



Literatura
y otros lenguajes

LLAMA, LENGUAJE, CENIZA: ESTACIONES CRÍTICAS DEL CUERPO, LA LITERATURA, EL EROTISMO Y LA VISUALIDAD*

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2012
Fecha de aprobación: 11 de octubre de 2012

Resumen

Este ensayo, presentado como conferencia magistral del I Congreso Internacional y XXVII Nacional de Lingüística Semiótica y Literatura, es un percurso por la literatura como una experiencia de lenguaje que surge del cuerpo. En estas páginas el autor examina su relación con el lenguaje y los modos de investigación, creación y revelación usados en la construcción de sus obras, todas ellas ficciones agenéricas, performáticas e instalativas.

Palabras clave: Cuerpo, erotismo, literatura, visualidad

Alberto Garrandés
Escritor cubano
garrandes@cubarte.cult.cu

Filólogo, narrador, ensayista y editor. Ha publicado las novelas *Capricho habanero* (1998) y *Fake* (2003, Premio La Llama Doble 2002 de novela erótica), así como los libros de relatos *Artifícios* (1993), *Salmos paganos* (1996) y *Cibersade* (2001). Como ensayista se le conoce por *Ezequiel Vieta y el bosque cifrado* (1993), *La poética del límite* (1994), *Síntomas* (1999), *Silencio y destino* (1996, edición corregida y ampliada en Plaza Mayor, 2002), *Los dientes del dragón* (1999) y su muy reciente *Presunciones* (2005). En 1996 ganó el Premio de Cuento *La Gaceta de Cuba*. Ha obtenido varias veces el Premio Nacional de la Crítica y en 2005 gana el Premio de Novela Plaza Mayor.

* Artículo de reflexión presentado como ponencia en el marco del I Congreso Internacional y XXVII Nacional de Lingüística Semiótica y Literatura.

FLAME LANGUAGE ASHES BODY CRITICAL STATIONS, LITERATURE, EROTICISM AND VISUALITY

Abstract

This essay, presented as a conference at the I Internacional and XXVII National Congress of Linguistics, Semiotics and Literature is a journey through literature as an experience of language that emerges from the body. In these pages the author examines the relation between language and the ways of research, creation and revelation used in the construction of his works, all of them ageneric, performatic and installed fictions.

Key words: Body, eroticism, literature, visual

FLAMME, LA LANGUE, LA CENDRE: STATIONS CORPORELS CRITIQUES, LA LITTÉRATURE, L'ÉROTISME ET LA VISUALITÉ

Resumé

Cet essai, a été présenté comme communication magistrale du I Congrès International et XXVII National de Linguistique et Sémiotique, celui-ci est une source pour la littérature en tant qu'expérience du langage qui surgit du corps. Dans ces pages, l'auteur dépouille le rapport avec le langage et les modèles de recherche, création et révélation utilisés dans la construction de leurs ouvrages, toutes ces dernières des fictions sans genre, de la performance et d'art installation.

Mots clefs: Corps, érotisme, littérature, visualiser.

Las máscaras dramáticas de la antigüedad grecolatina, usadas bajo el enunciado *dramatis personae*, indicaban cuál era la índole de esas máscaras en tanto personas y, en consecuencia, en tanto personajes. El tránsito, en el *epos* trágico, y también en la comedia clásica, de la persona al personaje, o del personaje a la persona, subrayaba algo en lo que no solemos reparar, inmersos hoy en sociedades más o menos tecnocráticas: la variabilidad del sujeto como máscara, como objetivación de sí mismo por medio de la máscara, como variación y como alteragonista con respecto a su propia voz. Entender las cosas de ese modo equivale a redefinir el sujeto y dibujar su condición de *sujeto en suspenso*, sujeto transitivo que se articula, pues, con varios sujetos activados simultáneamente, tanto en el rizoma de la identidad como, de manera mucho más compleja, en una identidad creativa de naturaleza proteica, cambiante, multiforme. La máscara es la persona. De ahí que las *dramatis personae* sean justamente el conjunto de los personajes, o sus máscaras. *Persona* viene de *personare*, que quiere decir *resonar*. El sujeto *es* porque resuena. Y resuena ante un auditorio y en un escenario.

Lo que acabo de decir me interesa mucho en tanto ensayista y en tanto hacedor de ficciones agenéricas, ficciones performáticas o instalativas. Y yo, al ser *otro*, o un conjunto de *otros*, no tengo la menor duda de que es-

toy incorporando la experiencia meditativa, incluso la experiencia teórica de otros sujetos, para expulsarla de mí (en tanto creación) y para impulsarla hacia mí y asumirla como alimento. Alguien incrusta, en ese organismo lamelibranquio que soy, una materia extraña inseminadora, que resuena en el conjunto de mis interrogaciones, e intento reaccionar. Y produzco, si puedo, algo que se asemeje a una perla.

Voy a hablar de ciertas estaciones críticas de la creación como estaciones reflexivas, y también hablaré de ciertas estaciones de la reflexión que, a su vez, se transforman en estaciones creativas. No tengo la menor duda de que el sujeto es fonocéntrico, y que el sujeto *de un creador* es un fenómeno móvil, incesante, de doble condición: un fenómeno analogizador de sí mismo, que produce analogías de la identidad, y un fenómeno de creación artística. Hay ocasiones en que determinadas creaciones encadenadas, que conforman un rizoma, se comportan como materia reflexiva, y viceversa: ciertos discursos reflexivos derivan hacia lo ficcional (digamos que encuentran la verdad que buscan *dentro de lo ficcional*) y se metamorfosean en un tipo muy particular de creación, acaso con carácter de instalación. La naturaleza pendular e indeterminada de ese movimiento reproduce, de cierto modo, la variabilidad de lo real. Y recuerden ustedes que lo real es

la construcción más compleja que existe.

