

# La hoja de mar (:)

Efecto archipiélago I

Juan Carlos Quintero Herencia

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Juan Carlos Quintero Herencia

© Almenara, 2016

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)

[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-08-6

Imagen de cubierta: Mark Catesby, *circa* 1731-1743

Wellcome Library, London

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

## 6.

### «DEL AGUA POR TODAS PARTES»: CARNE, SENSORIO Y *NATURA* POLÍTICA EN VIRGILIO PIÑERA

¡Y tantas cosas nobles como pudieran hacerse en la vida! Pero tenemos estómago. Y ese otro estómago que cuelga: y que suele tener hambres terribles.

José Martí, *Cuaderno de apuntes*, número 5  
(1881) (Martí 1991: 160)

Así hemos practicado entre ambos un boquete aislador que impide toda comunicación humana.

Virgilio Piñera, «Discurso a mi cuerpo»  
(1990b: 36)

#### LOS MODOS DE LA CARNE

Paralela a su escritura narrativa y dramaturgica, Virgilio Piñera (1912-1979) mantuvo una sostenida productividad poética. Antón Arrufat ha especulado sobre la «responsabilidad» compartida por Piñera y sus lectores ante el olvido de su poesía y en torno a por qué Piñera no se preocupó en su madurez por publicar sus poemas. Entre la pobreza y la excentricidad que transpiraba su vida y su palabra, además de los reiterados acosos de la represión castrista, para Arrufat la indiferencia y olvido que padecieron sus poemas tendrían una causa adicional en una decisión personal del autor:

Yo le serví de mecanógrafo. Solía, con el original entre las manos, dejar de dictarme para preguntarme con cierto desánimo: «¿Tú crees que lleguen a publicarse?». Se reanimaba y volvía a dictar.

Sus poemas sufrieron esta indiferencia, y otra más aguda: con el tiempo su poesía se convirtió en un hecho exclusivamente personal. No sólo se negó a difundirla en público, sino que dejó de leerla incluso a sus propios amigos. Nunca hablaba de ella. Nunca confesaba «acabo de escribir un poema». Y no obstante este silencio, continuó escribiendo poesía hasta el final. Dentro de las dieciocho cajas quedaron guardados cientos de poemas. (Arrufat 2000: 11)

La sostenida indistinción entre cuerpo y objeto, carne y entorno que recorre su poesía encuentra en sus relatos y novelas otro modo de aparecerse y es de una consistencia asombrosa. Quizás habría que meditar esta «indiferencia» de Piñera ante su escritura poética más allá de los énfasis «personales» que subraya Arrufat. Quizás la reticencia a publicar o hablar sobre su poesía respondía a un reconocimiento del propio Piñera a lo que sus poemas hacían y producían en las estructuras de comprensión y lectura de su entorno más inmediato; efecto que el propio Piñera leía y padecía de sobra al meditar sobre su poesía. Más aún, esta indistinción entre cuerpo y representación sería la firma de una coherencia poética que recorre toda su obra y que el escritor de algún modo sabía que operaba como un prejuicio anterior a la lectura burda de los mismos. Los modos ensayados por Piñera para exhibir el cuerpo en sus textos mucho tienen que ver con esta desatención, cuando no produjeron la más indignada reacción o ninguneo. Incluso su indudable ascenso póstumo entre los lectores, sobre todo a partir de los años noventa del pasado siglo, tienen en ese modo *a la Piñera* de sacar el cuerpo una incitación y una dificultad que no habría que subestimar.

La mejor revalorización de Piñera se desatiende de los atributos «idiosincráticos» con los que la crítica convencional lo expulsa de las «fundacionales» discusiones políticas y culturales cubanas o latinoamericanas. En un contexto muy inmediato, la negatividad de «la lengua de Virgilio» es una intervención puntual contra las ontologizaciones glorificantes de «lo cubano». Como señala Antonio José Ponte, Piñera: «Escribía negando. Escritura reactiva como ciertos preparados químicos» (Ponte 2002: 103). Demasiadas páginas de su obra son una crítica inmisericorde a las subjetivaciones y moralizaciones que imponen los discursos nacionales sobre la refulgente «condición insular». Nada más lejos de esa escritura corrosiva

que ese homenaje perpetuo al que parecen condenados tantos discursos institucionales en el Caribe hispano. Así, hablar del cuerpo, de la carne, a través de la Biblioteca de autores cubanos es topar con su montón mayor: Virgilio Piñera. Las páginas del autor cubano casi se han convertido en su carne, en la sinécdoque perfecta de una preocupación constitutiva de lo literario en Cuba y hasta cierto punto en el Caribe. Un pasaje del valioso libro de Eliseo Alberto *Informe contra mí mismo* volvía sobre esta antropomorfología del *corpus cubensis* para *organizar el sentido de la parte de Virgilio*:

Virgilio, el nuestro, es un clásico americano de pies a cabeza, porque su vida (complicada y pública, apasionante y secreta) funda para nosotros una tradición, nutre un nuevo árbol: el árbol magnífico de un ahorcado. Si la literatura del siglo xx fuera un cuerpo, si tal licencia anatómica fuera permitida, creo que una autopsia literaria nos permitiría apreciar algunas intimidades significativas. Lezama Lima y Alejo Carpentier serían para mí, los dos prodigiosos hemisferios del cerebro. [...] Eliseo Diego la mirada, [...] Nicolás Guillén el músculo, [...] Fina García Marruz, claro, el corazón abierto, [...] Emilio Ballagas la piel, [...] Dulce María Loynaz la fuga interior, [...] Virgilio el intestino nervioso, colon violado, hígado oculto tras el ombligo, nocturno riñón golpeado, indigesto, censurado o maltratado por los alcoholes y las envidias de los otros cuerpos políticos de la patria. Pero Virgilio ya está salvo. De todos y de todo, menos de su propia descripción, de su literatura. (Alberto 1996: 151-152)

A pesar de esta dudosa *organicidad literaria* imaginada por Alberto, dos preguntas podrían hacerse a partir de los presupuestos del pasaje anterior. La primera, ¿qué posibilidad de lectura ofrecería una corporalidad literaria que «materialice» su sentido en las letras cubanas luego de su muerte? ¿Se apreciaría la verdad de dicho *corpus* durante la autopsia? y la segunda, ¿por qué la dificultad de la carne piñeriana es un asunto de violencia, obstrucciones, de ingestiones? Pensar a Piñera como el fundador o la entidad nutricia de una tradición que tiene como emblema el «árbol magnífico de un ahorcado» descarrilaría el sentido teleológico de algunas genealogías literarias convencionales. Se trataría, pues, de una «herencia» negativa o de un árbol familiar contra-natural. Piñera, entonces, presidiría una tradición oximorónica, una genealogía poéticamente

asentada en la antítesis y la contrariedad: la novedad que inaugura «el árbol magnífico de un ahorcado» donde se fundiría esa unión «milagrosa» de lo vivo con lo muerto. En esa nueva «familiaridad» de los contrarios se cuece una extraña naturalización del sentido del *corpus* cubano. No olvidemos que este árbol no da frutos, de este árbol pende la muerte, o mejor aún el fruto de este árbol es un muerto. Luego volveremos sobre los usos del oxímoron ante las demandas de la carne y la muerte.

Antes de lanzarnos a los rigores de la carne debiéramos abrir un paréntesis. Ha estado (y está) de moda hablar del cuerpo: su presencia, casi asfixiante, no sólo en los medios publicitarios sino en incontables estudios académicos apunta, en algunos casos, hacia una posible idealización u «ontologización del paradigma corporal», como ha señalado el ensayista Juan Duchesne Winter<sup>1</sup>. Interesa, sin embargo, asediar «lo corporal» o lo que podría parecer como su sinécdoque bíblica, «la carne», como partes de un imaginario secular y no como el lugar de la verificación dura y final de los relatos sobre «la realidad» o «lo literario», sino como un espacio donde se cuecen diversos sentidos posibles sobre tales experiencias. La carne representada, por lo tanto, es la instantánea y el comienzo de una fuga para los posibles relatos de identidad –como el intestino que Eliseo Alberto le adscribe a los textos de Piñera– transitados por fuerzas, trasposos y bolos en vías de expulsión. La carne es el tránsito de una identidad en vías de descomposición, de una presencia en consumición, de una presencia hacia su inminente re-elaboración y desecho. En este sentido, tampoco nos parece que colocarse críticamente ante la carne sea proclamar su innegable irreductibilidad, convertida, ahora, en un nuevo avatar de lo inefable. Hablar del cuerpo, de su tentativa carne es pensar en la «materialidad» que constituye dicho cuerpo, es asumir su especificidad y las estrategias presupuestas en su confección literaria<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Véase Duchesne Winter 1996.

<sup>2</sup> Siguen siendo pertinentes las preguntas que lanza Judith Butler en su deseo por «desplazar» las estrategias de autorización de la ética y epistemologías feministas que articulan «la especificidad sexuada del cuerpo femenino» («the sexed specificity of the female body») como su «irreducible punto de partida»: «[...] I want to ask how and why “materiality” has become a sign of irreducibility, that is, how is it that the materiality of sex is understood as that which only bears cultural constructions and,

Ante los modos de la carne en los textos de Piñera no interesa diseñar una metafísica de la carne que fije o invisibilice los efectos de lo corporal, que concrete o demuestre su autenticidad en un mapa dado. Por lo contrario, las particularidades de lo carnal en Piñera remiten a una tensión significativa que desea no ser leída como una instancia exterior al laboreo de la escritura del autor cubano. La carnalidad de la escritura en Piñera es, tal vez, el reconocimiento de un movimiento doble, oximorónico, en verdad no-dialéctico, de las «verdades» desempeñadas por la carne. Por un lado, la carne es la incertidumbre de su transformación, de su eventual desaparición; por el otro, escribirla es un intento por re-producir su real e impostergable alejamiento. Aquí convendría traer un momento «autobiográfico» de Piñera. En un extraordinario texto titulado «Discurso a mi cuerpo» (a mi entender clave para leer la obra de Piñera) y dedicado significativamente a José Lezama Lima, el escritor se dirige a su cuerpo como si éste fuera una entidad ajena que lo acompaña y con la cual libra una batalla. Allí Piñera relata la suma otredad de su cuerpo ante los discursos y las pedagogías que insistían, durante su niñez, en cómo aquel le pertenecía:

El maestro decía: «Enumere las partes del cuerpo...» Y seguidamente, como en un tiempo de salmodia, mascullaba conmigo: «Un cráneo, un cuello, una región torácica...» Y así continuábamos descendiendo hasta los huesecillos de los pies. Entonces, con un ronquido de gato destripado me aseveraba, mientras te zarandeaba: «La suma de esas regiones forman tu cuerpo». —Y añadía como para apuntalarte en mí: «Tu cuerpo tuyo».

Pero todo aquello era una farsa; sentía que nadie me era más ajeno, extraño e insoportable que tú; que tenía que padecer todas las horas y minutos de la existencia; asistir cruzado de brazos a tu yantar, a tu yacer; a tus gástricas o pulmonares calenturas. En casa se armaba una gran confusión cuando me oían exclamar: «Lo voy a bañar... » por «me voy a bañar...»; o «Tiene fiebre... » por «tengo fiebre... » Entonces me preguntaban quién

---

therefore, cannot be a construction? What is the status of this exclusion? Is materiality a site or surface that is excluded from the process of construction, as that through which and on which construction works? Is this perhaps an enabling or constitutive exclusion, one without which construction cannot operate? What occupies this site of unconstructed materiality? And what kinds of constructions are foreclosed through the figuring of this site as outside or beneath construction itself?» (Butler 1993: 28).

tenía fiebre o a quién bañaría, pero yo me limitaba a repetir la frase sin más explicaciones. Sí, porque todo te lo llevabas tú; todo te pertenecía y hasta tenías tus sacerdotes en los oficiantes médicos y cirujanos que sobre ti se inclinaban. Y todo esto a ti, que aparecías limitado por dos frases lapidarias: «Dar del cuerpo; dar del cuerpo...» (Piñera 1990b: 35)

La carne es una contigüidad ajena que construye una cotidianidad por encima de, o junto a quien la apostrofa. El estilo ante el cuerpo en Piñera es el desalojo de esa nominación anatómica, adánica, del maestro que, con su palabra y contacto, regionaliza y convierte al cuerpo en un todo, una pieza más en el juego de la sociabilidad moral. Por lo tanto, el carácter «absurdo» o «grotesco»<sup>3</sup> con los que los lectores han calificado la escritura piñeriana (sobre todo su temprana cuentística) podría leerse también como el efecto de una técnica pronominal ligada al uso de los posesivos. Nunca volver sinónimos «yo» y «cuerpo». Este trueque pronominal, más que un «dato» a verificarse en los textos, sería el guiño poético de una escritura trabajando con las paradojas de lo inmediato-lejano, lo familiar-extraño, lo real-lo simbólico. Incluso el cambio en los pronombres para referirse a su propio cuerpo como otro escondería, revelándolo, que se trata de la misma carne. Thomas Anderson transcribe (incluidos los tachones) una carta de Piñera depositada en la «Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections» de la Biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, donde Piñera narra del siguiente modo lo que supuso escribir la novela *La carne de René*:

*La carne de René* ha tenido la terrible virtud de dejar maltrecha la carne de Virgilio Piñera: maltrecha, y, además, plena de sobresalto, angustia y melancolía.

