato, amiga Carmela.

Ahora viene otra historia, lamentable historia que lleva en su extremo, como el bisturí de plata lleva sus esquiras, la desesperación de su lacerado servidor de usted.

Carmela Peralta, ¡Carmela Peralta! ¡¡Carmela Peralta!!

Pocos días después, o al día siguiente, o muchos —¿qué puedo precisar en medio del alboroto de mis pasiones?—, en fin, cierto día...

¡¡*Tártara Tigre fue alevosamente asesinada!*!!

Silencio.

Llénese, amiga, de negros crespones.

Oremos de hinojos por el eterno descanso de su alma sin par.

Fue un crimen asqueroso. Fue una mancha para la humanidad entera. Fue un escupitajo para nuestra calidad de hombres. Usted no lo va a creer. Usted va a rebelarse indignada. Porque ello no es posible, no es posible, no. Y sin embargo, fue posible. Prueba de ello es que Ella ya no es.

Fue el crimen —ya se lo dije— alevoso, calculado, medido, frío, helado, glacial, el del cero absoluto, cuando cesa toda vibración, cuando hasta el último electrón, el último ion son también asesinados en aras del inmortal recuerdo de Ella la única, Ella la excepción que, como tal, comprueba la regla de armonía cósmica, Ella por ser excepción, Ella confirmación del Cosmos, Ella, mi Tártara Tigre!

—¡Exagerado! —grita usted— ¡Literato!

No, amiguita mía, no. Si usted no conoce aún los pormenores. Conózcalos primero. Luego se formará una opinión serena y certera. Luego me encontrará razón y derramará piedad sobre mí.

Amiga mía, ¡amiga mía!, ¡¡amiga mía!!

¡¡*Tártara Tigre fue asesinada por Guni!*!!

Es horrible, es espantoso, es abominable, es execrable. ¡Si lo sabré yo!

Amiga Peralta..., no hay nada que hacer. No hay caso.

Todo lo hicieron, lo premeditaron, lo pesaron tan bien, Guni y su cómplice, que nada, nada, nada... ¿Hasta cuándo, Dios mío, quiere que escriba esa maldita palabra de “nada”? En fin..., que nada hay que hacer. No hay caso.

Porque Guni tuvo una cómplice. Creo que se nombraba Cornelia o Carlota o Corina o Consuelo o Crisanta o Carpeta o Camelia o Corola o Cuncuna o..., no recuerdo, y se apellidaba Rupanco o Renaico o Ruinoso o Rizoto o Ruibarbo...⁹⁸. Bueno, no se trata de ella. Así es que sigamos.

Usted, mi venerable amiga, podrá alegarme que, puesto que sé que de crimen —y

⁹⁸La indeterminación del nombre de la cómplice exhibe las constantes metamorfosis que afectan a los personajes de Emar.

alevoso y asqueroso, por añadidura— se trató, cómo no me he presentado ante la Justicia a pedir que la fiel e inexorable balanza se incline en contra de las dos amigicidas del acto aborrecible.

Le otorgo ese alegato. Hay jueces en este mundo. Lo sé. Pero no olvide lo que a continuación paso a explicarle:

Usted, señorita Peralta, habrá oído decir mil veces que el libro tal o el artículo cual, no hay que leerlos en líneas, que hay que leerlos *entrelíneas*. Un significado diferente, un significado más profundo, el significado verdadero que encerraba el libro o el artículo se va entonces revelando. Igual ante los jueces pero... con una pequeña diferencia: hay jueces, mas por desventura mía, no hay intersticios entre ellos que permitan la existencia de *entrejueces*. Es ésta mi maldición.

Los jueces, señorita, se apoyan en los códigos. Los códigos regentan y dictaminan sobre *hechos*. Tienen los jueces toda la razón de proceder así, apoyados sobre los códigos. Si no, ¿sobre qué se apoyarían? Y en la vida hay que estar apoyado, respaldado como yo lo estuve por una columna cuando Lomba me ató, como lo estuvo Prascovia, también por una columna, cuando yo la até, como volví a estarlo yo cuando atado fui por Tártara Tigre al oxígeno y nitrógeno del jardín de Curichaqui.