Cuerpo, texto literario, erotismo, visualidad. He aquí un conjunto de intensidades, por así llamarlas, que cobran materialidad por medio del lenguaje. Sin embargo, más allá de las palabras, el sujeto creador consciente de esa fono-centralidad continúa lidiando con cuerpos reales —cuerpos de carne, sangre y huesos—, con textos literarios que anhelan seguir siendo escritura (es decir: que anhelan la *productividad* y la *producción* y desdeñan la *fijeza*), y también con una erótica determinada (que no es sino un sistema de coyunturas de sensaciones dentro de un sistema de pulsiones y estímulos), y con un grado de visualización que pertenece al mundo del cine, el videoarte, el videoclip hipernarrativo y otras variantes.

He pensado mucho en esas estaciones que acaso podrían definir, detallar, esclarecer una zona la praxis literaria contemporánea, observada en términos lógicos, sin la ambición abarcadora del repaso histórico. Y, aún cuando se trata de paradas, ciclos o fases que poseen una marcada naturaleza espacial (también pueden comportarse como períodos o temporadas), la mayoría de los escritores pertenecientes a una *mainstream* se asoman a una o dos de esas estaciones sin formular una transición que signifique una inmersión. ¿De qué depende esa aventura, qué

circunstancia o contexto facilitaría o impediría la realización de un viaje de estación en estación (o una simultaneidad, que es más compleja, como la del pulpo que, sin dejar de ser él mismo, va amoldándose al paisaje)? Depende del contexto de la tradición, que se constituye siempre en un forcejeo entre lo paradigmático y lo que no lo es, o no lo es aún.

En este punto recuerdo las palabras de Tucídides: “Ser feliz significa ser libre, y ser libre significa ser valiente”. (Proctor, 1980) O sea, si un escritor es valiente en términos personales y creativos, será libre. Y si conquistista para sí esa libertad, será razonablemente feliz.

La tradición de un escritor consciente de la fono-centralidad de la experiencia, y también consciente de la regencia de la visualidad contemporánea, es y está en ese mundo de intercambios literarios y no literarios a su alcance. La tradición de un escritor es la literatura a su alcance, la visualidad a su alcance, la experiencia (deseada y no deseada) a su alcance. No es lo mismo escribir sobre el cuerpo sin conocer el Antínoo del museo de Delfos o los frisos de la ciudad de Olympia, que hacerlo cuando uno ha visto todo eso. Pero tampoco es lo mismo escribir sobre o desde el cuerpo con una experiencia concreto-sensible realmente considerable, que escribir sin esa experiencia o con una experiencia limitada. La vivencia

del Antínoo o de la erótica y los intercambios sexuales visibles en la cerámica griega llega al presente porque el presente aún dialoga con ella. Y no me refiero tan sólo a un diálogo intelectual o específicamente estético, sino también (y sobre todo) a un diálogo somático que se transforma en escritura.

Cualquier aproximación sensata a un cuerpo de obras ante el cual podríamos resultar (o hemos resultado) sujetos sensibles, debería comenzar por una especie de enumeración, para, al menos, ver qué tenemos y qué no tenemos. Y si se trata del viejo (pero actual) fenómeno de la tradición contra el talento individual, para enunciarlo al modo de T. S. Eliot, habría que entender, necesariamente, que el talento es, en un escritor, su capacidad de remover, suplantar, intervenir y rebasar. Y que el talento consiste en las posibilidades de releer activamente la tradición. Porque la tradición es un proceso de relecturas. La tradición no es algo fijo, estable, quieto. La tradición es un transcurso, un conjunto de intervalos. Y el talento lee la tradición y hace con ella diversas cosas. (Eliot, 1953)

Un asunto tan amplio como el de los síntomas de la contemporaneidad en la narrativa y el ensayo en tanto escrituras intercambiables, por ejemplo —y fíjense que no adscribo esas escrituras ni a lo nacional ni a lo internacional, ni a lo moder-

no ni a lo posmoderno, ni a la vanguardia clásica ni a las posvanguardias—, me permite insistir en algunos dilemas que se relacionan, en el caso de la ficción, con las tramas internacionales, las tramas de la intimidad (más o menos minimalistas), el barroco, la succulenta frialdad de la tecnología en las grandes ciudades, el sexo, las distopías, la movilidad de la estética del delito, la ficcionalización visual de la experiencia, y el carácter sentimental que podría adquirir la aventura cuando se transforma en *gran aventura*. Eso, repito, son algunos territorios enunciados en lo que toca a la ficción. En lo que concierne al ensayo los dilemas serían otros, pero yo siempre acabaría cediendo a la posibilidad de explicarlos por medio de analogías con la ficción, por medio de construcciones auxiliares que se derivan del juicio interpretativo. Yo reparo muchas veces en eso porque el proceso de la lectura es uno de los fenómenos más complejos que existen. Lo repito: *construcciones auxiliares que se derivan del juicio interpretativo*. Son ellas las que otorgan esa naturaleza fragmentaria, esa movilidad trans-espacial, trans-genérica al ensayo. Son ellas las que terminan por ponerme, al menos en mi caso, en un territorio que me permite desplazarme hacia el cuerpo, hacia el cine, hacia la pintura, hacia el videoarte, etcétera, etcétera. Pero sin abandonar la literatura, porque la literatura, y la escritura literaria, son estados que existen in-

dependientemente del texto y, claro está, independientemente del libro como destino. La literatura depende de las palabras, pero no es las palabras sino la articulación entre las palabras.

Un escritor que evalúa, tasa y describe esas cuestiones es un escritor forzado, si cultiva la narrativa y el ensayo, a preguntarse quién lo lee, cómo es leído, y hasta cuándo será leído. Los síntomas de la contemporaneidad en la narrativa y el ensayo también se relacionan con la descolocación temporal y con la atemporalidad de algunos referentes literarios. Yo descreo de las cronologías, a no ser las que se hacen con propósitos meramente didácticos. Descreo de la historicidad de las artes, pongamos por caso, y creo, sin embargo, en sus pulsiones diversas más allá del tiempo y los esquemas temporales.

