



UAEM UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
DEL ESTADO DE
MÉXICO



FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

**EL CUERPO EN “UNIÓN INDESTRUCTIBLE” Y “EL CASO ACTEÓN”: LA
ANTIPOÉTICA DE VIRGILIO PIÑERA**

TESIS

Que para obtener el título de:
Licenciada en Letras Latinoamericanas

Presenta:
Raquel Almazán Medina

Asesor:
Mtro. Ángel Octavio Valdés Sampedro

Toluca, Estado México, 2020

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN-----	1
CAPÍTULO 1. EL TEXTO COMO CUERPO-----	4
CAPÍTULO 2. “UNIÓN INDESTRUCTIBLE” O LA CORPORALIDAD COMPARTIDA-----	10
2.1. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE LA DIÉGESIS-----	10
2.2. LA CONSTRUCCIÓN DE “UNIÓN INDESTRUCTIBLE” CUENTO DE PIÑERA-----	16
2.3. LA TRASCENDENCIA CORPORAL: LA UNIÓN COMO LA UNIFICACIÓN DE PARES-----	26
CAPÍTULO 3. “EL CASO ACTEÓN” O LA UNIDAD PROPIA-----	37
3.1. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE “EL CASO ACTEÓN” -----	37
3.1.1. EL NARRADOR EN “EL CASO ACTEÓN”: DE LA FORMA A LA TRIPARTICIÓN-----	44
3.2. LA CONSTRUCCIÓN DE “EL CASO ACTEÓN” CUENTO DE PIÑERA-----	51
3.3. LA AUTOTRASCENDENCIA CORPORAL EN “EL CASO ACTEÓN” -----	66
3.4. ¿CÓMO EL TEXTO HABLA DE UN NUEVO CASO? -----	76
CONCLUSIONES-----	80
REFERENCIAS-----	86
ANEXOS-----	90

INTRODUCCIÓN

Virgilio Piñera nació en Cuba en 1912, y se doctoró en 1940 en Filosofía y Letras por la Universidad de la Habana. Murió a los 67 años víctima de un paro cardíaco, fue un escritor que se desarrolló en distintos géneros tales como: dramaturgia, novela, poesía, cuento y ensayo, además de que también se dedicó durante algún tiempo a la traducción.

Este autor dedicó periodos de su vida a la construcción de una serie de cuentos, de tal forma que, tanto “Unión indestructible” como “El caso Acteón” forman parte de *Cuentos Fríos*, una selección de su obra cuentística que reúne cuentos escritos por Piñera desde 1942 y hasta poco antes de su muerte (1979).

Antes de continuar con la presentación de la tesis, se advierte que el análisis de los cuentos se centra en la obra literaria misma. Por lo mismo, durante el desarrollo de esta investigación, y, sobre todo, en las partes en las cuales se aborda la crítica de los cuentos se encontrarán solamente acotados¹ algunos hechos contextuales sin que se les brinde un lugar primordial al interior de la tesis.

El ejercicio de lectura de la obra piñeriana representa un reto ante cualquier lector por la forma en la cual sus textos dejan clara una postura anticanónica. Postura en la cual su escritura-cuerpo forma parte indispensable de la poética del mismo autor. De esta manera se puede ver en los cuentos seleccionados, por la presente tesis, el ejercicio transgresor de una poética/antipoética literaria que, a su vez, atraviesa tanto el cuerpo de los personajes como el del lector.

Como objetivos que permitirán darle sentido y sustento a esta hipótesis, se tienen: señalar los componentes literarios formales de ambos cuentos (narrador, personajes, espacio y tiempo). Así como, describir las partes de estos elementos literarios, su interacción, el cómo significan y funcionan en conjunto.

Se toman en cuenta los elementos teóricos sobre el cuerpo propuestos por Deleuze y Guattari, Jean-Luc Nancy y Gabriel Weisz. En el caso de Deleuze y Guattari, señalan al cuerpo desde una postura crítica, en la cual, éste debe procurar deshacerse de etiquetas que lo suponen como un conjunto de elementos funcionales.

¹ “La misma maldición que al parecer acompaña el estudio de la obra piñeriana, y es que la mayor parte de la crítica percibe esa literatura en función de sus conexiones y resonancias biográficas y políticas y no en función de sus conexiones y resonancias biográficas y políticas y no en función de la obra misma” (Milanés, 2009: 17).