¿Quisiera usted que se apoyaran sobre la Justicia en sí, la Justicia así con mayúscula? Nadie sobre ella —repito: con mayúscula— se ha atrevido a hablar desde que el mundo es mundo. ¿Por qué exigirselo a los jueces? En justicia, no sería justo pedir tal cosa para que Justicia administrasen. Y en este planeta debe todo el mundo tratar de ser justo, aunque no exento de peligro se esté de caer por el declive de lo justo, en un justiciero, que es, justamente, lo que yo, su servidor de usted, Onofre Borneo, jamás haría ni en el Palacio de Justicia ni fuera de él.

Bien; me presentaría ante los jueces a denunciar. ¿A denunciar qué? Ya se lo he dicho: todos los *hechos* fueron tan admirablemente combinados, por Guni y la tal Carpeta o Corola Rizoto, que ni Sherlock Holmes⁹⁹ ni Philo Vance¹⁰⁰ ni el Padre Brown¹⁰¹ ni Hércules Poirot¹⁰², ni todos, podrían desmontarlos. Ellas entonces, Guni y la Cuncuna Ruibarbo, podrían acusarme de calumnia. Porque no hay entrejueces, amiga mía, no los hay.

No hay, sobre esta Tierra, ese jurado que ve más allá de las espléndidas combinaciones que los hechos escuetos permiten. No hay ese jurado que, más que tomar el pulso al hecho, lo toma, lo tomaría, a las silenciosas y tremendas procesiones que nos corren por dentro. No lo hay. Y yo, ya sufro bastante, créamelo, con todo este drama para que a él se le agregue el verme arrastrado por dos gendarmes a los tribunales primero, a la cárcel después, por la despreciable culpa de la calumnia.

Y sería calumnia en contra de dos damas... No. No lo resisto ahora ni lo resistiré jamás. Me callo.

Resignado estoy a seguir meditando, conjeturando qué puede inducir a la otra para ser cómplice y a Guni ejecutora de acto tan nauseabundo. ¿Qué?

¿Acaso sospecharon aquello de la avenida de los Naranjos? Tal sospecha, ¿determinó en ellas un rencor ancestral? ¿O simplemente hizo primar en sus deleznables sesos

⁹⁹Famoso detective, protagonista de una serie de novelas de Arthur Conan Doyle.

¹⁰⁰Personaje de S.S. Van Dine.

¹⁰¹Personaje de G.K. Chesterton.

¹⁰²Personaje de Agatha Christie.

el reconocimiento de una educación cargada de prejuicios y cortapisas? Tal vez. Tal vez lo uno, tal vez lo otro. Tal vez ambas cosas. No lo sé. Pero de ahí a matar, a asesinar... ¡Qué infamia! ¡Qué suceso que aún ningún idioma ha encontrado palabra para designar y castigar!

Es que no hay, amiga, sobre la Tierra entrejueces...

La mataron. La asesinaron.

Tártara Tigre partió de este mundo.

Tártara Tigre ya no es de este mundo.

Tártara Tigre yace sepultada en nuestro primer camposanto.

*Pasó bajo su inmenso dintel.*¹⁰³

Los sepultureros, arrastrándola, pisotearon con sus suelas embarradas su *grandioso umbral*...¹⁰⁴

Un sacerdote desconocido, sin atreverse a acompañarla hasta el fin, desde fuera rezó:

*Ancha es la puerta, pasajera, ¡avanza!
Y ante el misterio de la tumba advierte
Cómo guardan el sueño de la muerte
La fe, la caridad y la esperanza.*

Risible, irónica bufonada, irónica hasta hacernos exclamar a los que aún quedamos trotando por estas calles:

—¡Ya no sé si llorar o reír!

TÁRTARA TIGRE R.I.P.

Desde entonces, lentamente, amiga mía, he ido día a día al cementerio. Allí duermen tantos amigos. Allí están mi padres.

Llego al sepulcro de ellos. Quedo inmóvil. A mi derecha está él, mi padre. A mi izquierda ella, mi madre. Rodeándolos, otros seres, ángeles acaso que nadie ha sabido para qué nacieron si tan pronto los mataron. En algunos rincones, algunos nichos vacíos. Uno de ellos será el mío. Después de decírmelo, de verificarlo una vez más, lentamente también, me alejo, me voy.

Llego entonces a la tumba de Tártara Tigre. Miro. No entiendo a las gentes ni el polvo en que pisan.