Siempre me ha llamado poderosamente la atención el hecho de que a veces lo que no se nota muy bien, dentro del juicio literario, es el contexto de ese juicio. Si el juicio literario está demasiado apegado a la obra, si la obra lo subyuga, lo somete —y así debe ser—, apenas veremos nada del tiempo ni del espacio que rodean al juicio, a no ser que el propio autor declare algo en ese sentido. Cuando Albert Camus (1974), por ejemplo, nos revela que *Wuthering Heights* es una de las grandes historias de amor porque acaba en el fracaso y la rebelión, sólo sabemos (en

principio) que se trata del gran Camus en estado de gracia, el Camus de *La caída*, luego de haber leído una novela que se entiende muy bien con la resurrección en el infierno (y créame: hay muy poca literatura, a partir de *La Odisea*, capaz de dialogar, desde un lujo genuino, con la muerte, el infierno y la resurrección posible).

Me gustaría razonar, conjeturar, discernir cómo y por qué la literatura, lo literario y la literariedad siguen estando ahí, aunque haya tránsitos hacia estaciones, estancias, mundos como el cuerpo, el erotismo, el sexo, los sujetos *queer*, el cine, el *body-art*, la *body-writing*, la pintura y el video-art. Como seguramente ya habrán podido observar ustedes, se trata de un rizoma complejo que me rebasa y que rebasa el marco temporal (y hasta espacial) de una conferencia: de la literatura al cuerpo y del cuerpo a la literatura, del erotismo al lenguaje, del lenguaje al cuerpo despojado (o sea: el cuerpo des-contextualizable), y de ese cuerpo a la piel como amplificación del espacio natural de la escritura, y del texto posible allí (*body-writing* y escritura corporal) al texto imposible (materialmente imposible porque tiende a borrarse, a hacerse invisible, a no ser que la memoria lo evoque y lo convoque), y del sujeto *queer* a una escritura autotélica, centrípeta, que exprese, en el mito del espejo (el mito de Narciso, por ejemplo, con sus variaciones), el carácter autotélico del cuer-

po de ese sujeto. Y todo esto en relación, por supuesto, con un ámbito de propuestas experimentales dentro del relato, propuestas que no dejan de aludir a la relectura de referentes más o menos canónicos para invertirlos, revertirlos, homenajearlos e intervenirlos desde el acto mismo de la apropiación.

Luego de esta suerte de introducción o pórtico, podríamos reducirlo todo al cuerpo y la visualidad desde la perspectiva que nos proporciona el lenguaje literario como creación de mundos. Sin embargo, habría que evitar siempre el peligro de las explicaciones taxonómicas (la ley y el orden). Prefiero usar y desarrollar, creativamente, y absorbiendo de cierto modo la semiosis propia de las actitudes rizomáticas interculturales, dos conceptos que siempre me han parecido intercambiables, fusionables y hasta derogables en función de lo que anhelo explicar: la hipertelia y la metástasis. La hipertelia es ese fenómeno que describe el hiper-incremento, la hiper-propagación de un órgano hasta que este pierde su función e influye en las funciones de otros de manera anómala. La metástasis es la renovación de fases dentro de un sistema expansivo, y también es el concepto que describe la reproducción de un mal en una zona distinta de aquella donde apareció por primera vez. La voz de mi escritura es, en términos metafóricos, hipertélica y metastásica.

En mi trabajo crítico-ensayístico con *La lengua impregnada* (Garrandés, 2012), que es mi libro de ensayos más reciente —sin mencionar el que dediqué al asunto del sexo en el cine, que aparecerá publicado de aquí a unos meses—, cuerpo y literatura son los dos ejes principales, enlazados como en una suerte de genoma. El carácter artificiosamente subversivo de lo que suele llamarse *puesta en abismo*, un procedimiento que se encuentra en la base de la escritura de *La lengua impregnada*, se refuerza más cuando el autor añade verosimilitud —y, en consecuencia, carnalidad— a ese acto de sedición que apenas puede explicarse sin que dañemos la lógica y lesionemos el orden o la simetría del pensamiento. Sin embargo, a pesar de esa riesgosa contingencia, quise añadir carnalidad, pues no me quedaba otro camino que ese: emplear un *artificio de la materialización*. Esta insistencia encierra tal vez un enigma, o un problema insoluble. De cualquier forma, en el fondo pervive un inconveniente: el lenguaje quiere, sin poder hacerlo, apresar lo real, revelarlo, expresarlo en el límite.

Cualquier aproximación sensata y legítima al asunto del cuerpo, el sexo y el erotismo en la cultura, y específicamente en la literatura, pasa por una especie de sinceridad desconcertada en la que la identidad personal acaba por ponerse en manos del lenguaje. Ese libro al que me refiero es el resultado de ese

proceso, y su realidad, en tanto acto público, existe gracias al rompimiento de la masa crítica que algunos escritores creemos ver en el cúmulo de nuestras reflexiones. Hace aproximadamente un año hice un alto (un alto virtual) en mis escrituras sobre el sexo y el cuerpo, lo mismo las ensayísticas que las ficcionales, y me dediqué a ordenar, sistematizar y reestructurar todo. El resultado es ese, *La lengua impregnada*, tal vez mi libro más complicado, el ensayo donde más rupturas he hecho en relación con la manera de exponer mis ideas y en relación con las formas más usuales de un género ya altamente contaminado como es este, el ensayo.