---

<sup>3</sup> Ya lo ha dicho su más meticuloso lector en lengua inglesa: «As I suggested earlier in this chapter, of all of the diverse terms that have been employed to characterize and elucidate these stories, “grotesque” and “absurd” seems to best embody the fundamentally paradoxical nature of the environments, situations, and characters, that Piñera depicts in them. In Piñera’s stories the grotesque manifests largely through contradictions in the text itself –between the ordinary and the bizarre, the familiar and the foreign, loftiness and vulgarity– but also through the diverse range of emotions that they provoke» (Anderson 2010: 151).



¿Puedo revelar ahora las patadas en el trasero, el furor de la humillación, la cara roja como un tomate por el latigazo recibido...? Puedo describirme ahora con el rabo entre las piernas, huyendo de las furias del siglo?...

Estoy cansado, enfermo, asqueado. ~~¿Quién dijo que la literatura es~~ He escrito este libro con telas de mi propia carne: días enteros, meses, en fin dos años de manos a la obra, careciendo de lo más elemental, ~~rodeado de la~~ ~~estupidez de mis compatriotas~~ casi sumergido en la deletérea indiferencia de mis compatriotas, arrastrándome hasta Buenos Aires... llevado por las aguas del destino ~~hacia aguas al fin de~~ a trabajar con otros compatriotas no menos odiosos que los dejados allá en Cuba... haciéndome el tonto con los tontos, el imbécil con los imbéciles. (Anderson 2010: 154)

La treta literaria que trabaja la carne como si fuera una entidad ajena o tratar lo ajeno como propio, más que alterar las expectativas de verosimilitud, apuntaría a las naturalizaciones de caos y horror que sostienen ciertos realismos, incluso cotidianos, así como a exacerbar las consecuentes tensiones y conflictos que esta «naturalidad» desata. Extrañar el cuerpo y su carne, tornarlos otros y hacerlos, por lo tanto, exteriores al «yo», ocurre a partir de una lógica de distanciamiento similar a la llevada a cabo por el niño Piñera cuando cambiaba de la primera a la tercera persona para referirse a su cuerpo. El silencio de Piñera ante las preguntas familiares, esa ausencia de sus explicaciones ante sus modos de nombrar el cuerpo representa el cuerpo mismo como una zona muda y como una pieza de cacería que siempre escapa. Sería ésta la estrategia contrariada de la escritura piñeriana para figurar la distancia, por igual íntima como irremontable, de lo corporal:

Eras tú el inguible, el intraducible, el refractario; asomarme a ti era como asomarme a una negra superficie que no me reflejaría; llamarte, supon-dría llamar al silencio que jamás desciende a escuchar la voz de los mortales.

Y el problema no lo era de enemistad, porque nunca antes hubiéramos participado de la amistad; tampoco desligamiento. Sí creo que seamos la contradicción que necesita contradecirse. La pregunta era: ¿Hasta qué punto, límite o frontera me extendía yo? ¿De ti provenía la armonía o eras el desconcierto? ¿Era yo alguna de ellas? Flotando entre tales interrogaciones crecía cada vez más, como un desmesurado aerostato, la distancia y la indiferencia. (Piñera 1990b: 36)

El cuerpo es un espejo imposible, un no-espejo donde insiste el sujeto en apreciar su dimensión. Escribir la carne de dicho cuerpo es orquestar esta separación, esta agonía y la inestabilidad zonal de sus verdades. El texto comienza de la siguiente manera: «Como en el suceso criminal te digo ahora, mi cuerpo: “Al fin te tengo...” Tú sabes de estas largas persecuciones; en verdad el discurso de mis años ha resultado ser una persecución estremecida de ti, cuerpo que escapabas siempre a este momento supremo (1990b: 35)». La «captura» coincide con la escritura. La captura coincide, además, con «el fracaso» o la cita del emblemático poema lezamiano<sup>4</sup>, liberando así los efectos de ese «boquete aislador» ( ) donde relacionarse con el cuerpo es *aislar* sin remedio los términos de una relación imposible de definir. El boquete coincide con la interpelación y con la conversación misma entre sujeto y cuerpo. Una vez Piñera imagina al cuerpo como realidad exterior al lenguaje, abisma y agujerea su acto de interpelación. Interpelar a alguien fuera de sí sólo es posible a través del uso de la lengua.

Ahora bien, «Un buen día René tuvo la comprobación definitiva de que estaba hecho de carne» («Tierna y jugosa», Piñera 1985: 244). ¿Qué significa descubrir que se está hecho de carne? ¿Cómo se lidia con tal «dato»? ¿Es acaso un dato tal descubrimiento? ¿Cómo manifiesta sus «verdades» la carne? ¿Cómo opera, cuáles son sus modos? Y sobre todo ¿cómo se vuelve el estilo o la escritura carne? Una posible entrada a estas preguntas sería la exploración de una afinidad, hartamente reconocida por la crítica, entre la obra del judío-checo Franz Kafka y la del escritor cubano<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> «Ah, que tú escapes en el instante / en que ya habías alcanzado tu definición mejor» (Lezama Lima 1975: 663).

<sup>5</sup> No consignaré aquí todos los textos que hablan de esta relación. Ya en 1945 Cintio Vitier, en una nota en *Orígenes*, comentaba esta afinidad a partir de la publicación en 1944 del volumen de Piñera *Poesía y prosa*. En 1964 Rogelio Llopis en su reseña de *Pequeñas maniobras* señalaba: «El nombre de Virgilio Piñera hace años que se asocia en Cuba al del escritor judeo-checoslovaco de lengua alemana Franz Kafka. Virgilio Piñera ha naturalizado a Kafka entre nosotros» (1964: 107). Antón Arrufat ha vuelto a matizar esta relación del siguiente modo: «La crítica que se ha ocupado hasta el presente de los escritos de Piñera suele destacar su afinidad con los de Franz Kafka. La afinidad mental entre los dos es evidente, y no debe soslayarse. Pero resultaría útil también destacar las diferencias marcadas y esenciales en ambos escritores. Importa ahora señalar una sola,

De hecho es el mismo Piñera quien nos ofrece claves para su propio asedio. En un ensayo sobre «el secreto de Kafka» se atisba la «condición» del secreto de Piñera. En este ensayo Piñera defiende la «objetividad» de las construcciones kafkianas frente a los lectores que enfatizan lo «subjetivo» de sus invenciones, al igual que levanta a la «sorpresa literaria» como horizonte de toda escritura o lectura. Piñera propone una suerte de experimento para sitiar el secreto de Kafka:

Ofreced a alguien que no la haya leído la Divina Comedia. Le sucederá lo mismo que le ocurriera al primero de los lectores de Dante: *se sentirá colmado, inundado* mediante el extraño método de la sorpresa por invención (en este caso literaria). Y no será por cierto esta sorpresa: ni el fondo ético de la *Commedia* o el platonismo que alienta en ella o la asombrosa erudición que la recorre. Se verá, sí, sorprendido por la invención de Dante de un infierno que se proyecta en embudos, de un purgatorio en rampas y un paraíso movido por esferas. Se llenará de estupor con sus invenciones de los tormentos infernales o aquella de la rosa de ángeles girando eternamente, y no se detendrá ni un momento en las ideas que dichas metáforas sustentan —o que dicen, ¡ay! sustentar sus hermeneutas de seis siglos— de pecado o salvación. Esta será la prueba más correcta de que el móvil último que moviera a su autor fue el de una invención estrictamente literaria, *producto de una enfermedad que se llama literatura, como la de la seda del gusano o la de la perla de la ostra*. (Piñera 1945: 42-43; énfasis míos)

En Piñera apreciar un secreto literario es hacerle justicia a su «misterio». Esta apreciación sólo es posible desde el andamiaje que provee el propio texto durante el instante de su lectura. De *suceder* el instante grabará sus imágenes —dicho sea de paso, la obra piñeriana está llena de grandes imágenes perturbadoras en las que el cuerpo es el personaje principal—. De ahí que la intertextualidad o las contextualizaciones posi-

---

que no obstante considero decisiva: la obra de Piñera carece de trasfondo religioso» (1990: 46). En este mismo número de la revista *Unión* se encuentra un texto de Witold Gombrowicz sobre los *Cuentos fríos* que también apunta hacia la relación Kafka-Piñera: «Como en nuestro país todo surrealismo resulta “parecido a Kafka”, debemos cuidarnos de no desfigurar esta obra pegándole el rótulo “De procedencia kafkiana”. Por cierto, Piñera se parece al checo y a ciertos autores surrealistas. Pero es también distinto. Y posee un singular talento narrativo» (Gombrowicz 1990: 75).

bles que «sostienen» y demandan ciertas lecturas pasan, para Piñera, a un segundo plano cuando se trata de leer las intensidades que un texto literario puede inscribir en un lector. Piñera propone como modos de lectura, por un lado, el reconocimiento de esa arquitectura literaria, el reconocimiento de la manufactura de esas imágenes y de esos espacios que capturan al lector, y por el otro lado, la peculiar categorización de dicha producción como una intensidad primero corporal, luego patológica. Escribir es una suerte de expulsión de contigüidades irrefrenables para ciertos autores de la misma manera que el gusano expulsa la seda, o la ostra apiña su perla. La literatura sería para Piñera una inevitabilidad corporal, un padecimiento incurable.

Dicho esto, adentrarse en el binomio Kafka-Piñera es reflexionar sobre los *incierto procesos* que producen sus identidades textuales, sus personajes y lo que nos parece un gran tema común a ambos autores: la singularidad de lo intenso. La intensidad se procesa, la intensidad procesa, la intensidad es exceso procesado por la escritura, resignificada por ella. Más aún: aquí *la noción misma de proceso deviene otra cosa*. La intensidad es un *plus* de fuerzas inquietas que permite la inscripción del efecto literario al otro lado de la página. Proponemos los textos de Kafka y Piñera como zonas que quisieran hablar desde la carne pero huyen de la piel, de la evidencia de lo epidérmico. Topamos con textos que nos muestran personajes y secuencias que parecen exponerse pero inmediatamente se retiran, se ocultan. De igual manera hallamos, en ambos autores, textos donde son constantes las metamorfosis bajo los pliegues de algún tejido, como en el cuento de Piñera «Las partes» (1944), o las transformaciones bajo la paja de una jaula como en el cuento de Kafka «Un artista del hambre» (1922). En este sentido, la carne nos parece que opera no como metáfora de un orden trascendente sino como el conducto por donde procede el tejido de la intensidad; tejido e intensidad a los que apuestan estos textos su efectividad discursiva. Los sentidos y las direccionalidades de los «devenires-animales» unen y separan los textos de Kafka y Piñera. El magisterio de Deleuze y Guattari al momento de pensar estos devenires es innegable:

El devenir animal no tiene nada de metafórico. Ningún simbolismo, ninguna alegoría. Tampoco es el resultado de una falta o de una maldición,

el efecto de una culpabilidad. Como dice Melville sobre el devenir-ballena del capitán Ahab, es un «panorama» no un «evangelio». Es un mapa de intensidades. Es un conjunto de estados, todos diferentes entre sí, injertados en el hombre en la medida en que éste busca una salida. Es una línea de fuga creadora que no quiere decir nada que no sea ella misma. (Deleuze y Guattari 1983: 56)<sup>6</sup>

El devenir-hombre del mono en el texto de Kafka «Informe para una academia» (1917) desterritorializa y desfamiliariza los sentidos de «lo humano». Por lo tanto, el carácter institucional de la reflexión kafkiana<sup>7</sup> pasa por una pormenorización de los sentidos de la voz y los accesos a lo representacional, en este caso, por parte de un animal que remite los comienzos de su «humanidad» a una corporalidad tensa, prisionera. Buscar una salida, «trazar una línea de fuga» es un movimiento cónsono a esta metamorfosis del cuerpo (de la voz) ante las interpelaciones y constricciones institucionales:

Mis primeras ocupaciones en la vida fueron: sollozar sordamente, espulgarme hasta el dolor, lamer hasta el hastío una nuez de coco, golpear con el cráneo contra la pared del cajón y enseñar los dientes cuando alguien se acercaba. Y en medio de todo ello una sola noción: no hay salida. Naturalmente, hoy sólo puedo transcribir lo que entonces sentía como mono con palabras de hombres y por eso mismo lo desvirtúo. Pero aunque ya no pueda captar la vieja verdad simiesca, no cabe duda que allá está por lo menos en el sentido de mi descripción. (Kafka 1990b: 42-43)

Devenir hombre para el mono es *mostrar* la carne herida o la herida que es la carne. Este acto de demostración constituye un paradójico gesto de rigor expositivo. El personaje kafkiano es un extraordinario héroe intelectual que ante un tribunal académico demuestra como devenir

---

<sup>6</sup> «Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación. Toda la crítica estructuralista de la serie parece inevitable. Devenir no es progresar ni regresar según una serie. Y, sobre todo, devenir no se produce en la imaginación, incluso cuando ésta alcanza el nivel cósmico o dinámico. Los devenires animales no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales» (Deleuze & Guattari 1997: 244).