Con igual lentitud tomo un jazmín que he llevado conmigo. Lo dejo caer sobre su losa. Dura allí apenas unos segundos. Luego empieza a desintegrarse, a evaporarse. Desaparece. No es más.

Por eso nunca, nunca habrá una flor sobre la tumba de la malograda Tártara Tigre.

Amiga mía:

Cierto día todo cambió. ¡Otro cambio! ¿Hasta cuándo? Cambió.

¹⁰³Subrayado en el original con lápiz.

¹⁰⁴Subrayado en el original con lápiz.

Rehice en el cementerio mi triste peregrinación. Ya la conoce usted. Cayó el jazmín. Era un jazmín más blanco que todas las nieves que han caído sobre nuestra cordillera.

Allí quedó sobre la losa. Uno de sus pétalos se desprendió y se inclinó sobre la última letra de la última de las tres palabras que expresan mi deseo para su alma: *Pace*.

Amiga mía:

Ese jazmín, el de ese día, no se volatizó. Quedó. Quedó como cualquier flor que usted arroje sobre cualquier sitio. Y no sólo quedó sino que empezó a teñirse.

Algo de color de 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 lo demás. Mas no desintegrándose.

Tártara Tigre, desde su ataúd, lo chupó¹⁰⁵.

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.

¡Ella había muerto!

¡¡Pues con los muertos entonces!!

Lo supe:

Ella,

Tártara Tigre,

...me aguardaba en su ataúd, no para descansar en paz sino para recomenzar nuestro viaje eterno, nuestro viaje inefable, más allá del prejuicio de ser vivo o muerto. Que cuando las pieles y las venas y los nervios se han mezclado... ¡al diablo, a buena parte lo que aun vosotros, seres terrenos e inmundos, gusanos, larvas mediocres, seguís lucubrando temerosos sobre si don Fulano está vivo o no, sobre si doña Zutana murió o vive aún!

Corrí, corrí.

Llegué a mi escritorio.

Acabo de llegar.

Tengo que escribirle a usted para pedirle un servicio.

La inmensidad de esta ciudad de más de diez millones me ha impedido encontrar alguien que vaya a su tierra de usted y fuese mi portavoz. Por eso le dije que tanta población era también causa de mi infortunio.

Permítame que le escriba.

Permítamelo... ¡¡por piedad!!

¹⁰⁵Así como Onofre —como amante— y Guni —como asesina— *derramaron* la sangre de Tártara, ésta *succiona* la sangre transmutada del primero, *atrayéndolo* a su mundo subterráneo. Esta representación alude a la condición *vampiresca* de Tártara: “Muerto que según se cree sale de su tumba, para venir a chupar la sangre de los vivos (...) La tradición pretende que aquellos que han sido víctimas de los vampiros se convierten también en vampiros: quedan a la vez vacíos de su sangre y contaminados (...) El fantasma atormenta al ser vivo por el miedo, el vampiro lo mata sacándole su substancia; no sobrevive más que por su víctima. La interpretación se basa aquí en la dialéctica del perseguidor-perseguido, del engullidor-engullido. El vampiro simboliza el apetito de vivir, que renace cada vez que se lo cree aplacado y al que vanamente nos consumimos en satisfacer, mientras no está dominado. En realidad, se transfiere sobre el otro esta hambre devoradora, cuando no es más que un fenómeno de autodestrucción (...)”. Chevalier. *Op. cit.*, pp. 1046-1047.

Santiago de Chile,
Octubre 13 de 1944.

Señorita
Carmela Peralta.
Carrizal 2.
Mulchén.

Mi muy estimada señorita:

La presente tiene por objeto dirigirme a la siempre reconocida magnanimidad de usted para implorarle un servicio que creo no ha de negarle a éste su servidor, Onofre Borneo.

Conocida ya por su clara mente mi triste historia, me atrevo a acercarme de rodillas a sus hermosos y diminutos pies, para pedirle, con toda suavidad del cordero que sacrifican, que tenga usted a bien llegar hasta donde nuestra apreciada y común amiga Guni, a fin de rogarle en mi nombre que interceda frente a las calamidades que me asaltan.

Dígale usted que se digne dar su beneplácito para poder hacer yo con mi vida cuanto mi vida me pide hacer conmigo.