Lo que debería decir de este libro, en tanto estación crítica de mis vínculos con el cuerpo y el lenguaje desde la literariedad, tal vez debería ser dicho con cierto fervor. Yo habría deseado trascender mucho más las fronteras que traspasé, porque si un escritor se aventura y se entrega a la transgresión, lo mejor que puede hacer es seguir ejerciéndola hasta las últimas consecuencias, y en el caso de *La lengua impregnada* me habría gustado hacer un libro capaz de transformarse en algo más que un rizoma, lleno de música, de imágenes, y donde quedara muy claro que la verdadera reflexión sobre el cuerpo, el lenguaje, la literatura y el sexo pasa por otro rizoma: el de la articulación, en la subjetividad del pensamiento, entre las artes que hacen del cuerpo un centro

común. Y lo que más aprecio de *La lengua impregnada* es mi encuentro con ese alter-ego, heterónimo, doble llamado Emilia González, para cuya constitución he registrado dentro y fuera de mí, a veces con entusiasmo y a veces con impiedad. La meditación acerca de estos temas no es inocua. Que nadie crea que pensar largamente sobre el cuerpo y las palabras no deja huellas en quien lo hace y en quienes se encuentran cerca, o muy cerca. El cuerpo es el territorio más sólido y evanescente del ser humano, y cuando se trata del cuerpo, de su calibración, su ejecutoria o su destino, las demás cosas quedan obligadas a re-emplazarse (no hablo de una sustitución, sino más bien de un emplazamiento que se renueva, para que pierda su carácter automático) como tópicos del pensamiento o como circunstancias vitales más o menos densas. Claro, quien así se exprese sería como mínimo un sujeto creador involucrado en la escritura y en la palabras. Emilia González me ayudó a eliminar casi todas las notas al pie, y dialogó conmigo de la manera más útil: desde las posibilidades de un tipo de ficción que se parece a la vida misma, al par que no dejaba de invitarme a la meditación. Por eso escribí un ensayo novelesco cuyas verdades están, acaso, en esa ficción, no así en la enunciación crítica y mucho menos en la reflexión académica.

A mí me seduce mucho, y me llena de interrogaciones, la

verdad intersticial (la verdad que se aposenta en ciertas grietas del juicio), la que vacila, la que se alimenta de la intuición, la que se ve de soslayo, la que fluye en el contacto de dos enunciados, o tres, y se abre paso en el lenguaje para que sea efable, para que pueda ser dicha y utilizada. Por eso, en busca de la verdad, o del roce de la verdad, una de las formas posibles es esa: aproximar distintos emblemas o símbolos o signos y ver qué tipo de mensaje o estímulo se deriva de ese contacto.

Un objeto meditativo que acceda a lo ficticio es siempre una construcción auxiliar, como he dicho. Y si el sujeto de la meditación se desdobra en agonista y hasta cambia de sexo (de mi yo al yo de Emilia González, aunque aquí yo debería decir: *allegro ma non troppo*), entonces ahí mismo surge lo que llamo el *control fino del juicio*. Hay controles gruesos y controles finos cuando se trata de sintonizar la verdad, o las oleadas de sensaciones de donde podemos extraer la verdad. El control grueso separa la semilla de la paja, pero el control fino escoge las mejores semillas. No es sencillo re-dibujar la identidad del sujeto crítico en un personaje que lee el mismo libro que el lector está leyendo (de ahí la *mise en abyme* o puesta en abismo) y que dialoga con el autor como si se tratara de un contrincante. El procedimiento tiende a lo ficcional y, en lo que a mí concierne, lo condu-

je hasta un límite exasperante: ese personaje femenino llega a hacerme una entrevista, luego de la cual sólo quedaba una salida: la impregnación de ambos (impregnación, también, de la escritura) por medio del sexo, un espacio antes y después del cual el juicio sigue perviviendo sin extraviarse ni corromperse, por mucha intimidad somática que exista.

Mi relación, pues, con Emilia González, esa contrincante que es mi mejor lectora y mi interrogadora más feroz, culmina en su propia piel, o en la piel de ambos: él, un escritor de cincuenta años, dado al experimento narrativo y a las meditaciones rizomáticas; ella, una chica en sus veintitantos, consentida, curiosa, bella, algo malcriada, que se deja seducir. Pero ¿quién seduce a quién? Lo más interesante de esa pregunta es que su respuesta no está en el cuerpo, sino en el rendimiento lingüístico que un misterio como ese logra provocar y activar. Es un misterio literario que posee, incluso, un grado de perturbación y de locura porque, ¿de qué seducción hablo cuando me refiero a un personaje que brota del espejo? ¿Es ella, Emilia González, una imagen erotizadora? Perturbación, nocturnidad, camino voluptuoso y crepuscular, diálogo inarmónico. Todo eso contra la luminosidad deseable del juicio, o de la verdad. Todo eso contra la armonía mínima que los enunciados necesitan para que

sean efables y comprensibles. Pero la tradición de un escritor que ha decidido ser *valiente, libre y feliz*, como expresaba Tucídides, tiene que ver con la alianza, muy difícil y muy inestable, de lo apolíneo con lo dionisiaco. Las simetrías de la luz se oponen, es cierto, a las asimetrías de la oscuridad. Sin embargo, ¿la vida no es, acaso, entre otras cosas, ganar la luz o perderla, en la zozobra y la inconformidad?

La relación de la escritura literaria con el cuerpo, pasa por un interregno o intervalo que no se transforma en texto, que no deviene fijación textual, cuando nos adentramos, por ejemplo, en la visualidad de la *body-writing*. Pero el diálogo, desde la escritura literaria, con el cuerpo propio y el cuerpo otro, es también un modo de contemplarlos y de apropiarnos del cuerpo. Se atiende el cuerpo para entenderlo, y se lo entiende antes de comprenderlo. Y ahí el espejo desempeña un papel esencial, como mito y como subterfugio.

Philip K. Dick escribió que la herramienta básica para la manipulación de la realidad es la manipulación de las palabras (Dick, 1977). Si sustituimos el acto de manipular por el de transformar, entonces esa alianza de lo apolíneo con lo dionisiaco tendrá un sentido especialmente lingüístico, durante la búsqueda de juicios-verdades en torno a la literatura y lo real.