<sup>7</sup> En este sentido, véase Derrida 1984.

hombre («sabio») es un acto de repetición de la mismidad que armoniza la mimesis con el asco, el discurso con el horror, la elocuencia con la brutalidad. El cruce hacia la voz pasa entonces por el grito, el ruido nunca por alguna *mátesis* de lo humano. De esta forma, los textos kafkianos desestabilizan cualquier concepción binaria sobre sus modos de significación produciendo lógicas y relatos atados a los sentidos del oxímoron. Deleuze y Guattari hablan de la línea de fuga, de la búsqueda de la salida en los cuentos de tema animal como una *huida inmóvil*<sup>8</sup>. En «Chacales y árabes» (1917) presenciamos una «cadena de Acteón» entre el odio y el asco que se administran mutuamente los chacales y los árabes. Piñera señalaría que están amarrados por los sentidos y los usos de la carne. La atadura es oximorónica y tiene la forma de las tijeras. El narrador kafkiano le pregunta a un guía árabe, que ha dispersado la conversación que mantenían los chacales con el primero, sobre «la porquería» que es el cuerpo de los árabes. El guía tiene un látigo en las manos:

—¿Tú también sabes lo que quieren esas bestias? —pregunté.

—Naturalmente, señor —dijo él—; todo el mundo lo sabe; mientras existen árabes, esas tijeras se pasearán por el desierto y seguirán vagando con nosotros hasta el último día. A todo europeo se las ofrecen para que lleve a cabo la gran empresa; todo europeo es justamente aquel que ellos creen enviado por el destino. Esos animales alimentan una loca esperanza; bobos, son verdaderos bobos. Por eso los queremos, son nuestros perros, más hermosos que los vuestros. Fíjate; esta noche murió un camello; lo hice traer aquí. (Kafka 1990a: 32-33)

La llegada de la carroña (esa carne que ha entrado en un intenso proceso de descomposición) al final del relato de Kafka reafirma la intensidad de ese pacto misterioso.

---

<sup>8</sup> «Por ejemplo, en el “Informe a una academia” no se trata de un devenir-animal del hombre, sino de un devenir-hombre del mono: este devenir es presentado como una simple imitación; y si se trata de encontrar una salida (una salida y no la “libertad”), esta salida no consiste de ninguna manera en huir, sino todo lo contrario. Pero, por un lado, a la huida no se la rechaza sino en tanto movimiento inútil en el espacio, movimiento engañoso de la libertad; en cambio se le afirma como huida inmóvil, huida en intensidad (“Es lo que he hecho, me he apartado, no tenía otra solución, ya que hemos descartado la de la libertad”») (Deleuze & Guattari 1983: 25).

Ahora bien, también habría que señalar las distancias y los matices que hacen de la carne literaria de Piñera una distinta a la de Kafka. Es posible detectar en Piñera devenires-animales, por ejemplo los perros en «El caso Acteón» (1944) y la insinuante cucaracha en «Cómo viví y cómo morí» (1956). También en *La carne de René* existen pasajes en los que René yace recubierto con los modos del animal. En el episodio de la carnicería René, luego de sortear un desmayo ante la contemplación de la carne, habla como un animal: «Y una vez más, con lamento de animal, pidió un kilo de ésta y cuatro de aquélla...» (Piñera 1985: 22). En la Escuela donde intentan iniciarlo en el culto al dolor de la carne: «Al enfilar el corredor, sintió que sus orejas iban a estallar por el agolpamiento de la sangre. No cabía duda, desde ahora eran perros...» (1985: 76). De hecho la ceremonia de iniciación, que culmina la educación en esta Escuela del Dolor a la que ha sido llevado René, supone que se marque a los estudiantes con un hierro candente en las nalgas. El ex-sacerdote católico, un enano llamado significativamente Cochón, mano derecha de la máxima autoridad en la Escuela (Mármolo), hace acto de presencia en la ceremonia y el narrador piñeriano acota ante un aparente momento de recogimiento de aquél: «¿Oraba por el feliz éxito de la ceremonia? ¿Le pedía al demonio de la carne que su rebaño humano alcanzase la perfecta bestialidad?» (1985: 136). El propio «yo» poético de Piñera aparece en ocasiones como un animal. En el poema «Final» se escucha:

He sido como un perro  
sumiso a la voz del amo:  
¡Hop, Virgilio salta!  
He amado la hermosura,  
pretendido la gracia.  
He tenido destrezas  
de perro amaestrado.  
En premio de todo, mi amo,  
sólo te pido,  
un poco de escarnio.  
(Piñera 1988: 24)

El devenir-animal que domina los cuentos kafkianos genera su tensión significativa a partir de la incorporación de la mirada del animal

que paraliza una posible lectura alegórica del texto. Sin embargo, los devenir-animales en Piñera masoquísticamente involucionan lo animal en el remolino de carne; el perro transita hacia la verdad del escarnio<sup>9</sup>. Nos parece, además, que «buscar una línea de fuga, una salida» presupone una economía de la mirada que desde el agujero otea la claridad o la presupone en su regreso a la guarida o fuga de la misma. El mono de «Informe para una academia» evita la mirada de su compañera simiesca pues «tiene en la mirada esa locura del animal perturbado por el amaestramiento...» (Kafka 1990b: 50). Sin embargo, en Piñera la *visibilidad carnal* se registra desde la perturbación y apunta hacia la opacidad del remolino. Sin duda, en ambos autores existe un relato sobre la carne que levanta como su mejor estrategia narrativa la develación de la intensidad carnal a través de la incesante consumición de su «integridad». Sin embargo «la desaparición» del «artista del hambre» kafkiano se mueve en una dirección distinta a la del vecino del narrador piñeriano en «Las partes». En «Las partes», el cuerpo es una superficie insinuada por su vacío, el cuerpo *aparece* (pues rara vez *es*) gracias a un «magnífico» tejido que cubre-revelando su continua mutilación. El narrador contempla, al final de un largo corredor, el desmantelamiento diario de su vecino bajo una capa:

Una indagación más minuciosa me hizo ver una larga capa de magníficos pliegues. Pero lo que me chocó fue precisamente esa parte de su cuerpo que correspondía a su brazo izquierdo: en aquella región, la tela de la capa se hundía visiblemente y establecía una ostensible diferencia con la otra, es decir con la región de su brazo derecho, aunque debo confesar que la cosa no era como para pedirle explicaciones. (Piñera 1990a: 29)

De un modo análogo al escogido por el niño Piñera en su texto «Discurso a mi cuerpo», cuando no explicaba a sus padres los apóstrofes que

---

<sup>9</sup> La escritura piñeriana amerita una lectura que la haga dialogar con las obras del Marqués de Sade y Sacher-Masoch. La tesis doctoral de Fernando Valerio-Holguín aborda ocasionalmente esta relación; véase su *Poética de la frialdad. La narrativa de Virgilio Piñera* (1997). Para una discusión sobre las especificidades del ritual y la escritura masoquistas véase, de Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. El frío y el cruel* (1973).



en tercera persona le dedicaba a su cuerpo, el espectáculo de esta carne no requiere tampoco de explicaciones. Sólo resta acumular la suma de detalles que inscribe una indetenible ausencia:

Un nuevo portazo me anunció una nueva salida: en efecto, iniciaba la cuarta. La única diferencia con la anterior venía a radicar en el punto de elasticidad, es decir, que la capa, de las caderas hacia arriba, descontando aquellas pronunciadas hendiduras de los brazos, contorneaban asombrosamente toda la anatomía de mi vecino; pero, en cambio, de las caderas hacia abajo la tela de la capa se arremolinaba, formaba caprichosos pliegues como si debajo de ella no continuase su anatomía. (Piñera 1990a: 30)

Entre las continuas y tantálicas apariciones del vecino, el narrador construirá el crescendo de su deseo por una explicación que, claro, quedará insatisfecha. La explicación nunca llega y sólo discurre el deseo de ella a través del registro minucioso de los efectos del vacío bajo la tela de la capa. La carne no es la carne, la carne es un remolino de pliegues; en Piñera la carne se amontona, se arremolina. Su devenir-montón la torna oximorónicamente indistinguible, incluso invisible. *Allí* la carne se aprecia según transluce su vacío. En los devenires-animales de Kafka los personajes declaraban buscar una salida, sin embargo en Piñera algunos parecen salir para inmediatamente regresar al escondite. El deseo por saber del otro es un deseo por los fragmentos de ese cuerpo. El deseo por el fragmento que sería el cuerpo: dicho deseo, en consecuencia, se «sacia» cuando ese otro desembarga, descompone su cuerpo. La victoria del contacto entre los cuerpos es contrariamente la capa. El afán por penetrar la verdad de esa carne volverá opaca, fugitiva, la representación de un adentro que inmediatamente dejará de serlo:

Entonces me lancé furiosamente a la puerta, le di un terrible empujón. Clavados con enormes pernos a la pared se veían las siguientes partes de un cuerpo humano: dos brazos (derecho e izquierdo), dos piernas (derecha e izquierda), la región sacrocoxígea, la región torácica, todo imitando graciosamente a un hombre que está de pie como aguardando una noticia. No pude mirar por mucho tiempo, pues se escuchaba la voz de mi vecino que me suplicaba colocar su cabeza en la parte vacía de aquella composición. Complaciéndolo de todo corazón, tomé con delicadeza aquella cabeza por

su cuello y la fijé en la pared con uno de esos pernos enormes, justamente encima de la región de los hombros. Y como ya la capa no le sería de ninguna utilidad, me cubrí con ella para salir como un rey por la puerta. (Piñera 1990a: 31)

Si existe algún relato sobre los modos de la carne en «Las partes», este es inseparable de una mirada que triunfa sobre el cuerpo deseado a partir del reconocimiento de la certidumbre de su final destitución. Una paradoja somática pulsa en los textos «carnales» de Piñera. En otras palabras, en «Las partes» se atisba la carne una vez fracasa la lucidez de la visión sobre su superficie. Es en esta resistencia a la explicitación o a la luminosidad de los posibles sentidos de lo carnal donde nos parece que se hallan las efectividades literarias de la escritura piñeriana.

Hago una breve reflexión sobre la noción de «frialdad» en la escritura de Piñera. Si bien «lo frío» puede filiar los textos piñerianos con una concepción masoquista de la escritura literaria, habría que volver sobre la obviedad y superficialidad de esta frialdad<sup>10</sup>. La nota introductoria a los célebres *Cuentos fríos* (nota inexplicablemente ausente en varias ediciones posteriores de sus cuentos) merece ser citada en su extensión:

Como la época es de temperaturas muy altas, creo que no vendrán mal estos *Cuentos fríos*. El lector verá, tan pronto se enfrente con ellos, que la frialdad es aparente, que el calor es mucho, que el autor está bien metido en el horno y que, como sus semejantes, su cuerpo y su alma arden lindamente en el infierno que él mismo se ha creado.

Son fríos estos cuentos porque se limitan a exponer los puros hechos. El autor estima que la vida no premia ni castiga, no condena ni salva, o, para ser más exactos no alcanza a discernir esas complicadas categorías. Sólo puede decir que vive; que no se le exija que califique sus actos, que les dé un valor cualquiera o que espere una justificación al final de sus días. En realidad, dejamos correr la pluma entusiasmados. De pronto las palabras, las letras se entremezclan, se confunden; acabamos por no entender nada, recaemos en la infancia, parecemos niños con caramelos en las bocas. Y entonces, espontáneo, ruidoso, brota ese misterioso balbuceo:

ba, ba, ba, ba... (Piñera 1956: 1)

<sup>10</sup> Véase el capítulo 4, «Frialdad y masoquismo», en Valerio-Holguín 1997: 43-56.

La frialdad de estos cuentos (publicados originalmente en Buenos Aires en 1956) es primero una apariencia y luego una respuesta directa al contexto de su publicación. Por otro lado, la lectura de la nota esboza un itinerario de intensidades. Leer estos cuentos, parece decir la nota, es adentrarse en las altas temperaturas del contrasentido muy real que supone la quemadura del hielo del presente, o la sonoridad propia del balbuceo. Presente o contexto son un lugar de purgación dominado por altas temperaturas, por lo que acceder, mediante la lectura de los cuentos, a ese horno es participar de un cocimiento histórico. Fríamente exponer lo real («los puros hechos») a través de estos cuentos es armar un relato que prescinda de teleologías o redentorismos moralizantes. Una vez han sido descalificadas, de nuevo, las «explicaciones», el instante de la escritura abre las instancias de la confusión, la regresión infantil y el recuerdo del gozo. El final es la boca misma extrañada de cualquier sentido funcional. La frialdad del estilo es una suerte de depredación de la metáfora, casi de la forma, que convierte a las narraciones en intensidades térmicas de cocción y consumición. El calor es la ausencia, la metamorfosis de ese sol negro bajo los pliegues que queda más allá de las «descripciones», in-descripto sol de una agonía inseparable de la escritura<sup>11</sup>.