Por su parte, Jean-Luc Nancy describe al cuerpo como materia sagrada, al igual que, oculta ante la mirada humana, la cual está imposibilitada de ver realmente al cuerpo en todo su esplendor. Por último, Weisz ofrece una teoría representacional bastante detallada, en ella propone una serie de estadios desde los cuales analizar al texto antes, durante y después de la lectura. Todos estos conocimientos se entrelazan en las acciones narradas de ambos cuentos y ayudan a develar un sentido profundo.

La estructura de esta investigación se deriva del desarrollo de ambos cuerpos textuales, del cómo se estructuran y significan. En el primer capítulo se establece el cómo se emplean dos conceptos fundamentales para esta tesis, cuerpo y corporalidad. El primero como el lugar que propicia el acceso al mundo ficcional y el segundo como el conjunto de conocimientos que hacen énfasis al cuerpo. Por lo cual, se advierte la brevedad de este primer apartado.

El segundo capítulo, en conjunto, pretende la visión de un cuerpo compartido. Esta parte está dedicada al estudio de “Unión indestructible”. Sin embargo, es necesario mencionar que antes de iniciar con la propuesta de análisis, se presenta en el subcapítulo 2.1. un análisis narratológico desde la teoría de Luz Aurora Pimentel, en el cual se puede precisar cómo los cuerpos de los personajes son el elemento más desarrollado e importante del cuento. En el segundo subcapítulo se revisa como primer punto lo dicho por la crítica para después analizar las estrategias textuales empleadas en la construcción del cuento. Por lo cual, se ha optado por analizar cada una de las partes del tejido textual. En el apartado final se explica y aplica la teoría de Deleuze y Guattari como una herramienta para revisar cómo se da la relación por medio de los cuerpos de los amantes del cuento.

El tercer capítulo “‘El caso Acteón’ o la unidad propia” se ha decidido titularlo así por la construcción del cuerpo del personaje por medio de la voz narradora que constantemente juega con el lector. Este capítulo se subdivide en cuatro subcapítulos, en el primero se realiza un análisis narratológico del cuento con el mismo texto teórico *El relato en perspectiva*. Se presenta enseguida el subtítulo “El narrador en ‘El caso Acteón’: de la forma” a la tripartición en el cual se explica cómo la narración cuenta con un fenómeno narratológico particular que da la impresión del desdoblamiento del narrador. Además, se explica el grado de subjetividad con el cual el narrador presenta su narración.

A continuación, se analizan distintas posturas críticas hechas al cuento. Después, se analiza cada parte de la narración y se emplean algunos conceptos del

Diccionario de símbolos, durante el desarrollo de este capítulo se describen algunas de las estrategias empleadas por el autor en el cuento. En “La autotranscendencia corporal en ‘El caso Acteón’” se emplea la teoría representacional de Weisz y se trabaja con el auto-reconocimiento del personaje en el cuento por medio del entrar en su propio cuerpo.

Finalmente, se plantea la reconfiguración de un nuevo caso (mito) que ha sido modificado por este cuento, además de ser aclarada la omisión de un personaje del mito al cual se hace referencia, pues la importancia no sólo radica en los elementos que se encuentran, sino también en los ausentes.

Todo el proceso lleva a ver en los cuerpos narrativos toda una estrategia composicional que plantea una poética del cuerpo disruptiva en la cual el lector tendrá que participar activamente, pues desde la perspectiva de “Unión indestructible” o de “El Caso Acteón” se podrán ver, en los cuentos, a los cuerpos que no terminan de ser y que se construyen por medio del pensar en el yo como un tejido textual.

CAPÍTULO 1. EL TEXTO COMO CUERPO

“Cuerpo es la certidumbre confundida, hecha astillas.”

Jean-Luc Nancy (2006: 8).

En esta tesis se propone la lectura de dos cuentos desde la teoría corporal y de representación, por lo mismo, se tiene que hacer una distinción entre algunos de los términos empleados durante el desarrollo de este trabajo.