Para mí, el cuerpo es cuerpo social, interactivo, y es mito y es misterio en el umbral del sexo. Ese umbral, ¿podría identificarse con el erotismo? Puede ser. Aunque hay erotismo sin cuerpo, porque lo erótico es una pulsión universal heterotópica. Y me interesa mucho el vínculo del cuerpo, de ese cuerpo suspendido y transicional, con las palabras y con el discurso literario, porque en realidad tengo la impresión de que la realidad del cuerpo, sin dejar de ser notable e inexorablemente material, es, sobre todo, fonocéntrica, lingüística, e incluso es fonocéntrica durante el sexo y, por descontado, durante la estimulación a la que nos sometemos dentro de lo erótico. Uno de mis proyectos, dentro de este asunto del cuerpo y la escritura, y como experimento, consiste en la re-evaluación constante del cuerpo de Victorine Meurent por parte de la mirada de Edouard Manet cuando pinta su *Olympia*. Él está delante de ella, escudriñándola, y, sin embargo, no puede observarla ni verla *del todo*. *No puede verla del todo*. El lenguaje no le permite verla del todo. Una parte de esa mirada rebota en su propia imaginación y se re-genera. Nunca alcanza a verla en su totalidad. Y quiero completar una ficción, a medio camino entre el ensayo y el relato, donde el centro sea ese: la doble condición del cuerpo: como lenguaje y como soma. Bueno, en realidad ya está escrita: se titula *La reina sobrecoigida* (Garrandés, 2013).

Muy vinculada al mito de Narciso y sus avatares se encuentra la estación que se refiere a la escritura *queer* y el cuerpo homoerótico. Si el diálogo proviene de la contemplación del espejo y de la calibración del cuerpo como imagen espejada (aunque el espejo como objeto ya no esté ahí), entonces podría producirse esa escritura centrípetas a la que aludí antes y que, de cierta manera, revisa el proceso de apropiación y entendimiento *cultural* del cuerpo homoerótico. En lo que toca a mi experiencia, me ha interesado mucho, por ejemplo, antologar la prosa donde el cuerpo homoerótico, un tanto abstracto, entra en la inmediatez de lo real como *sujeto homosexual*. Y así pude, en el caso de la narrativa cubana contemporánea, acercarme a diversas tramas de ficción que dibujan un arco y un paisaje muy complejo, y realicé una antología titulada *Instrucciones para cruzar el espejo* (Garrandés, 2010). El título es totalmente deliberado: una invitación, por medio de unos 30 relatos, a asomarse a ese espejo, mirar y ver dentro de él. La antología tuvo bastante suerte, mucha recepción, y tengo entendido que ya circula por varios países. Ahora bien, lo que más me interesa de la escritura *queer*, como ficción, es su posibilidad de desmarcarse y figurar no como escritura *queer*, literatura *queer*, u objeto de estudio de los *queer studies*, sino como escritura erótico-amorosa sin marcas. Si hablamos, centrados en la vida social, del sentimiento

amoroso y su discurso en/sobre el cuerpo, en/sobre la piel y desde la imaginación, no deberíamos diferenciar la escritura *queer* de la escritura *straight*, salvo cuando aludimos, por ejemplo, a sus orígenes mitológicos, a sus rendimientos visuales, a su simbolismo particular, etc, etc.

El mito moderno del descubrimiento del cuerpo homoerótico para una escritura *queer*, ya es un enjuiciamiento que lo diferencia de otros cuerpos. El mito, que no es de naturaleza clásica —como Narciso o el encuentro de Apolo con Ganimedes, o el de Aquiles con Patroclo—, nos habla del cuerpo lesbiano, por ejemplo, o del cuerpo gay. El descubrimiento es en sí mismo un conjunto de tanteos, simulaciones, dispositivos de defensa, codificaciones y enmascaramientos. Y en este campo, al examinarlo, ya estamos asomándonos a la ficción, y, de paso, cuando observamos el mito y sus anomalías, estamos referenciándolo para el discurso crítico. En mito de Narciso es acaso un tanto más abstracto, aunque hay varias versiones. En el centro del mito hay una realidad ilusoria que es de índole trágica, porque Narciso contempla su imagen en las aguas y se distancia de su yo precisamente mientras más se aproxima a él. El caso de San Sebastián, varón cristiano, es el del hombre entregado a la belleza y a la prédica cristiana, y que no se desdice de su entrega. Luego de ser flechado o ape-

dreado, es recogido por Irene, una mujer, creo que viuda, que lo cura y que vive con él como si fuera su esposa. Todo esto es muy equívoco porque San Sebastián es un símbolo dentro del imaginario homoerótico, acaso no por sus inclinaciones sino por la firmeza con que defiende un ideal del cuerpo, el alma y el espíritu.

Hace pocos años publiqué una novela, *Días invisibles* (Garrandés, 2009), donde hice coincidir, gracias a una anomalía callejera, a dos personajes que en condiciones normales jamás habrían coincidido: un mulato chino, hijo de curiosas mezclas raciales —un buscavidas, un joven que incluso hace favores sexuales—, con un pintor blanco, que ha hecho estudios universitarios y que ha tenido que abandonar esos estudios por diversas causas y porque anhela convertirse en un artista de éxito. Juntarlos, gracias a una situación muy especial, hizo posible que yo escribiera una historia triste: la del amor que no se atreve a enunciarse, la del deseo que no logra articularse en palabras. Y así pude imaginar y desarrollar una trama barroca, citadina, situada en el rizoma cultural del Gran Caribe, y donde el eje, absolutamente sexualizado y casi meditativo, pasaba por el cuerpo en general y, en particular, el cuerpo homoerótico dentro de un laberinto tragicómico, muy cercano al de la novela negra. O sea, escribí un relato erótico, la historia de un drama del sen-

timiento, que transcurre dentro de otra historia, la de la búsqueda detectivesca de una reliquia azteca (una reliquia como en *El Halcón Maltés*), que a su vez encierra un núcleo tremendo que alude a una rudimentaria industria pornográfica en La Habana. Y estos personajes se ven impulsados a vivir juntos y de ahí nace el deseo que nunca llega a manifestarse.