En su ensayo «La carne de Virgilio» el escritor cubano Antón Arrufat ha llamado, con exactitud, a *La carne de René* un *Bildungsroman*, pero también añade que sería mejor colocarla «dentro de la categoría de las novelas de iniciación». Iniciarse en el misterio de la carne es ante todo enfrentarse a un proceso de construcción de un sentido institucional sobre esa zona de tensiones e intensidades. Arrufat insiste:

Si el móvil principal de la conducta de René radica en su empeño de escapar a su propio cuerpo, y a cualquier contacto con los ajenos, el de los demás, incluidos sus propios padres, es aproximarse y chocar con el suyo.

---

<sup>11</sup> «Cuando escribí los cuentos que forman el volumen *Cuentos Fríos* (más o menos me llevó un año su escritura) sentí todo el tiempo que estaba condenado a la pena de muerte. Cada cuento, semejante a un verdugo, me hacía sentir sobre el cuello el frío de la cuchilla. Cada uno dirá lo que quiera respecto a la escritura, pero en lo que a mí se refiere puedo afirmar que su sola presencia angustia mi ser hasta la náusea» (Espinosa Domínguez 2003: 77).

Sus vidas tienen un solo sentido: iniciar a René en el culto de la carne. Todos se sienten atraídos por ella. (Arrufat 1990: 45)

La carne, su posible frialdad, calentura o su ambiguo endurecimiento (condición que persigue a René durante toda la novela) es la zona donde se verifican los intentos absolutos de «formarlo» por dos tipos de saberes ante lo carnal a través de la novela. La pugna central que tensa la carne de René la articulan dos deseos institucionales que luchan por inscribir sus sentidos: aquéllos que desean iniciarlo en la carne como dolor (el mundo de su padre, su Causa y su Partido, su madre y la Escuela) y aquéllos que desean iniciarlo en la carne como placer (el mundo de la señora Pérez, su cama, su piano y sus interpretaciones musicales). Pero la carne de René se enfría entre el saber de la llaga (del padre) y el saber de las voluptuosidades de la cópula (la señora Dalía Pérez). Los que se debaten por consumir la carne de René, en la novela, son figuras institucionales que anhelan administrar e instituir sus sentidos. Los saberes institucionales que acosan a René lo hacen desde explícitas pedagogías carnales. Y dichas pedagogías carnales siempre comienzan sus lecciones rodeando a René de todo tipo de representaciones: Ramón, el padre de René, posee en su oficina (que se parece demasiado a la de un dentista) un cuadro de San Sebastián con la cara de su hijo. Dalía Pérez le muestra un álbum con figuras de jóvenes desnudos en «la clásica postura de los manuales de anatomía» (1985: 49). Más adelante, la señora Pérez le regalará este álbum a René y el padre alterará las fotos añadiéndole el rostro de René y llenando sus cuerpos de flechas.

De igual manera, en todos los baños de las «celdas» de la Escuela donde es internado René se encuentra un Cristo crucificado con la cabeza erguida y el rostro satisfecho. Añádase a todo esto el hallazgo que hace René de un maniquí en el baño de la señora Pérez que es su doble exacto. El enfriamiento y endurecimiento de la carne de René es su reacción ante los afanes de representación metafóricos que sobre su carne se ensayan:

La boca se le llenó con una palabra, experimentó la angustiada sensación de que se ahogaba. Sí, esa palabra era: ¡REPETICIÓN! Por repetición se le quería convencer y por repetición querían acostumbrarlo. Se vio hojeando infinitos álbumes en que se exhibían infinitos Renés. (Piñera 1985: 55)

Como el «ba, ba, ba, ba...» que cierra la nota introductoria de los *Cuentos fríos*, como las salidas al corredor de los vecinos en «Las partes», la repetición es el lugar donde habita el oxímoron y desde donde puede armarse una teoría de la representación de la carne en Piñera.

En efecto, el cuento «La carne» (1944) es un cuento frío cuya significación de lo carnal «crece» a partir de la repetición. La frialdad es el destilado de una escritura que subraya una y otra vez la repetición de una acción colectiva: el autoconsumo del cuerpo. Dicho autoconsumo corporal puede ser leído como un comentario a la gestación misma del cuento que procede a partir del recorte y la eliminación de los detalles y las causalidades. Este es el comienzo de «La carne»: «Sucedió con gran sencillez, sin afectación. Por motivos que no son del caso exponer, la población sufría de falta de carne» (Piñera 1990a: 17). La exposición del cuerpo *es lo que ocurre* desde el momento cuando el pueblo, ante la escasez de carne, entrega su gobernabilidad a la carne misma. La carne, por su parte, se dedica a gobernar la crisis acabando con todos los rituales de sociabilidad del pueblo.

El modo de la carne, en este cuento, es el proceder de un deseo que no es idéntico a su materialidad, sino que se activa a través de esa materialidad propia del mundo de las telas, los tejidos, los velos y de esos simultáneos y contrariados movimientos de exposición y ocultamiento: «Pronto se vio a señoras que hablaban de las ventajas que reportaba la idea del señor Ansaldo. Por ejemplo, las que ya habían devorado sus senos no se veían obligadas a cubrir su caja torácica, y sus vestidos concluían poco más arriba del ombligo» (1990a: 18). En otro momento de «La carne» se lee:

Sólo se sabe que uno de los hombres más obesos del pueblo (...) gastó toda su reserva de carne disponible en el breve espacio de quince días (...). Después ya nadie pudo verlo jamás. Evidentemente se ocultaba... Pero no se ocultaba él, sino que otros comenzaban a adoptar idéntico comportamiento. De esta suerte, una mañana, la señora Orfila, al preguntar a su hijo –que se devoraba el lóbulo izquierdo de la oreja– dónde había guardado no sé qué cosa, no obtuvo respuesta alguna. Y no valieron súplicas ni amenazas. Llamado al perito en desaparecidos sólo pudo dar con un breve montón de excrementos en el sitio donde la señora Orfila juraba y perjuraba que

su amado hijo se encontraba en el momento de ser interrogado por ella. (1990a: 20)

Repetición, frialdad, amontonamientos, ya sea como marcas del estilo piñeriano o como situaciones narrativas o poéticas, son lógicas de construcción de sentido, devenires recurrentes en su obra. Y dichos devenires siempre están atados a aquéllos procesos de institucionalización que padecen los sujetos. Por ejemplo, estos juegos con los sentidos de la frialdad también son extensivos a la crítica literaria que practicó Piñera. El impresionante ensayo «Ballagas en persona» (1955) es toda una reconsideración, más bien una restitución de la especificidad de la carne literaria de Ballagas al interior de la literatura cubana. En este ensayo la frialdad es sinónima de esos modos de moralización que la crítica literaria puede desplegar en su afán por «pulir» una escritura tensa o plagada de contradicciones. Toda crítica es un modo de la moralización cuando la lectura es un rastreo de algún «modelo» escritural. Esta «crítica» desdibuja su objeto textual para a final de cuentas domesticarlo:

No bien Ballagas murió, sus amigos comenzaron esa labor de enfriamiento que consiste en poner la personalidad del artista a punto de congelación; es decir, en nombre del sentimiento, de la moral, de la moral al uso, de las buenas costumbres, sobre todo, en nombre de ese precepto de gente bien nacida que dice «olvidemos sus imperfecciones y destaquemos sus perfecciones», Ballagas, al día siguiente de su muerte comenzó a enfriarse de tal manera, que no podía levantar un brazo ni abrir la boca a fin de impedir que sus amigos hicieran de él un personaje fabuloso. (Piñera 1994a: 192)<sup>12</sup>

Virgilio Piñera despliega en este ensayo una suerte de «epistemología del closet» en el cual vivió y escribió el poeta cubano Emilio Ballagas<sup>13</sup>. En ese sentido, este ensayo es pionero dentro de la crítica literaria cubana en lo que respecta a reflexiones que pongan en discusión las relacio-

<sup>12</sup> Este pasaje comparte similitudes con varios pasajes de *La carne de René*, sobre todo aquellos que recogen el enfriamiento de René ante las lamidas de Cochón, Mármolo y sus discípulos; véase el capítulo «La carne de René» (Piñera 1985: 94-123).

<sup>13</sup> Véase Quiroga 1993: 168-180.

nes de fuerza que tensan las mejores escrituras literarias. Además allí Piñera demuestra cómo la crítica literaria puede ser un lugar de fáciles y dosificados consensos políticos que tornan invisibles e inmovilizan el carácter impuro de las máquinas literarias y hasta el sentido de las épicas nacionales:

Esa reciente historia es compromiso, paliativo, concesión y acomodamiento a nuestros provincianos procedimientos críticos. Así, Martí es puro, Maceo es puro, Gómez es puro y *tutti quanti*... ¡Cuanta pureza! ¿Y ni una gota de cieno? ¿Ni una? No, ni una, porque esas vidas no son las vidas de esos héroes sino nuestra propia tontería produciendo pureza en gran escala. (1994a: 193)

Por otro lado, Piñera no demuestra ningún temor en echar mano de su cotidianidad y relaciones personales con el autor para armar la contundencia de un argumento crítico que aspira redefinir, en Cuba, el sentido de la frase «amistad y vida literaria».

Pero volvamos, finalmente, al paradigmático «Discurso a mi cuerpo» a recoger lo inverificable, el apiñamiento y, añadamos ahora, la sordera del oximorónico *corpus* piñeriano:

A veces doy en cavilar si esa especial conformación de las plantas de tus pies no es sino una grave advertencia que impide sea olvidado el principio de que todos vosotros estáis atados al sentido de la tierra; y que vuestra sordera sea la sordera de la tierra. Porque la voz me pertenece a mí enteramente. [...] lo que ella inflama, convoca o determina: La palabra, y puedo probártelo al decirte enfáticamente que eso eres tú: una palabra; la palabra Cuerpo. Y me harás caer en el artilugio de que entonces soy yo también otra palabra; la palabra Yo. Es en este punto donde se produce la hecatombe; tú eres una palabra y yo soy otra palabra, y así de nuestro matrimonio, sólo engendramos un hijo maldito que se llama Contradicción: tercera palabra de la vida. (Piñera 1990b: 36)

Esta casi arena a la otredad irrefragable que es el cuerpo culmina en la explosión, en el reconocimiento de la caída, del escape final del cuerpo a pesar de las voluntades agónicas de la voz que desea nombrar. Si la ficción es de alguna manera el «procesamiento» de alguna parte de lo

real, la opción-Piñera parte de la difícil e *in-tensa* carne señalando su *indiferencia*. De ahí que podamos leer los cuentos «El caso Acteón» (1944) y «La caída» (1944) como utopías donde se agita la intensidad casi en un estado puro. En «El caso Acteón» los cuerpos son ocupados, consumidos entre miradas, penetraciones y comentarios en torno al mito de Acteón, su encuentro con la diosa Artemis y la subsiguiente *devoración* por sus propios perros. Sin duda, el mito aludido es un mito sobre el secuestro de la imagen por el deseo y la cacería que busca incorporar al otro y hacer emerger la forma misma de lo indeterminado en el cuerpo que se sacia. Uno de los personajes en «El caso Acteón» nos recuerda alguna de las razones para que se de el caso Acteón en Cuba: «la segunda razón es que no se sabe, que no se podría marcar, delimitar, señalar, indicar, precisar (y todos estos verbos parecían el pitazo de una locomotora) dónde termina Acteón y dónde comienzan sus perros» (1990a: 26). La cadena que es el mito, la carne y su interpretación, se actualiza en Cuba desde esa lógica de continuas y mutuas penetraciones<sup>14</sup>. Apenas pasa algo en este cuento mientras la carne (se) sucede. La carne se muestra, se muestran las secreciones, hay pequeñas alteraciones de la voz que no logran definirse ni como expresiones de dolor ni como expresiones de gozo. Al final los deseosos devienen «una sola masa, una sola elevación, una sola cadena sin término» (Piñera 1990a: 27). Los deseosos devienen zona indiferenciada como las mesetas y los desiertos de Deleuze y Guattari. La carne como la escritura de Piñera, como el salto al abismo de los escaladores de la montaña en «La caída», es indetenible una vez *se lanza* a los detalles de su transformación. «La caída» como sinécdoque de lo corporal en la obra de Piñera supone reconocer su inevitabilidad. La carne siempre está cayendo en ese cuento narrado por un pedazo (los ojos) que ha contemplado el desmembramiento de los cuerpos. «La caída» es narrado por dos ojos *procesados* por la experiencia del caer sin remedio, y estos ojos presencian además cómo los personajes «se entregan» al descuartizamiento de sus cuerpos sin emitir grito alguno de dolor. De hecho devenir fragmento es ser triturado por esa especie de remolino

<sup>14</sup> Resulta interesante constatar esa trabazón encadenada y repetida en la narración que hace Ramón, el padre de René, sobre el sentido su Causa o «la revolución mundial». Véase el capítulo «La causa» en 1990a: 31-40.



de piedras y salientes que es la pendiente de la montaña. De nuevo, al finalizar la caída son las contigüidades las que «salvan» y sostienen al cuerpo trozado: los ojos decretan la «victoria» final de aquella «hermosa barba gris de mi compañero que resplandecía en toda su gloria» (Piñera 1990a: 15). Los personajes piñerianos al caer por un abismo, al apreciar los remolinos que sobre los tejidos inscribe el vaciamiento del cuerpo, o al convertirse en un montón de carne, registran cómo estos estados del sentido son homólogos e intercambiables entre sí:

¿Tan dependientes eran unas carnes de las otras que se imponía a cierta altura de la vida (sí de la vida) el choque de una carne con otra, o de una carne con dos carnes, o con cuatro, o con diez, cien, mil, un millón...? ¡Qué abismo! Vio su pobre carne chocando contra un ejército de millones de carnes; vio su carne incrustándose en esas carnes; vio que a su vez, él formaba parte del ejército y chocaba contra otra carne solitaria, y que esa carne solitaria se incrustaba en su carne-ejército transformándose en otra carne ejército. (Piñera 1985: 148)

Ahora, que su obra atrae a incontables lectores que lo desentierran como un muerto que se niega a morir o como a un vivo que no dejó de morir «resucitando», habría que releer perversamente aquellos versos que le dedicara Piñera a Lezama al momento de su muerte: «Es tu inmortalidad haber matado / a ese que te hacía respirar / para que el otro respire eternamente» (Piñera 1988: 71).