Uno de los conceptos fundamentales para la construcción de esta tesis es el de *cuerpo*. Él no solamente es lo material lo que une al hombre con el mundo físico, el concepto por el cual se entenderá a éste está relacionado con una construcción filosófica. Algunos de los filósofos que trabajaron en una construcción del concepto son estudiosos como: Descartes, Husserl, Schopenhauer, Nietzsche, Merleau-Ponty, Spinoza, Jean-Luc Nancy, por citar sólo a algunos.

Dado que ha habido demasiadas disertaciones sobre qué es el cuerpo y qué no, es necesario observar algunos ejemplos de esta conceptualización. La primera propuesta es de Descartes, él pensaba que cuerpo y alma no son materia, sino una sustancia, esto le quitaba esa especial dicotomización al concepto. En la teoría Husserliana se postulaban planos cartesianos para explicar qué es el cuerpo. Después aparecen propuestas que refutan ese estudio y se propone, según Schopenhauer que: “el sujeto es un espíritu, un entendimiento, un ego incorpóreo, una razón, pero en absoluto, un cuerpo” (Cruz, 2018: 26). Para este filósofo, la idea de cuerpo se ve orientada a las posibilidades de desarrollo en un medio en el que éste pueda convivir con otros cuerpos, dicho de otra manera:

El cuerpo es para Schopenhauer la clave de acceso al núcleo mismo del mundo. Luego, como resultado de esta identidad entre cuerpo y voluntad, la vida se torna un eterno conflicto, una lucha de cuerpos que, para preservar la vida, se inscriben en una oscilación entre víctimas o victimarios (Cruz, 2018: 11).

En estricto sentido, cada aportación teórica al concepto de cuerpo como conjunto de pensamientos añade aciertos al desarrollo del mismo. Sin embargo, habrá de aclararse que el objetivo de esta tesis no tiene que ver con analizar el desarrollo de este pensamiento. Sino con ver el cuerpo desde un enfoque artístico y

cómo, desde esta área, las estructuras literarias seleccionadas trabajan como un cuerpo textual, el cual se encuentra integrado a su vez por los cuerpos de los personajes y por el cuerpo de la obra.

Por tal motivo, se ha optado por emplear tres teorías específicas: como eje rector del análisis de ambos cuerpos textuales. Se emplean la teoría narratológica de Pimentel *El relato en perspectiva*, en cuanto a otras propuestas, se encontró pertinente el uso de “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” de Deleuze y Guattari porque su forma de abordar el concepto de cuerpo refuta el sentido organicista que se le da a éste y que tiene que ver con una utilidad inherente del mismo. En el análisis de “El caso Acteón” se ocupó la teoría representacional de Gabriel Weisz *Los dioses de la peste* que habla más de este extraño acercamiento que se puede tener con el cuerpo textual y el cuerpo propio. Toda la propuesta se encuentra permeada también por importantes citas textuales de otras perspectivas que suman a la teoría corporal tales como: Jean-Luc Nancy y Merleau Ponty.

En cuanto al recorrido por el análisis de ambos cuentos se encontrará un término relacionado con el antes mencionado y que es la *corporalidad*. En cuanto a corporalidad se referirá al conjunto de elementos que engloban todo lo concerniente con el cuerpo, es decir, la idea física representada por medio de la obra literaria, así como, el cuerpo que se halla en el mundo para experimentar. Porque: “El mundo como representación, gobernado por principio de razón, halla su posibilidad en una corporalidad... es con y en el cuerpo que se puede representar el mundo” (Cruz, 2018: 25). El mundo es en la medida en que se le conoce por medio de experiencias y sólo se sabe de él mediante la existencia de la corporalidad. Un factor que aclara la idea que de corporalidad se tenga lo abona Weisz, pues él propone una idea de pensar lo corporal de forma diferente, lo descentraliza: “La escritura corporal de la turbulencia rompe con la ilusión del cuerpo unitario-completo y, por ende, con la centralidad” (Weisz, 1998).

Ahora, una vez explicados los conceptos cuerpo y corporalidad, se desarrolla la idea del cuerpo textual. Como se verá durante el desarrollo de los capítulos siguientes, al texto lo integra el marco espacial de las hojas, pero el texto en sí se integra por una estructura narratológica en la cual se unen diversas categorías como son: narrador, personajes, espacio y tiempo las cuales cobran vida, al mismo tiempo

que sentido. Por lo cual, es importante precisar al texto como un constructo autónomo e independiente desde el momento en el que termina de ser escrito, en tanto que, el texto es un espejo de la condición humana, en el cual el lector puede verse escrito y transgredido por las palabras que no son ya de un autor, sino que pertenecen a un yo universal.