En La Habana el cuerpo sexualizado en un tópico del orbe citadino y se expresa, con distintas coloraciones —en especial el cuerpo homoerótico—, a lo largo de un día cualquiera, como aquella célebre catedral de Monet, que era una y distinta según avanzaba la luz hasta el atardecer. Yo vivo en una capital hiperrealista, trabajada por el mar, por la incisividad de las miradas alusivas e insinuantes, por la violencia de las mezclas raciales, por una gestualidad absolutamente novelesca y en cuyas calles el lenguaje fluye de diversos modos, silenciosamente. Por eso mi novela es un palimpsesto, y he puesto en juego, dentro de ella, para su construcción, una lectura ensayística, una lectura cultural. Y, antes de publicarla, me sucedieron algunas cosas muy simpáticas, especialmente con la cubierta del libro.

La tercera estación, donde quisiera aposentarme con cierto margen de especificidad, es la que se refiere a los experimentos narrativos desde la perspectiva de la mirada ensa-

yística y desde la experiencia de la praxis de una escritura que va renovando sus fases, como el cáncer metastásico, y que es hipertélica porque se modula a sí misma al sobredimensionar ciertas funciones del relato. Siempre he pensado, incluso como crítico literario, que si uno no somete un texto a cierto grado de imposiciones y reclamos, bajo un régimen de interrogatorios fuertes, el texto no reaccionará y, por lo mismo, su semiosis será pobre. Para mí un texto, si participa de la lucidez del estilo, la inteligencia estructural y la vibración sentimental, podrá transformarse siempre en un interlocutor activo, un interlocutor masoquista capaz de ser visitado repetidas veces y de ser, así, analogizado repetidas veces. En rigor, un crítico literario que escriba ensayos, o un ensayista que escriba sobre la literatura describiendo sus procesos de significación y sus estructuras, no hace más que hablar de los análogos, no del texto puro, porque, bien vistas las cosas, como he dicho ya, uno escribe sobre la lectura que uno hace del texto, no sobre el texto en sí.

La academia tiene muchas herramientas que son básicamente formativas, pero las herramientas creativas son otras. A veces una herramienta académica puede ser esa misma herramienta creativa, *pero usada de otra manera*. Lo que anhele decir es lo siguiente: yo creo que hay que escribir con absoluta deliberación y lejos de los

esquemas y las convenciones que cada género acumula con el paso de los siglos. Y por eso el experimento, en el ensayo crítico (lo que hice en *La lengua impregnada*, por ejemplo, y lo que acabo de hacer en mi próximo libro, *Sexo de cine* (Garrandés, 2012), o en la narrativa, debe ser *des-automatizador*.

Uno de mis trabajos, en ese sentido (más allá de la creación de piezas narrativas que son como instalaciones y que privilegian un tipo de vivencia fragmentaria y discontinua: en *CiberSade* (Garrandés, 2002) y en *Salmos paganos* (Garrandés, 1996)), uno de mis trabajos, decía, es el de apostar por los desdoblamiento del sujeto (la idea de los varios Juanes que viven en Juan), porque siempre me ha interesado la descripción, más o menos realista, de los procesos cognitivos, que, bien vistos, y expresados como ocurren en la realidad, producirían un discurso no sólo alejado de las convenciones, sino notablemente experimental. Y como me atrae mucho el mundo gótico, en especial el gótico lógico, concebí un entramado de simulaciones donde unos personajes, enamorados del mito romántico de Lord Byron, se van un día a la célebre Villa Diodati, en las afueras de Ginebra, junto al lago Lemán, y reproducen aquellas famosísimas jornadas de literatura y terror donde nace el mito de Frankenstein y donde hubo, según se dice, cierta vida orgiástica entre Byron, Shelley, Mary Shelley, Polidori y otros amigos.

El resultado de poner a esos personajes allí, para que desarrollaran una suerte de juego de imposturas y enmascaramientos, fue el de revivir aquella mítica historia. Cada uno de ellos asume la identidad de un personaje y resucitan un mundo fenecido que, de pronto, se llena de intrusiones del pasado y de momentos extraños y fantásticos. Como se sabe, en aquellas jornadas Lord Byron les propuso a sus amigos escribir cada uno una historia terrorífica, pero salvo Mary Shelley y Polidori —ella con su *Frankenstein* y él con *El vampiro*—, nadie escribió nada. Hasta ahí va la primera parte de mi novela, titulada *Fake* (Garrandés, 2003). La segunda parte es la respuesta del personaje que interpreta a Lord Byron, que, repito, históricamente nunca escribió nada, pero que ahora sí escribe. Y lo que escribe es un insólito relato titulado *Días de ocio en Villa Mermaids* (Garrandés, 2003), un relato que es un triángulo amoroso en el mundo mágico y sensual del Mediterráneo, en un hotel vacío, porque hay invierno y hay frío, y donde los hechos desembocan en el asesinato ritual y en el encuentro con lo sagrado.