#### EL OLOR SABE ARRANCAR LAS MÁSCARAS DE LA CIVILIZACIÓN: LA NARIZ DE VIRGILIO PIÑERA

Se agolpa al final una lógica discursiva que ha sensibilizado las imágenes que en el Caribe se pasean como «propias». Se trata de una recurrencia imaginaria e histórica: los discursos literarios con los que podría ensamblarse una meditación sobre lo caribeño parecen horadar (gústelos o no) la evidencia, el carácter empírico de lo caribeño: incluso podrían reunirse materiales para la «desconfianza» ante el peso geográfico, simbólico, de eso que se suele llamar isla, archipiélago, continente. Desde

una olla que desdibuja junto a su guiso la imagen de Cuba en el ajiaco de Fernando Ortiz, la corrección masculinizante y autoritaria de la tierra puertorriqueña, la musa paradisiaca o el mar-cinturón en *Insularismo*, la enorme vagina que parió el Atlántico y la repetición en *La isla que se repite*, las geografías danzantes o los procesos de ingestión en el *Tuntún de pasa y grifería*, la dificultad imaginaria de la resaca insular lezamiana en *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, los itinerarios de gritos, hasta las aceleraciones delirantes y los vacíos en Glissant, entre otros, todos contribuyen a un relato sobre lo caribeño que insiste en complejizar el tejido de apariencias de lo dado en la comunidad sensorial caribeña. Ya sea como espacio pobre, firmado por la «pereza o laxitud» o las plenitudes contrariadas de un exceso que rebasa el nombre, pues «nacer es aquí una fiesta innombrable», o un espacio de yuxtaposiciones y engendros, «el ajiaco como imagen del espacio y el tiempo», el espacio caribeño es inscrito por una complejidad indisociable de importantes ejercicios de representación. Esta complejidad incluso insiste en los estereotipos y clisés que se le adjudican al archipiélago. Siempre hay un más allá, un resto, un exceso que estos discursos escenifican. Una banda exterior porosa que parece escapar a figuraciones previas o no haber sido «incorporada» en las visitas o vistas estéticas del trópico.

Ante este imaginario, en vez de preguntarme cómo se ve un texto caribeño, quizás hoy cabría preguntarme cómo se siente un texto sin gentilicio alguno. Virgilio Piñera atrapado por la circunstancial *maldición* (mala-dicción) acuática de su a-isla-*miento* cubano escribe «La isla en peso» en 1943. Atrapado por el mar, sin embargo, imagina salvaciones contra el Cielo desde un meticuloso trabajo con la sinestesia. Escritura de pliegues y voluptuosidades, palpa su ligadura con la muerte y el vacío y desde ellas lanza sus imágenes críticas. «La isla en peso», en particular, es la contracción poética de un imaginario ante «la mala dicción» de un cuerpo acuático que le imposibilita a los isleños contemplar ese *otro más allá* que en la oscuridad manifiestan esos mismos cuerpos. El poema-firma de Piñera parodia y desaloja las repetidas encíclicas sobre lo cubano.

La maldita circunstancia del agua por todas partes  
me obliga a sentarme en la mesa del café.

Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer  
hubiera podido dormir a pierna suelta. (Piñera 2000: 37)

«La isla en peso» es una extensa meditación debida a la productividad que inauguran ciertos síntomas. Además, ¿cómo rodea un cáncer? ¿Cuál es la forma que adquiere este pensamiento obligado por las aguas? Acosado por la metástasis acuática, el mar en «La isla en peso» parece invadir y destruir algunos tejidos de la isla. Imagen para un recorrido, más bien para un merodeo bloqueado y agitado por el agua, este comienzo poemático es también imagen de concurrencia de dos aguas, las del café y la marina. En «La isla en peso» la detención subjetiva del isleño se nombra como varamiento, como una imposición de las aguas del litoral a la capacidad de movimiento del poeta. Sin embargo, este quedarse detenido ante lo que obliga el mar dará la señal de salida al pensamiento que escancia al poema.

La mala dicción que el sujeto piñeriano busca sortear es, en primer lugar, una condición segregada por el cerco de la mismidad tropical que saturan la cultura y espacio de la isla. Esta dicción que el poema busca descifrar comparte además el cuerpo con la dicción del poeta y será enfrentada *cuerpo a cuerpo* en más de una ocasión. Ese cerco marino es primero y mejor una circunstancia antes que una simple circunferencia. El cerco no es una correa marina, sino un «banda» exuberante y sintomática para un evento patológico isleño del que no escapa la propia enunciación del poeta. Una suerte de rizomático derramamiento malsano afecta la condición de los isleños:

los siniestros manglares, como un cinturón canceroso,  
dan la vuelta a la isla,  
los manglares y la fétida arena  
aprietan los riñones de los moradores de la isla. (Piñera 2000: 42)

La enfermedad y su cerco arenoso es una condición compartida por la isla y sus habitantes. Así, un riñón apretado es un órgano dispuesto a *ex-presarse* en el litoral. Las secreciones de ese cuerpo cercado son una y otra vez sinestesias para los cuerpos y objetos isleños.

La sinestesia archipelágica en tanto figura, simultáneamente, muestra y esconde ese otro cuerpo emanado de la dicción acuática. La imagen

sinestética relocaliza las sensaciones en un sentido que, por lo general, no acostumbra recibir ese tipo de imágenes o sensaciones e inclusive afecta la «visibilidad» de sus efectos. La sinestesia es un tropo que abandona un coto, una tradición, una propiedad sensorial para irrumpir en otro espacio de sentido, en otro cuerpo del sentido. Es esta la manera de su afectación. Tanto psicológica como biológicamente la sinestesia, en tanto mezcla de órdenes o dominios de sentido diferentes, es una suerte de disfunción, una patología en la medida que genera una sensorialidad superpuesta, heterogénea, desquiciada. Las consecuencias políticas de la sinestesia en el sentido comienzan en tanto la figura redefine el cuerpo sensible de lo histórico, como anota la corporalidad básica de las culturas de poder que hacen sensible un sujeto en la isla. La afectación sinestética busca colocar los cuerpos en el umbral de sus posibilidades de significación y sentido. La política de la sinestesia no es la mera aparición del tropo sino esta afectación de órdenes que su lógica genera en la tesitura (metafórica) de los textos. La sinestesia en manos de Piñera no será la fusión utópica de los atributos específicos de cada órgano perceptivo, que entonces entregaría la totalidad sensorial de algún objeto representado, sino todo lo contrario: la representación de un exceso perceptivo más allá de las nomenclaturas descriptivas. Se trata de una síntesis metafórica socavada en sus pretensiones descriptivas, pues aspira contrariadamente a paralizar y abrumar el tiempo de las sensaciones. Sobre todo, en lo que concierne a la abundancia de efectos de lo tropical, la sinestesia piñeriana persigue una contradicción productiva: la parálisis, el vacío o la negatividad que engendra o sostiene la demasía sensorial de los cuerpos «impúdicos» del poema.

Así en «La isla en peso» leemos que «El perfume de la piña puede detener a un pájaro» (2000: 38), «el olor sale por la boca de los instrumentos musicales» (2000: 48), «una mano en el *tres* puede traer todo el siniestro color de los caimitos», «Si hundieras los dedos en su pulpa creerías en la música» (2000: 39), «La claridad es una enorme ventosa que chupa la sombra» (2000: 45) o «el olor entra en el baile, se aprieta contra el güiro» (2000: 48). Esta alteración perceptiva ante elementos, objetos y causalidades es condición del *estar dentro del cerco*. El cerco hace a la isla y a la vez condiciona los hábitos del cuerpo de

sus moradores. Ahí residen los horrores y la promesa compartida por los cuerpos de lo insular.

El cerco obsede al sujeto poético con un testimonio que de inmediato se nombra irrealizable. El asedio a la circunstancia isleña devendrá parodia, figuración y propuesta. La llegada del poeta cubano a su entorno, en verdad, su colocación en él, será el reconocimiento de la temporalidad del sacrificio y el gasto que inaugura la fiesta de los negros. Las visiones que se experimentarán en la isla desfondan para siempre el relato beatífico del Origen o del *arkhé* isleño. El sujeto piñeriano, temprano en el poema, no podrá recordar el Jardín del Edén pues sus pupilas reciben otra dosis de cuerpos extasiados en plena ceremonia:

La eterna miseria que es el acto de recordar.  
Si tú pudieras formar de nuevo aquellas combinaciones,  
devolviéndome el país sin el agua,  
me la bebería toda para escupir al cielo.  
Pero he visto la música detenida en las caderas,  
he visto a las negras bailando con vasos de ron en sus cabezas.  
[...] (2000: 37)

Llegué cuando daban un vaso de aguardiente a la virgen bárbara,  
cuando regaban ron por el suelo y los pies parecían lanzas,  
justamente cuando un cuerpo en el lecho podría parecer impúdico,  
justamente en el momento en que nadie cree en Dios. (2000: 38)

Recordar el perdido origen adánico del sujeto e historicidad isleños es una imposibilidad categórica, del mismo modo que el país no podrá definir la forma de su exponerse en la historia. De igual manera, la saturación acuática condiciona, paradójicamente, la *dicción* del poeta quien ejercitará una lengua ácida ante cualquier relato que intente monumentalizar o santificar la singularidad isleña. En «La isla en peso» topamos otra vez con la saturación de las bocas, la contemplación de un ojo que captura y amalgama lo geográfico con lo temporal:

Pero el mediodía se resuelve en crepúsculo y el mundo se perfila.  
A la luz del crepúsculo una hoja de yagruma ordena su terciopelo,  
su color plateado del envés es el primer espejo.

La bestia lo mira con su ojo atroz.  
 En este trance la pupila se dilata, se extiende  
 hasta aprehender la hoja. (2000: 47)

Otra vez se está de frente a apretujamientos donde la muchedumbre antillana interpone sus cuerpos excesivos e ingestivos ante cualquier de Glorificación de sus especificidades.

Las blancas dentaduras perforando la noche,  
 y también los famélicos dientes de los chinos esperando el desayuno  
 después de la doctrina cristiana.  
 Todavía puede esta gente salvarse del cielo,  
 pues al compás de los himnos las doncellas agitan diestramente  
 los falos de los hombres.  
 La impetuosa ola invade el extenso salón de las genuflexiones.  
 Nadie piensa en implorar, en dar gracias, en agradecer, en testimoniar.  
 La santidad se desinfla de una carcajada.  
 Sean los caóticos símbolos del amor los primeros objetos que palpe,  
 (2000: 39-40)

El «trópico» aparece, entonces, como una invasión perceptiva que desautoriza cualquier ordenanza hermenéutica de sus elementos. Se trata, en Piñera, de una paisajística dañada por el derramamiento universal del agua que, por su parte, no otorga ninguna superioridad o serenidad nominativa al sujeto que la contempla. Por eso la maldita circunstancia, más que cercado, es derrame e inundación. El trópico no deja mirar bien al poeta porque su superficie de in-diferencias caóticas inunda la mirada misma de aquel que lo investiga:

El trópico salta y su chorro invade mi cabeza  
 pegada duramente contra la costra de la noche.  
 La piedad original de las auríferas arenas  
 ahoga sonoramente las yeguas españolas,  
 la tromba desordena las crines más oblicuas.

No puedo mirar con estos ojos dilatados.  
 Nadie sabe mirar, contemplar, desnudar un cuerpo.

Es la espantosa confusión de una mano en lo verde,  
los estranguladores viajando en la franja del iris.  
No sabría poblar de miradas el solitario curso del amor. (2000: 41)

En Piñera salir a la «Naturaleza Insular» es topar con la contrariada somatización líquida de un territorio y una temporalidad cotidianas que trastorna cualquier linealidad genealógica. El acoso de lo acuático es la alteración ineludible de la teluricidad isleña. El *sumergimiento* y la *saturación* son efectos del cerco (acoso) marino. Ambos son la mejor manifestación del bloqueo marítimo, y por lo tanto, la circunstancia elemental de la cultura de la isla y del poeta. Desde el comienzo del poema este sitio a la isla, decantará varios cuerpos isleños: los cuerpos de la claridad y los cuerpos de la noche, los cuerpos de la tierra adormecida por el mediodía y los cuerpos del olor refugiados en la noche erótica. La llegada de las pupilas del poeta al paisaje tropical coincide con su des-creencia subjetiva ante las nominaciones de una sintaxis del orden natural de la Isla. La sensorialidad del poeta es, por lo tanto, la perspectiva que le hará justicia al carácter amalgamado, incitado por la oscuridad nocturna.