Dígale usted que todas las reglas de urbanidad las acataré sin reserva si el permiso que demando se me otorga. Dígale que, manso, me someteré a las leyes de la temperancia por estrictas que ellas sean. Dígale asimismo que seré el fiel practicante de las máximas del ahorro que el buen sentido aconseja. Dígale que, como los esclavos de antaño, pasando bajo el yugo de sus vencedores, pasaré yo bajo todos los yugos que el estado civil y las leyes de la República me impongan.

Dígale, por fin, que si antes de permitir quiere probar, iré a la prueba sin temblar ni siquiera vacilar.

Dígale que haré el servicio militar, si me lo pide. Dígale que seré bombero, si tal es su antojo. Dígale que aceptaré paseos en automóvil. Dígale que ofrendaré flores a mis amigas y a las suyas en los días onomásticos. Dígale que me presentaré de candidato a regidor por cualquier comuna si ello se requiere para alcanzar mi anhelo.

Dígale que jamás testa alguna de hombre se ha inclinado con más noble respeto ante noble dama, ante regina existente.

Dígale que jamás los Cielos han escuchado súplica más vehemente, más desgarradora que ésta que osa lanzarle a ella, Guni, este hambriento y sediento de vida o de muerte, ¡que es lo mismo!

Dígale... Si la hace escucha-a-a-ar,
Dígale... Con toda su vo-o-o-oz,
Dígale... Que estoy medio muerto-o-o,
Dígale... Que muerto perdi-i-i-do...

Y bajo, muy bajo, quedamente agréguele que no me causa pavor la necrópolis que a Tártara Tigre encierra; que no me arredra su ataúd.

Por el contrario. Alzando de más en más su melodiosa voz de usted, distinguidísima Peralta, cuénteles mi extraño sino. Cuénteles que hoy día mi lengua, antes tan rica en giros y vocablos, ha perdido todos sus giros y sólo conserva su vocablo.

¡Alce aquí la voz, amiga mía!
¡Grítele mi vocablo único!
—¡¡Necrofilia!!

Y ahora, con voz más suave pero persuasiva, convénczala, o al menos trate de convencerla, de que hay en mí una certeza imperativa. Convénczala de que Sé.

¿Qué?

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, amiga, 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 vigili-
as.

Así sé, Carmelita, así sé.

Claro que mi sapiencia no basta para inculcar fe en usted.

—¿Y si no es como él cree?— usted preguntará.

Bien; por benevolencia, mas no por convicción, voy a acceder a su duda.

Si así no fuese, amiga mía, así como yo sé, moriría yo allí, en *su* tumba, en *su* sarcófago.

Moriría yo en el único sitio posible para que mis males y faltas quedasen por los siglos redimidos.

Carmela Peralta: Sería bastante...

Por fin, comprendo la interrogación que ha sentado plaza en su esclarecido cerebro de usted:

—¿Y qué tengo yo que hacer ante todo esto, y qué Guni que fue, a la postre, la asesina?

Muy justa la interrogación. Responderé:

Señorita Peralta:

1º Usted lo que tiene que hacer —¡si bien le place por supuesto!; ¿osaría yo jamás acercarme siquiera a los deslindes de una orden?— es servir de intermediaria entre Guni y yo, justamente porque ella es la asesina y, compréndalo, no sé qué reacción pueda ante su presencia experimentar éste mi corazón de enamorado;

2º Se trata de un permiso, de una autorización. Usted, como persona de no desmentida cordura, podría extenderla y firmarla. Pero, ya se lo dije en las primeras líneas de esta carta, conozco el derramar de su guitarra y conozco todo cuanto tiempo consume todo derrame, sobre todo cuando proviene de una guitarra, y guitarra inefable por añadidura. Esto, respecto a sus labores. Respecto a mi prudencia, recuerde lo de la intemperancia mía, la gallinácea y demás;

3º Quiero recurrir a Guni. No sé si es propiamente querer. Algo, una fuerza implacable, fuerza de cavernas milenarias, me impulsa a recurrir a Guni. *Poca y ligera fue nuestra mutua relación. Sí. Pero fue, no olvide, con cuentos, historietas, misivas, es decir, fue con letras*¹⁰⁶. Y yo, quiéralo o no, quiéralo usted o no, quiéralo el mundo entero o no, soy un hombre *de letras*. El apego que con Guni se creó fue mayor que el por mí sospechado;

4º Fue esa fiera de Sing-Sing la asesina. Es verdad. ¡Oh, dulce amiga, qué de recónditos designios existen! Fue asesina, fue, por lo tanto, manchada en y regada por *sangre*. ¿Y qué sangre? La de ella, Ella, Tártara Tigre, la única. Las demás sangres sirven para hacer vivir. La de Ella es viva. Es vida. La única. Guni empapó sus manos en esa

¹⁰⁶Subrayado en el original con lápiz.

sangre, hundió su cerebro y sus instintos en esa sangre. Amiga, recuerde ahora aquello del final de la avenida de los Naranjos. Trace la analogía. Entre Guni y yo hay un lazo oscuro y hondo que la sangre y las fibras de Tártara Tigre sólo pueden descifrar y culminar¹⁰⁷.