Yo aludía antes a la vivencia fragmentaria y discontinua y me gustaría, brevemente, detenerme allí, porque siempre me ha parecido una singularidad de la crítica, y de las posiciones académicas, el hecho de que se diga, o que en ocasiones suela decirse, que la fragmentación,

la discontinuidad, y la indeterminación de los hechos en la voz de un *unreliable narrator* son características de una literatura no realista (al menos con respecto al canon clásico), de una literatura vanguardista o de la posvanguardia, o experimental, *que no se atiene a lo real*. A mí me ocurre que sí me atengo a lo real, sólo que lo real no es el consenso de lo real. Lo real es una construcción derivada de un proceso de percepciones simultáneas, percepciones también evocadas, recordadas y anticipadas o supuestas. Y cuando, por poner un ejemplo, Joyce escribe su *Ulises* (2004), es más realista que Stendhal cuando escribe *Rojo y negro* (2004). Joyce no es convencional y sabe cómo es la complejidad cognitiva de un día en Dublín, mientras que Stendhal, uno de los padres del realismo francés, se atiene a convenciones novelescas, a los esquemas básicos de la estructura novelesca, donde hay un reordenamiento y una edición del devenir, de la vida inmediata. Joyce resulta ser más realista que Stendhal. Y como habitualmente, para bien o para mal, he escrito desde mi experiencia como lector y como crítico literario, me interesa crear pequeños mundos autónomos (o con cierta pretensión autonómica) donde caben *CiberSade*, o donde cabría un largo poema experimental como *Kashmir* (Garrandés, 2012), y hasta una novela como *Las nubes en el agua* (Garrandés, 2011), que es, como suelo decir, una narración cubista.

Intertextualidad, versiones, intervenciones, apropiaciones: he aquí mi cuarta estación. Si uno sabe o cree saber dónde está la especificidad de la literatura, debe desconfiar de los relatos históricos y su carácter testificador, para amparar o resguardar lo literario justamente en las confluencias a las que he hecho alusión. La aventura, que es diacrónica y física, se articula totalmente con el grosor del sentimiento, que es sincrónico y meta-físico. Podemos repetir y subvertir y expandir estos binomios hasta la saciedad, estableciendo simetrías opositivas de gran riqueza, de gran rendimiento.

(Una digresión: Marcel Proust decía que sólo la metáfora le da una suerte de eternidad al estilo. Yo confío mucho en la metáfora, pero no tanto en su relación con lo bello sino más bien en su poder de connotación y de significación, más allá de los hechos históricos, o los paisajes de la Historia.)

En ese escenario de la aventura y el sentimiento, y con esas premisas, es donde entra *Mr. Heathcliff*, un proyecto con el que intentaré relatar qué le sucedió al célebre personaje de *Wuthering Heights* durante los dos años en que desaparece del célebre escenario creado por Emily Brontë, antes de regresar a la casa de la infancia, convertido en un hombre malo, una especie de demonio humano en cuya alma, endurecida por el amor o la ausencia del amor,

se aposenta uno de los grandes mitos de la prosa de ficción del siglo XIX.

Mis grandes influjos son Joris Karl Huysmans, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, y un oscuro novelista cubano-español: Lino Novás Calvo. Pero en este proyecto específico tengo 3 modelos y un punto de partida: *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch (2007); (Novás Calvo, 1999); *Las olas*, de Virginia Woolf (2005), y, por supuesto, *Wuthering Heights*, de Emily Brontë (2003), quien nació —y este hecho siempre me ha parecido sorprendente— en el mismo año, 1818, en que murió Mathew Gregory Lewis y Mary Shelley publicó su *Frankenstein o el Moderno Prometeo*. Matthew Lewis tenía grandes propiedades en Jamaica y unos 500 esclavos. Su célebre novela, *El Monje*, se publicó en 1796 y es uno de los libros más raros de que se tenga noticia (2007).

Antes de hablarles a ustedes brevemente de *Mr. Heathcliff*, y conectarlos con esos modelos y con ese punto de partida romántico y gótico, quisiera insistir en dos o tres circunstancias. En las islas (y más en un ámbito como el de las islas del Caribe), y también en ese Caribe costero y continental, se reconoce rápidamente, creo, la necesidad de reproducir el mundo, de crearlo, de reinsertarlo en lo insular o en lo periférico como un modelo hiper-móvil, fragmentario. Y también allí aparece el empe-

ño de hacer del fragmento, hacer del discurso del fragmento, una entidad poseedora de cierta autonomía en la que a veces los conceptos llegan al límite de su rendimiento. Las islas y los márgenes territoriales frente a esos mares donde la Historia parece densificarse, son concentraciones hiperestésicas de sucesos y estados, de gestos y sentimientos. Y el Caribe es un mundo densificado por las encrucijadas y las confluencias, donde muy fácilmente se accede a la vivencia cosmopolita.

El mar, un límite para ser roto y frontera trascendible, constituye, en ese Caribe esencial de nuestra imaginación, un elemento coordinativo, un trasfondo que aglutina lo más diverso, y está lejos de ser un territorio que divide. De hecho el mar es lenguaje y aventura, letanía y tragedia, poema y búsqueda soñada. Recordemos, además, que ya a inicios del siglo 17 las ciudades portuarias americanas empezaban a distinguirse por ese cosmopolitismo al que acabo de aludir, y por un relieve multicultural e inter-cultural que nunca perderían. Y todo o casi todo se debía, en principio, al hecho de que en ellas se reunían las flotas, y entonces tenemos el mar, la variedad de los barcos y las banderas, varios puertos importantes, las idas y venidas, el trasiego de voces y lenguas, de usos y costumbres, de razas, de sabores, olores y texturas. El trasiego de las historias individuales, el mundo vivo de las ficciones y las inven-

ciones (porque el Nuevo Mundo es también hijo de la ficción, no sólo de los descubrimientos geográficos), y el mundo vivo de los asentamientos humanos.

Lo novelesco es aquí un sistema incrustado sobre el trasfondo de relatos (más bien hiper-relatos) muy particulares, referidos a varios entornos insulares. O sobre el trasfondo del Caribe que mira al Atlántico, a la inmediatez acuciante de esas realidades, o a lo literario de las realidades *posibles* en la insularidad y en el mar.

Estoy describiendo un fenómeno que consiste en la escritura de novelas con aspiración a la totalidad (la mundialización del intercambio de los signos), sin perder de vista que todo el sistema de vigas y andamios — quiero decir, las estructuras de soporte y arranque— estaría asentado siempre o casi siempre en esas realidades vecinas o cómplices de la ficción narrativa, realidades que se viven y se imaginan en el ámbito del Caribe, envueltas —como se hallan efectivamente— en el océano de signos de un cosmos originario, nuevo, formativo.