El *sensorium* isleño en «La isla en peso» es una peculiar «organicidad» que recibe y se funde a lo percibido. Esta sensorialidad, esta capacidad para el sentido, en su acogimiento de lo insular, al incorporarlo, cancela las divisiones del adentro y el afuera y deviene cuerpo, *imagina* otro cuerpo habitando en sus sensaciones. La dilatación de las pupilas de Piñera acusan, además, arrebatos o la declinación de las luces. Pero Piñera, a diferencia de Palés Matos, no se lanza al exhibicionismo zafio de los efectos de la ingestión. La voz de Piñera, más bien sus intervenidos ojos, consignan por igual la sobre-inscripción que ha llevado a cabo la moral en la geografía y el *corpus cubensis*, como también anotan las implicaciones paradójicas de «la sobreabundancia» estética y ética de lo insular. Esa confusión de experiencias atizada por el bloqueo marino cuestiona, por igual, la solemnidad definitoria del pueblo, como la capacidad del poeta para «poner orden» sobre su cuerpo. Piñera no intenta de ningún modo recomponer alguna «memoria rota»:

El baile y la isla rodeada de agua por todas partes:  
Plumas de flamencos, espinas de pargos, ramos de albahaca,

semillas de aguacate  
 La nueva solemnidad de esta isla.  
 ¡País mío, tan joven, no sabes definir! (2000: 39)

[...]  
 Es la confusión, es el terror, es la abundancia,  
 es la virginidad que comienza a perderse.  
 Los mangos podridos en el lecho del río ofuscan mi razón,  
 y escalo el árbol más alto para caer como un fruto.  
 Nada podría detener este cuerpo destinado a los cascos de los caballos,  
 turbadoramente cogido entre la poesía y el sol. (2000: 40)

Cogido ahí en cualquier acepción del término el sujeto poético *cae por su peso*. La ofuscación es la mejor condición emotiva de ese cuerpo de imágenes que cae entre la manía desesperada y la ceguera. El sujeto isleño y su geografía, en «La isla en peso», están atrapados —«nadie puede salir, nadie puede salir»— en un territorio que es la cifra misma de una obligada tarea de ingestión y de inventario ontológicos. Nadie puede salir de la isla porque cada hombre se empeña en una empresa de definición y homenaje que lo engolfa todo, como el agua desbordada, como las bahías, como una boca ansiosa que duplica a la isla-bestia nacional:

Cada hombre comiendo fragmentos de la isla,  
 cada hombre devorando los frutos, las piedras y el excremento nutritor,  
 cada hombre mordiendo el sitio dejado por su sombra,  
 cada hombre lanzando dentelladas en el vacío donde el sol se acostumbra,  
 cada hombre abriendo su boca como una cisterna, embalsa el agua  
 del mar, pero como el caballo del barón Munchausen,  
 la arroja patéticamente por su cuarto trasero,  
 cada hombre en el rencoroso trabajo de recortar  
 los bordes de la isla más bella del mundo,  
 cada hombre tratando de echar a andar la bestia cruzada de cocuyos.  
 (2000: 43)

En «La isla en peso» recordar el Origen de la isla, por lo tanto, carece de sentido y es una imposibilidad categórica, pues sólo se tiene la sensación consigo, la ingravidez del palpito, la imposición del toqueteo,



la mordedura y el amontonamiento como marcas de la sensorialidad que se hizo historia y paisaje en la isla. Esta sensibilidad, afectada para siempre por la contaminación que supone ver-consumir los cuerpos agitados por sensaciones y tiempos «bárbaros», hace de la mezcolanza y el ofuscamiento perceptivo el horizonte paradigmático para la imagen piñeriana. Es ahí donde el sujeto poético combina con lo desaparecido para siempre «hacerse una historia»:

Yo combino:  
 el aguacero pega en el lomo de los caballos,  
 la siesta atada a la cola de un caballo,  
 el cañaveral devorando a los caballos,  
 los caballos perdiéndose sigilosamente  
 en la tenebrosa emanación del tabaco,  
 el último gesto de los siboneyes mientras el humo pasa por la horquilla  
 como la carreta de la muerte,  
 el último ademán de los siboneyes,  
 y cavo esta tierra para encontrar los ídolos y hacerme una historia.  
 (2000: 41)

También esto puede entenderse en otra dirección contraria: la ausencia en la isla de una Verdadera Grandeza Mitologizante, de un Pasado Épico, el vacío o la nada de su estar allí sitiado facilitan que el sujeto eche mano de estos «valores» plenos para figurar las pretensiones de plenitud como un comienzo poético (vaciado) para la imagen isleña: «Ahora no pasa un tigre sino su descripción» (2000: 39).

No es extraño entonces que en el poema sea la luz enemiga voraz para toda perspectiva que aspire a distinguir perfiles o contornos. Pero igual a la ola en «salón de las genuflexiones», la claridad es un cuerpo que lo invade todo.

¡Hay que tapar! ¡Hay que tapar!  
 Pero la claridad avanzada, invade  
 perversamente, oblicuamente, perpendicularmente,  
 la claridad es una enorme ventosa que chupa la sombra,  
 y las manos van lentamente hacia los ojos.  
 Los secretos más inconfesables son dichos:

la claridad mueve las lenguas,  
 la claridad mueve los brazos,  
 la claridad se precipita sobre un frutero de guayabas,  
 la claridad se precipita sobre los negros y los blancos,  
 la claridad se golpea a sí misma,  
 va de uno a otro lado convulsivamente,  
 empieza a estallar, a reventar, a rajarse,  
 la claridad empieza el alumbramiento más horroroso,  
 la claridad empieza a parir claridad.  
 Son las doce del día. (2000: 45-46)

La claridad (líquida) es la enfermedad nominativa de la isla caribeña que duplica en sus efectos el cerco marino:

Todo un pueblo puede morir de luz como morir de peste.  
 Al mediodía el monte se puebla de hamacas invisibles,  
 y, echados, los hombres semejan hojas a la deriva sobre aguas metálicas.  
 En esta hora nadie sabría pronunciar el nombre más querido,  
 ni levantar una mano para acariciar un seno;  
 en esta hora del cáncer un extranjero llegado de playas remotas  
 preguntaría inútilmente qué proyectos tenemos  
 o cuantos hombres mueren de enfermedades tropicales en esta isla.  
 Nadie lo escucharía; las palmas de las manos vueltas hacia arriba [...]  
 (2000: 46)

El paisaje tropical en «La isla en peso» es un escondite para la perdición o un tejido de escamoteos donde se ha perdido el rastro del origen del Cuerpo Supremo; sólo quedarán batallando, entre ahogos, los cuerpos del agua y los cuerpos devorantes que ante la luz se repliegan, Adán y Eva desalojados por alguna pareja en el platanal, los cuerpos del olfato y los cuerpos de la luz, la isla de la piel frente a la isla de la luz. Que los ojos sean bocas, que los ojos en las islas sean huecos, espacios de ingestión y expulsión, que la isla derive en una inmensa piel que se auto invagina ante el asedio de la luz no habría que concebirlo como un gesto emancipador ante las moralizaciones de la luz. Sin duda, es un respuesta ante la insidiosa eternidad de lo lumínico —«la claridad empieza el alumbramiento más horroroso, / la claridad empieza a parir claridad» (2000: 45)—, pero,

como respuesta, esta iniciación en las intensidades corporales carecen de los tonos de la idealización civilista o la simplonería naturista. Los ojos de Piñera no se cierran entonces ante el imperio de la claridad, abrazan su enfermedad y con su nariz vislumbran una ética de la inconformidad y un trabajo con los instantes de gozo corporal isleños. Habrá que con ellos esperar el crepúsculo y acomodar allí la dilatación que el cuerpo presenta ante la noche. Se trataría de darle, por consiguiente, la bienvenida a ese saber *in-formal* del olor que arranca «las máscaras de la civilización» (2000: 49). En la noche la isla desvanece sus formas y cualquier *formalidad moral*. En la noche, ante las demandas in-formes de lo que invisible se huele, la sinestesia continúa su trabajo de interposición y amontonamiento. Las pupilas son relevadas ahora por las narices:

Pero la noche se cierra sobre la poesía y las formas se esfuman.  
 En esta isla lo primero que la noche hace es despertar el olfato;  
 todas las aletas de todas las narices azotan el aire  
 buscando una flor invisible;  
 la noche se pone a moler millares de pétalos,  
 la noche se cruza de paralelos y meridianos de olor,  
 los cuerpos se encuentran en el olor,  
 se reconocen en este olor único que nuestra noche sabe provocar [...]  
 (2000: 48)

La búsqueda de los cuerpos no negocia la oscuridad, la invisibilidad ni la contundencia de sus (a)efectos. Se trata de una doble y misma piel –la de la noche y la del olor– que desdibuja el contorno y los límites de los objetos. Esta aprehensión de la noche ante las formas es la que agiliza que la noche sea los objetos que en ella se perciben:

La noche es un mango, es una piña, es un jazmín,  
 la noche es un árbol frente a otro árbol sin mover sus ramas,  
 la noche es un insulto perfumado en la mejilla de la bestia. (2000: 48)

Lo misterioso de esos cuerpos lúbricos piñerianos no contradice su carcajada contra las aspiraciones civilizatorias del Insular-Patriótico. Pues el misterio de un cuerpo no se decide en su participación simbólica en algún ceremonial institucional que domestique sus sacudimientos,

sino en la retirada de dicho gozo de los pabellones de lo Trascendental, y en su inserción en la «contundencia» de eso que vive en emanación y a la intemperie. El misterio de todo cuerpo es la promesa de su ética impúdica, pues en ella se materializa el verdadero cielo, más allá de las genealogías: «No hay que ganar el cielo para gozarlo, / dos cuerpos en el platanal valen tanto como la primera pareja» (2000: 49). Las políticas de estos cuerpos poéticos no son la traducción de unos *topoi* ideológicos o programáticos de algún *landscaping* literario. La potencia crítica de estas poéticas se juega en el transporte de la experiencia de lo sensorial que articula el poema sobre los métodos de subjetivación y los panoramas de representación que se han tornado dominantes. El desplazamiento y la amalgama sensorial que levantan estos paisajes sinestéticos no son la traducción banal y populista de sus «actividades» en el tejido de la realidad social, sino que forman parte de una experiencia poética de lo sensible y de lo cotidiano. Más aún, estas experiencias del sujeto poético asediado por la somaticidad de su isla no es un protocolo criollo o caribeño para la experimentación del «yo» o la densidad de mi vida interior sino la reconfiguración política en el tejido ciudadano de esas éticas/prácticas menores que hacen la vida no sólo olorosa, sino sabrosa. Se trata de la reterritorialización ética, salvaje, en el espacio civil de esas experiencias en donde la inmanencia sensorial se le manifiesta al cuerpo mismo que la consume. Esta inmanencia tampoco es un avatar esencial de lo que sería un sentido o una sensorialidad única, sino la cualidad inherente a ese pasar de las sensaciones, al traspaso abierto, múltiple e intrascendente de sus efectos. Es la creación de una posibilidad para intervenir en la política alejada de los rituales y los tonos (cualesquiera de ellos) que mimetizan el poder; de una consideración de ese cuerpo que, por dar un ejemplo, cuando echa un polvo no endeuda la viscosidad de su lengua o el trasunto de sus pasiones. Ni devota ni pedagógica, esta *re-flexión* literaria no se conforma con avalar la política editorial de los patronos de turno, o de los feligreses de paso por las islas. Estas opacidades sensoriales cancelan para el sujeto las divisiones entre lo ideal y lo posible, lo propio y lo impropio, lo limpio y lo sucio, lo real y lo imaginario. También estas torceduras sensoriales son frecuentes modos de existir sobre las islas, como esos «actos menudos» que durante sus últimos días

Piñera salvaba de la falsa sacralización de lo cotidiano llevada a cabo por la institucionalidad de la Revolución. Algunos de sus poemas podrían ser leídos como la inscripción de una realidad negada por la monumentalización revolucionaria del castrismo.

El saber poético, si se quiere, de cara al mar, enfrentado a su *archipelagos*, con el cuerpo expuesto a la verdad del mar, no es un conocer que se resume en la contemplación. El poeta en condición archipelágica abraza y asume el reto corrosivo de las aguas marinas. En este sentido, la experimentación con las lógicas sensoriales frente al mar es inseparable, en «La isla en peso», de un ejercicio de cuestionamiento del *ethos* cultural y político de la isla. «La isla en peso» es, entre otras cosas, un imposible manual de resistencia anti-populista cuya apuesta política se decide en la confección de algunas imágenes con propensiones sinestéticas fuertes, o a través de sinestesias plenas. Son muchas las lecturas de este poema que insisten en esa circunstancia maldita como otra figuración del aislamiento o del encierro insular, perdiendo de vista, quizás, que el rodeo perceptivo de las aguas no se circunscribe a la costa. Lo sobresaliente, en «La isla en peso», es la recurrencia del agua «por todas partes». *Todas partes*. El acoso de las aguas se nos presenta como una omnipresencia isleña. Esta ubicuidad líquida adquiere la forma de lo saturado y no sólo se verifica en el litoral, también cambia su cuerpo con la luz, que por igual enferma a los habitantes de la isla.