¡Así se tejen los destinos de las alianzas humanas!

—La cómplice...— acaso piense usted.

No. Una cómplice, como un cómplice, es cómplice y nada más. Es la persona que aparentemente se allega como segura servidora pero que tiene sus líneas trazadas hacia otros fines, fines muy diferentes a los fines que lleva el acto en que ella es cómplice. Si así no fuese, cometería ella misma el crimen. Se apoya en él, se hace acompañar de sus ventajas. Pero bien se guarda de mojar sus manos en sangre alguna. Ayuda a arreglar las circunstancias, estudia con olfato minucioso las coartadas, enreda a la policía, embrolla a los detectives, amanceba desamancebando, hurta retribuyendo. En fin, decora, corre y descorre cortinajes, levanta y baja telones, charla con el consueta, distrae al que está en la taquilla, embriaga al barítono, embelesa a la soprano, sorprende al director de orquesta, los despista a todos, a nadie deja sin su correspondiente felonía.

Mas, a mí nada de esto me interesa ni me sirve. Yo quiero a los verdaderos actores, los que ya llevan, sellados en sus labios hasta la eternidad, el sabor a sangre y sangre de ella mi adorada, mi radiante, mi grandiosa, mi excelsa y sublime Tártara Tigre.

Guni ya lleva sellados, hasta la eternidad, sus labios con la sangre única de Tártara Tigre.

Por el recuerdo de Guni, amiga Carmela, por la estimación que sentí ante su ya manchada vida inocente de muchachita amante de los cuentos fantásticos, por su candor consumido, le pido, Carmela amiga, que encienda, ante su retrato, dos grandes cirios y los deje arder hasta su desaparición total. Que yo aquí haré otro tanto, haré más: encenderé siete cirios y lloraré frente a ellos hasta que [...] ¹⁰⁸ tras los picachos andinos.

Quiero que Guni me otorgue el permiso para entrar, de una vez y para siempre, en los Reinos Sagrados de la Sagrada Necrofilia.

Quiero extender ante ella el pasaporte completo de mi vida y que ella sobre él estampe su visado.

Quiero que ella, *la niña aquella que con gozo y sin malicia oyó abismada como un nene los al parecer para ella tremebundos relatos míos*¹⁰⁹, 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.

Quiero de ella, Guni, la absolución de mi pasado y la bendición ante el gran paso.

Quiero ir sin miedos, sin titubeos, sin recuerdos, sin pasado.

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.

Sé que con su sonrisa asequible tendré la fuerza para decidir mi grande aunque temible destino.

Sé que si Guni no me escucha o me niega, la tumba de Tártara Tigre, sé que me

¹⁰⁷Sobre el lazo de sangre que hay entre Onofre y Guni, ver nota 210.

¹⁰⁸Fragmento borrado, ininteligible en el original.

¹⁰⁹Subrayado en el original con lápiz, al margen, además, escrito *Guni*.

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!

Usted puede hacerlo y espero que lo haga. No eche en olvido, a pesar de gallináceas e intemperancias mías, que siempre he mantenido una amistad honorable frente a usted, que siempre he conservado un respetuoso cariño por su noble señora madre, que siempre he guardado afecto sincero por su sabio y dentífrico hermano Viterbo, que siempre mis oídos han estado alertas ante los cantos de su cantante esposa, la dulce y sutil Cornejo.

En espera, pues, de tantas y tan anheladas cosas, permítale, señorita Peralta, a éste su fiel y seguro servidor, reiterar su incondicional amistad por usted y humildemente inclinarse ante su persona, rogando al Sumo Hacedor que vele por su salud y por su eterno bienestar.

Se descubre ante su gracia y su donaire,

ONOFRE BORNEO