Escribir una novela desde la perspectiva de la crítica, una novela auto-reflexiva, es un ejercicio un tanto ilegítimo, si me permiten ustedes decirlo así. Es como si estuviera yo mirándome en un espejo, o como si mi sistema de cálculos novelescos se aprovechara de un conjunto de lecturas y de meditaciones,

lo cual no estaría mal si, a pesar de ello, pudiese yo sortear el peligro de lo meta-novelesco, para que de mis manos no salga un libro demasiado marcado por mi otro yo, el que lee y analiza y extrae conclusiones y las pone por escrito en mis ensayos. Por ese motivo, el equilibrio que mayor cuidado exige es, en mi opinión, el que procura balancear lo diacrónico y la aventura exterior con los sincronismos interiores y la metáfora meditativa. Recuerden ustedes que tengo algo muy parecido a un pie forzado, un punto de inicio: la novela de Emily Brontë. Un clásico.

La primera imagen que viene a mi mente, al pensar en Heathcliff, es su envilecimiento progresivo cuando viaja (así lo imagino) por algunas regiones del Caribe antes o después de codearse con factores, comerciantes, armadores y negreros, y negociar con ellos en dos o tres puntos de las costas de África. Cuando un hombre ama y lleva su amor hasta los límites que rozó Heathcliff, devastado y desolado por un rechazo de naturaleza social (no así el rechazo sentimental, que es privado, personal), una opción para aliviar y precipitar el dolor tal vez pueda hallarse en el mal y el ejercicio de la crueldad. Y me gustaría, por supuesto, establecer, en cuanto a él, la suspensión del juicio moral, porque a veces no hay razón que explique una conducta hija del sufrimiento más atroz.

No es que yo ansíe reactualizar el realismo mágico o el realismo maravilloso, o ambos, por medio de una novela histórica enraizada en ese Caribe fastuoso y brutal y en esa África fantasmática, llena de actos feroces, sanguinarios y sensuales, sino que, al hacer un experimento de injerencia e interposición literarias, reúno la novela de hechos con la novela sentimental, la novela de aventuras con la novela contemplativa, y me adentro en un personaje cuya voz es un sucedáneo, ardorosamente introspectivo, de aquel Heathcliff de Emily Brontë. Por otra parte, debo añadir que esta sería una novela de aventuras prodigiosas, una novela del lenguaje, una novela de amor, una novela gótica, una novela experimental y una novela simbolista.

La acción de *Mr. Heathcliff* tiene lugar entre septiembre de 1816 y marzo de 1818, aunque la verdad histórica, si es que tal cosa existe, me obligaría, si yo fuera un escritor respetuoso, a decir que más bien transcurre entre septiembre de 1778 y marzo de 1780. Intervenir en una novela célebre puede ser muy arriesgado. Pero renunciar a ello puede convertirse en una desilusión.

Se trata de una novela-viaje (el viaje físico y el viaje interior) que se encuentra en mi cabeza y que tendrá que escribirse, desde el punto de vista de un narrador poético y por lo tanto *no confiable*, tal vez con una mez-

cla de frialdad clínica y ardor afectivo, pero siempre con total deliberación.

En la literatura actual, en la prosa ensayística y en las ficciones, hay muchos síntomas de ese estado que nos habla de la sintonía con el mundo del pasado, el mundo del espíritu, el mundo que vendrá y el mundo del deseo, donde florecen

las utopías y las distopías. Pero también hay varias poéticas, conectadas con la tradición que un escritor tiene a la mano, adheridas a la tradición a la cual pertenece “de oficio”, por así llamarla, e incrustadas en su capacidad para releer ambas tradiciones, pero sin pasividad de ninguna índole. Esa es la suerte de un escritor que pertenece a un orbe con poco más de 500

años de creado, un orbe realmente nuevo, y donde han intervenido prácticamente todas las razas y todas las culturas. La suerte, para enunciarlo de manera más práctica, de heredar y escoger los beneficios de una libertad casi imperiosa, una libertad que proviene de las posibilidades ofrecidas por esa cohesión y por ese espesor de sentidos.

Referencias

- Broch, H. (2007). *La muerte de Virgilio*. Alianza.
- Brönte, E. (2003). *Wuthering Heights*. Penguin.
- Camus, A. (1974). *El mito de Sísifo*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Dick, P. K. (1977). Si encuentran ustedes este mundo malo, deberían ver algunos de los otros. Moselle, Francia.
- Elliot, T. S. (1953). *El bosque sagrado*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Garrandés, A. (2002). *Cibersade*. La Habana: Letras Cubanas.
- Garrandés, A. (2009). *Días Invisibles*. Cuba: Editorial Oriente.
- Garrandés, A. (2003). *Fake*. La Habana: Letras Cubanas.
- Garrandés, A. (Ed.). (2010). *Instrucciones para cruzar el espejo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Garrandés, A. (2012). *Kashmir*. Bogotá: Ediciones San Librario.
- Garrandés, A. (2012). *La lengua impregnada*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Garrandés, A. (2013). *La reina sobrecogida*. Bogotá: Ediciones San Librario.
- Garrandés, A. (2011). *Las nubes en el agua*. Cuba: Ediciones Unión.
- Garrandés, A. (1996). *Salmos paganos*. Cuba: Ediciones Unión.
- Garrandés, A. (2012). *Sexo de cine: visitaciones de un peregrino*. Cuba: ICAIC.
- Joyce, J. (2004). *Ulises*. Madrid: Cátedra.
- Lewis, M. G. (2007). *El monje*. Cátedra.

Novás Calvo, L. (1999). *El negrero*. España: Tusquets.

Proctor, D. (1980). *The Experience of Thucydides*. Pennsylvania: Franklin and Marshall U. Press.

Stendhal. (2004). *Rojo y negro*. Alianza.

Woolf, V. (2005). *Las olas*. Cátedra.