El poema de Piñera lleva a cabo su contracción ética sobre la gloria insular, contorsiona los sentidos y los significantes asediados (modelados) por el agua como un modo de posibilitar otro cuerpo. Se contorsiona el cuerpo y la dicción maldita para darle paso a otro mar tropical, exponer otro cuerpo o para el daño de su maldición. En vez de recordar alguna gloria pasada o familiar, para el sujeto poético de lo que se trata es de secar. La justicia estética y vivencial se lleva a cabo con una esponja en la mano. Esta es una esponja puesta a trabajar contra el mar:

Hay que saltar del lecho con la firme convicción  
de que tus dientes han crecido,  
de que tu corazón te saldrá por la boca.  
Aún flota en los arrecifes el uniforme del marinero ahogado.  
Hay que saltar del lecho y buscar la vena mayor del mar para desangrarlo.

Me he puesto a pescar esponjas frenéticamente,  
 esos seres milagrosos que pueden desalojar hasta la última gota  
 de agua  
 y vivir secamente. (2000: 37-38)

Toda maldición es siempre una dicción, una *descarga* corporal, una performance verbal en búsqueda de un efecto específico. Mal-decir, decir mal es lo que la contracción poética busca recomponer de otro modo, ahora sin la totalidad expansiva de las aguas. Sin embargo, esta recomposición sensorial no aspira ni a diagnosticar ni a colocarse por encima de la comunidad isleña. Acabar entonces con *la misma agua de siempre*, la que cunde por *todas partes*, el agua de todos los días, la idéntica, la siempre igual, la que ha hecho indistinguible un objeto del otro.

#### SOBREMESA: LA PATRIA ADENTRO

Comensal ceremonioso, Virgilio Piñera llegará a ser el indiscutido cocinero de los míticos spaghettis que acompañaban las tertulias caseras de varios escritores cubanos, «muertos en vida» por el régimen durante los años setenta del pasado siglo. Antón Arrufat ha narrado las respuestas de esta mesa íntima ante la calle revolucionaria como la confección de una mesa, de otra realidad inaugurada por los spaghettis piñerianos:

Llegado el último de los contertulios, cerrada la puerta que daba a la calle, puesta la olla en el fogón, dispuestos spaghettis, ajíes, cebollas sobre la meseta de la cocina, decía Virgilio, alzando un dedo en el aire de la sala: «Por fin estamos en la realidad». Y era como la señal para empezar la lectura. (Arrufat 1994: 45)<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Antonio José Ponte, por su parte, califica la ética cotidiana de los últimos días de Piñera del siguiente modo: «Su heroísmo de escribir hasta la muerte, cifrada apuesta en alguna posteridad reivindicadora, se entrelazó entonces con el heroísmo de agotar actos menudos bastante imposibles: unos dulces, juegos de mesa para cada día, el hábito de un restaurante, gestos de epicúreo en circunstancias estoicas. Se ocupaba en salvar, a contracorriente, lo que la revolución desterraba, postergaba, censuraba o

Muchos de los poemas de Piñera escritos en los años sesenta y setenta pueden ser leídos como la transcripción del daño ciudadano y del cierre de la experiencia pública democrática en Cuba. Incluso «la huida» de Piñera hacia los adentros de la amistad, la lectura y lo modesto es la respuesta poética a la represión y ocupación de lo que fuera el espacio público en la Cuba revolucionaria. Un poema fechado en 1962 por Virgilio Piñera inscribe otro avatar de soledad de cara al mar. El poema «En el duro», casi veinte años después, repite la situación subjetiva ante las aguas recogida en «La isla en peso» de 1943:

Ayer yo estaba solito  
 en la Avenida de Puerto,  
 pensando en mi madre muerta  
 y pensando en los deseos.

Como un plato estaba el mar,  
 pero yo estaba moviéndome.  
 Es una cosa muy seria  
 que el mundo tanto se mueva. (2000: 111)

La peculiar escenografía poética que editan tanto los versos iniciales de «La isla en peso» como «En el duro» es uno de los modos que el escritor ensayó al momento de darle cuerpo a su teoría cultural y política en Cuba. Parecería que para este poeta, en específico, darle cuerpo a su teoría política implica localizar y meditar –de cara al mar– en torno a la materialidad de su isla. Ya sea en «en peso» o «en el duro» la política-poética piñeriana es un asunto perceptivo que se desata ante el litoral. Por su parte, «En el duro» el mar termina siendo la figuración misma del endurecimiento y la congelación que el sujeto percibe, luego de su intercambio con un habanero de paso por la avenida.

Sin embargo, veinte años después, en la Avenida del Puerto, el encuentro con una cara habanera anota ya una definición, una decantación, entre el sujeto y la mar. Quizás se trate de la peor de las definiciones.

---

prohibía: las recompensas más inmediatas, el arte de vivir, la memoria del cuerpo» (Ponte 1999: 16).

«En el duro» la mar ha abandonado su ubicuidad metamórfica y ha devenido cristalización retórica, genuflexión rígida de absolutos. El mar «En el duro» es todavía un espacio indiferenciado, indiferente, pero ahora su imagen no acicatea confusiones sino que es la forma misma de la rigidez. Un espacio cristalizado por la decantación guerrera sólo es capaz de diseñar un litoral bipolar, donde apenas existen ellos o por eliminación nosotros. Esta mar *dura* es el subrayado bélico de la sensorialidad del poder, dedicada a suprimir la aparición del otro. «En el duro» hallamos un mar helado que suprime el frágil límite que lo distinguía de la tierra. Toda diferencia entre la tierra y la mar es un asunto de fluidos, de corrientes, de emanaciones, de secreciones. El mar frío de «En el duro» (1962) es la traducción sensorial que las aguas hacen de una *sociabilidad mundial* firmada ahora por ese discurso que pasea «polos», «frentes», «bloques», «murallas», «territorios». El mar escribe sobre su cuerpo el sentido de lo enemigo, de la enemistad, elevando ahora una indiferenciación intransigente. La parálisis, la sujeción inmovilizadora acaba con cualquier mar tropical. Una mar endurecida no se transforma en tierra, es la nada endurecida. Un mar endurecido es la fulmi*Nación* de las apetencias del oxímoron:

Mi socio, no sé lo que está pensando,  
 pero yo sé lo que pienso;  
 este mundo está en el duro  
 y ojalá se nos deshiele;  
 porque de no ser así,  
 nos matará la dureza;  
 ya las palabras son balas y las miradas hogueras.

¿No le parece, mi socio?  
 —me dijo y me tocó el pecho;  
 yo lloraba como un niño,  
 y el mar se fue endureciendo. (2000: 111-112)

Ahora le corresponde al sujeto poético ser el cuerpo de agua, cuerpo de fluidos e interponer su afecto negativo como la única imagen de fluidez en La Habana.



La interposición de estos cuerpos isleños ante lo que genera el archipiélago es, en un primer nivel, la representación de un archipiélago cultural contaminado y saturado por tiempos y espacios heteróclitos. También se trata de su aparición en un espacio otro, en un espacio (aparte) que, sin embargo, clama por ser incorporado. Se trata de la poetización de formas de vida y contaminación para el cuerpo insular. Esa contaminación no es exactamente ni una feliz *summa* guisada ni un eterno eje vacío y caótico que pudiera remedarle a alguien una enorme vagina paridora de Océanos o Pueblos del Mar. La entrega del cuerpo isleño a su somaticidad es, en estos poemas, apenas una posibilidad para el contacto. Como el hablante palesiano cogido entre la comilona y la marisma antillanas, el sujeto piñeriano confía su cuerpo al *con-tacto* de esos cuerpos deseosos, henchidos de impudicia ante los ceremoniales de la reverencia.

La obligatoriedad ética y sensorial de las aguas idénticas a sí mismas del Caribe se *explaya* sobre los habitantes y los panoramas de la isla y no reduce su campo de acción al litoral. De cara a la *natura* isleña, el sujeto poético piñeriano desata indagaciones implacables. Ante la densidad de sentidos, incluidos los éticos que sujeta la *natura*<sup>16</sup> insular, las indagaciones piñerianas persisten en revelar la indistinción, y la problemática indiferencia, la identidad entre la fauna y flora isleña y el *ethos* isleño.

Es preciso que de una vez  
 descubramos la palma  
 que tiene negro el penacho.  
 Nuestros muertos en su cimera  
 esperan ser enterrados.  
 Allá arriba están en sus lamentos  
 que el viento propaga implacable.  
 En la sabana todo parece verde,  
 pero esa palma, ¡oh, esa palma! (2000: 105)

<sup>16</sup> *Natura*: vetusta palabra que prefiero ante estos paisajes de Piñera en vez de la escueta «naturaleza», pues más que un sinónimo del ser o la esencia de las cosas, en el vocablo «natura» todavía se arrastran los sentidos de disposición, calidad, orden y propensión de las cosas y los cuerpos de este mundo.

Estas son las estrofas iniciales del poema «Palma negra». De nuevo, la indistinción entre las cosas y la particularidad natural del paisaje por igual separa los signos del paisaje del orden sensible, como los camufla hasta tornarlos imperceptibles. Peor aún, este camuflaje que hermana el negro con el verde es lo que hace invisible a la palma. Esta imposibilidad perceptiva es –ética y políticamente– nefasta pues evita que la comunidad lidie con la negatividad ineluctable, con los itinerarios de duelo que demandan los muertos. «Palma negra» es un inquietante poema del revelador año de 1962, pues en este año Piñera fechó sus poemas «En el duro» y «Los muertos de la patria». Sobre un «árbol terrible» se posan los muertos en el poema «Los muertos de la patria»:

Vamos a ver los muertos de la Patria.

Verlos con nuestros ojos dilatados por la vida.  
 Hay que tocarlos con nuestras manos.  
 Están como aves posadas en el árbol terrible,  
 donde el viento no suena,  
 y en donde la noche misma  
 se aleja vencida por la Nada. (2000: 103)

Estos poemas comparten la enigmática proposición ya establecida en «La isla en peso» en torno a la imposible tarea de discernir en la natura isleña un cuerpo del otro, una naturaleza de la otra, un signo o un objeto separado de aquello que lo rodea. Las correspondencias absolutas entre identidades son figuraciones insistentes para el acabose, para la repetición vacía de lo idéntico, en tanto escriben entre los vivos la redundancia mortífera de lo eterno igual:

Vamos a ver los muertos de la Patria.

En la pradera del silencio los árboles,  
 las aves, los saludos  
 son también muertos que a muertos corresponden.  
 Fusiles, metralletas y las manos empuñadoras  
 son sueños arrugados que soñara  
 Un muerto nacido al mundo de los muertos. (2000: 103)

Así la búsqueda (averiada) de la ubicua «palma negra», escondida en el verdor negativo de la sabana es, por igual certificada como entorpecida por un sensorio incansable en la exhibición narcisista de su universalidad, idéntica a la palma, y por supuesto idéntica a sí misma. La existencia de la palma negra es idéntica a su invisibilidad, de ahí su desaparición en el paisaje. El paisaje familiar, su verdor, es el mejor camuflaje de la palma negra. En verdad la palma negra son todas las palmas de todos los días:

Si no es ésa, si no es aquélla,  
si el zapatero del barrio  
jura por todos los santos  
que su perro la ha olfateado;  
si la señora de la esquina  
caracolea sin descanso  
dando voces a su Pedro  
que está allá arriba en la palma;  
si el telón de fondo verde encabrita los caballos,  
¿cómo dar caza a la palma? (2000: 106)

Sentir, mirar, palpar bajo estas condiciones naturales, en medio de este hábitat donde todo es igual, es una operación igual de fútil como inconsecuente. Seguir usando el cuerpo del mismo modo, ejercitarlo desde la disciplina de lo idéntico, no nos hará sensible el desastre ético y político que arrastra toda naturalización que cancela las heterogeneidades tornándolas identidades. Nada puede ser perceptible, incluso nada será inteligible donde inclusive las realidades enemigas deban amigarse bajo la mismidad patriótica, fusionadas siempre en alguna Totalidad Suprema, totalidad siempre espiritual y moral, representada siempre en mayúsculas llámese el Paisaje, la Tierra, la Patria, la Revolución. El poema por lo tanto, un poema en condición archipiélaga, estos poemas de Piñera, son la exposición crítica de esta sensorialidad amalgamada, incapaz de registrar diferendos o criterios, intimidada, en casos particulares, por el poder marcial de los vencedores. La política literaria de Piñera es una poética empeñada en el derrumbe sensorial de toda concepción que fetichice, o espiritualice, la vida y espacio isleños. La «cubanía», presentada como acto de nigromancia o sujeción moral, es un horizonte terrible que el sujeto

poético piñeriano, una y otra vez, expone. En Piñera toda cubanidad (identidad a fin de cuentas) entendida como genuflexión y ñoñería moral, o como naturalización heroica del sacrificio supremo, se sabrá avasallada por una poética inclemente que nunca esconde lo que los cuerpos son y lo que los cuerpos dicen. Allí donde esta cultura del poder despliega sus mortandades con la naturalidad de quien ya proyecta homenajes y monumentos, el sujeto poético arremete exponiéndola como lo que es, una cultura de muerte, una instalación azarosa que ha adquirido su definición mejor justo cuando en ella parpadea la verdad de su sinsentido:

Y tú

–muerto tirado en esa zanja,  
con un zapato como casco guerrero en tu cabeza–  
¿qué mago consultaste para estar ahora  
de cara al Tiempo y con la Patria adentro?

Vamos a ver los muertos de la patria. (2000: 104)

No lo dudo: los relatos identitarios y las nominaciones imperiales simultáneamente paralizan el tiempo y el cuerpo de la isla en el mar, y echan a andar algunas poéticas archipelágicas. Poéticas que gustan trabajar una sombría heterotopía emotiva. En la sombra, traban una singularidad caribeña que no depone ni la opacidad de sus cuerpos ni la bajura de las pasiones que se diluyen en los olores o por igual hacen de la burundanga su condición de fuga y declinación. En algunos poemas de estas poéticas la sonoridad de las islas arrastra un color, el paso de un olor el agite de un espacio, el paladeo de una textura trae plegado un timbre. Estas poéticas producirían una «antillanía» difícil en su donación de colindancias y azotes. El archipiélago en ellas es a veces la atopía del olor que vincula a las islas palesianas con las islas piñerianas, por ejemplo. O quizás se trate de un archipiélago extendido entre bamboleos terribles que tal como lo muestran lo imaginan impreciso. Archipiélago de barahúndas, murmullos y meneos que salvan al isleño ya sea de la beatitud celestial, en el caso de Piñera, o de la fijación y chatura colonial, en el caso de Palés Matos. El saber poético del archipiélago caribeño encuentra, tal vez, un somático cuadrante de navegación en las lenguas equívocas,

entre el sopor y la lujuria, entre el desespero y la languidez, que algunos poetas le dedican a los sujetados por las islas.

## ISLA

cada palma derramándose insolente en un verde juego  
de aguas

Virgilio Piñera, «La isla en peso» (2000: 44)

¿Y si después de tantas palabras devenimos montículo, tierra entre las aguas del mar? La posibilidad de apalabrar poéticamente la condición insular, en el caso particular de Piñera, es, con insistencia, un frágil pacto corporal con una geografía relacional. No se trata con exactitud de una relación con una geografía «natural». Esa geografía del poeta aparece en varios textos como una metáfora para las posibles relaciones electivas y afectivas de un autor con la tradición o las tradiciones que le acercan las aguas. En ese sentido, lo que importa de esta isla son las zonas de contacto y de metamorfosis de lo evidente, los puertos, la noche, las corrientes, el platanal, la playa y, sobre todo, esa paradójica mutación que dichas zonas desatan en el cuerpo del poeta; esa extraña capacidad de mimesis corporal ante las aguas o el paisaje donde el cuerpo del poeta se transforma de acuerdo a la comunicabilidad posible, o a los criterios desplegados ante el embate de los «influjos» en las costas<sup>17</sup>. Así de la geografía, a la isla piñeriana que levantan sus poemas, le queda apenas la grafía del cuerpo. Más que geografía, en Piñera, la naturaleza isleña es atracadero y el cuerpo, entendido como dársena, es el espacio

---

<sup>17</sup> En un ensayo de 1941, «Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía», establecía Piñera: «La geografía del poeta es ser isla rodeada de palabras por todas partes; una isla donde tocan numerosos barcos lastrados de influjos, después dispersados por la furiosa resaca de sus costas. Pero conviene añadir que no siempre tales influjos son conjurados; a veces las defensas del poeta desmayan, con resultados metamórficos de isla en atolón coralino o alargada península que conduzca a fáciles o viciosas alianzas. Así, la poesía a sus poetas ofrece con la misma mano la gracia o la condenación: gracia que procura creación; imitación procurada que condena» (Piñera 1994b: 148).

privilegiado al momento de experimentar las imágenes. Así, la isla, los paisajes isleños desde donde Piñera piensa las posibilidades de la escritura literaria, no aspiran a copiar burdamente las formas o las lógicas de lo natural halladas en su entorno. La isla en Piñera es una escritura de posibilidades, un dispositivo literario de resistencias o de entregas de un cuerpo poético empeñado en reconfigurar la potencialidad del sensorio isleño. En uno de sus últimos poemas, titulado «Isla», el sujeto poético se entrega a su inevitable devenir insular:

Se me ha anunciado que mañana  
a las siete y seis minutos de la tarde,  
me convertiré en una isla,  
isla como suelen ser las islas.  
Mis piernas se irán haciendo tierra y mar,  
y poco a poco, igual que un andante chopiniano,  
empezarán a salirme árboles en los brazos,  
rosas en los ojos y arena en el pecho.  
En la boca las palabras morirán  
para que el viento a su deseo pueda ulular. (2000: 236)

Escrito el año de su muerte (1979), «Isla» es un poema premonitorio, quizás un canto de rendición ante la contundencia contaminante de la isla. La voz parecería ceder ante el *dictum* profético en torno a la plenitud insular que, en el campo intelectual cubano, tuvo en el grupo de *Orígenes* durante la década de los años cuarenta uno de sus momentos definitorios. Se pueden además repasar las diversas intervenciones críticas, ensayos y poéticas de Piñera, entonces y después, donde puso en entredicho las epifanías morales de la teleología insular lezamiana. En este poema, sin embargo, aunque sin ensayar ese tono tan caro a los origenistas, el sujeto poético se entrega a la verdad irrevocable del devenir isla, a la encarnación de lo insular en su cuerpo, al aislamiento perceptivo de su cuerpo irremediabilmente convertido en paisaje insular.

Sin embargo, la transformación en isla del sujeto poético, en este poema, evita cualquier genuflexión moral. Parecería que darle cuerpo a su teoría política de lo poética, implica localizar y trabajar con la materialidad histórico-metafórica de la isla. Esta meditación ocurre en ocasiones

importantes de cara al mar o con el cuerpo vuelto hacia el paisaje isleño. Ante la mar, en el litoral caribeño, poéticas matrices ejercitan devenires del espacio, ensamblan lugares, articulan *dondes* (me diría el escritor puertorriqueño Eduardo Lalo) para el cuestionamiento de sus sitios. Pero también estas poéticas construyen lugares de indistinción entre el espacio y las subjetividades que habitan la isla. A la costa caribeña cierto sujeto poético va dudar de su unicidad, a complicar y complejizar su supuesta relación armónica con el entorno cultural. De cara al archipiélago, en efecto, ciertos poetas *hacen política* desde la tesitura elemental de su lengua; allí repiensen la confusión y la metamorfosis des-espiritualizada de los cuerpos isleños, trabajando con su cercanía, sus hábitos, exponiéndose inclusive a sus efectos. En específico, Piñera ante la mar parece preguntarse: ¿Qué son capaces de hacer estos cuerpos en medio de una *polis* sumergida? ¿Cómo pueden seguir respirando con tanta naturalidad?

El poeta que imagina, el poeta que genera imágenes con el cuerpo vuelto hacia el archipiélago, lidia con la sujeción histórica que le ofrece la cultura en la orilla. Hecho de «tierra y mar», la mar es un reto perceptivo, una exterioridad insumisa y no meramente un límite, un contorno. Las aguas además no son una dimensión o fuerza que se ajusta al lugar que ocupa el mar en la geografía. El saber poético, si se quiere, de cara al mar, enfrentado a su *archi-pélagos*, con el cuerpo expuesto a la verdad del mar, no es un conocer que se resume en la contemplación o en el conteo de los atributos compartidos de las islas, es un esfuerzo por des-sujetarse de las moralidades y prescripciones identitarias.

Más allá o acá de las tierras, me interesó pensar cuándo devienen sentido y sensación los cuerpos caribeños, cuando (poética y políticamente) emergen las imágenes como indicios de la singularidad del archipiélago (Caribe) ( ). Ahora imagino que me encuentro en el litoral, en la orilla que me permite por igual un cuerpo de percepciones y, por supuesto, la relación de mi sensorio con sus límites. Antes de que se distinga algo en el horizonte, el cuerpo que ha contemplado las aguas, el cuerpo que viaja por o hacia ellas, imagina desde la orilla que al océano algo le falta ( ). Lo que falta, sin duda, ya está allí por ausencia y como expectativa, sumergido quién sabe dónde. Sin embargo, es la relación oceánica, el distendido de las aguas, lo que habilita el cuerpo de sensaciones. La mar,

el océano como un oxímoron teórico, la extensión vacía-saturada de pliegues e indiferencias, vacía y generatriz de lo que está por venir para un cuerpo entre islas o puertos. Lo acuático ha servido en demasiados textos del Caribe como el límite que subraya lo que le falta o desconoce la tierra. Sin embargo, podría repensarse lo acuático como lo que facilita la mudanza de certidumbres y evidencias de la tierra. Lo acuático vuelto invisible o traslúcido, aéreo o terrestre, sobre la tierra o en su litoral, dispone entonces la saturación de sus cuerpos sensibles como abertura, como inquietud. ¿No será la inundación una condición perceptiva en lo archipelágico? ¿Podría pensarse, en otra dirección, el carácter relacional del archipiélago como la manifestación de un hueco inundado, «un desierto húmedo» que siempre ha insistido en abrirse allí donde se sirven relatos para la plenitud o la naturalización de la autenticidad voluptuosa del Caribe?

Una ficción hermenéutica continúa su paso arrollador, su oleaje, entre jóvenes y no tan jóvenes, pero igual, intensos estudiosos del Caribe. *El Caribe sabe a identidad. El Caribe, el verdadero, vive orgulloso de sus raíces.* Anoto que aunque en el Caribe literalmente nos comemos las raíces, la ficción se reproduce gozosa entre identidades alternas, aduanas culturalistas y protocolos académicos. Cabe quizás conjeturar que la productividad de esta ficción se deba además, en ocasiones, a una confusión de especificidades y al bloqueo interpretativo que manifiestan algunos ante la bruma innegociable del archipiélago. La pregunta en torno a cómo se constituye la singularidad de lo real (caribeño) se ha confundido, a veces, con una pregunta docente en torno al origen tropológico de la identidad caribeña. Ensayar una respuesta ante la pregunta sobre la singularidad plural de las formas de vivir que ensaya una cultura no implica necesariamente hacer un inventario de las evidencias de su realidad, sino que, en otro horizonte, podrían desplegarse los modos de figurar y cuestionar la realidad material de las subjetividades que acicatea. La pregunta convertida entonces en una reflexión sobre los protocolos de *la mismidad diversa*, compleja o re-significada, llamada «identidad caribeña» o cualquier otra, casi siempre encontrará «respuestas» a partir de un recorrido archivístico que, por su parte, irá cristalizando sus efectos bajo el signo de lo predecible y el aburrimiento didáctico (perdonen la



redundancia). Esta ficción hermenéutica ahora es una nota erudita para la ontología Caribe y sus episodios de verificación asediarán no sólo el canon literario, las prácticas cotidianas, las revelaciones antropológicas, sino que también incluirán los estudios de los estudios de los estudios dedicados al estudio de lo que el Caribe alguna vez fue o debe ser. Esta ficción opera con gusto y fruición, además, cuando discute las insuficiencias disciplinarias ensayadas ante los intentos de significar lo real en el archipiélago. Se sabe que es una tarea imposible, obtusa. Ya sea una consideración general o regional, que considere *lo caribe* una topografía social, lingüística, cultural o racial, los aterrizajes analíticos sobre zonas o sobre «el todo» del archipiélago parecen no poder disolver un gesto declarativo ahogado en el mar de su obviedad: el Caribe es ancho y ajeno, y la tropología disciplinaria de turno apenas puede dar cuenta de su heterogeneidad.

Siguen siendo para muchos los arribos los que le dan el cuerpo al mar, y desde ellos también las salidas al mar han activado un imaginario para representar alguna habilidad para dar (el) cuerpo y para sentirlo a través del archipiélago. *Darle cuerpo al mar, darse al mar, darle a la mar el cuerpo*: la verdad de la hoja marina, el piélago caribe. Estos traslados los han llevado a cabo por igual habitantes como viajeros, nativos como extranjeros, conquistadores como conquistados, colonizados como descolonizados. Rebasar la mar para llegar a sus ciudades, a sus tierras, recorrer su doble aéreo —el cielo— no es lo que quedará atrás, en la historia del sujeto, una vez comprenda lo que el límite del litoral le significa. La hoja de mar es aquello que ya invade su malla sensorial y la temporalidad de su saber estar *allí*, cuando (por un instante al menos, o tal vez fuera de sí mismo) deseara, ante las aguas, disponer el cuerpo.