Reforzando un poco lo anterior, habrá que recordar que desde el simple hecho de escribir se está ante la sensación de desnudarse para entregarle a otro la esencia propia y compartirla, dicho de otra forma, es “sentir el vértigo de colocarnos en la orilla del vacío para abismarnos en lo más profundo y misterioso del mundo con el dolor colgado en la piel” (Valdés, 2016: 237). Justo en este punto del dolor o del placer, es desde donde se localiza el cuerpo textual, porque la Literatura no fue creada para pasar desapercibida, sino para aferrarse más al sentimiento por la vida, desde la dicha o desde el sin sabor, en donde el cuerpo transgredido busca comunicar sentido, un conocimiento de ser o de haber existido.

Existencia que se plasma en el texto, de ahí que no es lo mismo comunicar experiencias ajenas. Por esto los textos inventados por alguien que no ha experimentado determinada situación son artificiales o resultan como meras impostaciones ante la vista del lector. Tampoco es lo mismo leer un texto desde distintas situaciones, el texto toma un cuerpo diferente tras cada lectura y tras cada lector que se aventura en el universo ficcional. Un ejemplo de esto es que se puede leer “Unión indestructible”, al encontrarse en un tórrido romance y pensar que es enloquecedor querer ser uno con el amado, pero de esta misma forma en que se eriza la piel con un sentido de satisfacción, se puede pasar la vista por la misma narración desde el proceso de duelo por una relación finalizada y, como resultado, sentirse de una manera completamente diferente, debido a que esos amados están en el cuerpo del otro. A pesar de que las circunstancias los orillan al adiós, su obsesión amorosa los sumerge en el pegamento para ser uno por la eternidad. El lector tiene la capacidad de conectarse por medio de la lectura de ambos cuentos con un sentido particular del cuerpo, pues mientras que en el primer texto que se analiza se ven esos cuerpos de los personajes posibilitados para el encuentro eterno con el otro, o, por el contrario, conectar con esa incertidumbre ante la sorpresa de olvidar a ese cuerpo propio que se habita como en “El caso Acteón”. Pero no es solamente el lector, sino

también la capacidad que tiene la Literatura para doler o disfrutarse mediante esa autonomía que le es inmanente.

Como se había comentado antes, no se debe pensar en la diégesis como un ornamento, porque no se gozaría lo que transmite. Por el contrario, el texto ha sido creado para ser disfrutado o sufrido y espera a que cada vez que se lea sea como una primera vez: “Es por ello que, más allá de concebirla como simple expresión, debemos comprenderla como una posibilidad de ser, pues a partir de ella nos construimos como experiencia en relación con el mundo” (Valdés, 2016: 238). El texto se convierte al tiempo en que convierte, la capacidad humana de asombro asegura que, aunque en ocasiones las palabras no alcancen, el mundo de la escritura encierra de una forma sorprendente significados humanos, con lo anterior uno se percata de la vigencia de ambos cuentos, dado que, la condición humana en la cual se basan permanece vigente:

Cuando decimos que la escritura es individual o colectiva, nos referimos a que, si bien hay un sujeto escritor, no sólo encontramos su voz, sino también aparecen las voces de los otros, de quienes la construyen y la de aquellos que la hacen suya. En este sentido, podemos decir que, efectivamente, la escritura contiene en sí misma aquello inefable del mundo, pues revela, además de lo evidente, lo oculto (Valdés, 2016: 238, 239).

En este sentido, el apropiarse de la escritura por medio de la Literatura encuentra un camino en el lector y en su cuerpo. Hay sensaciones que no se pueden desprender de su vivencia, pero que se busca su traducción a lo literario, puesto que “Al escribir se retienen las palabras, se hacen propias, se reconcilia el hombre al encuentro con ellas, buscando lo infinito desde nuestra finitud” (Valdés, 2016: 242).

Entonces, al pensar en las posibilidades que brinda el texto literario se piensa en una forma en la cual todo lo que implica el cuerpo pueda permanecer por medio de la escritura misma. Las letras ayudan en este camino que tiene por desarrollar el hombre, lo arma, lo reconstituye. Cuando el cuerpo textual está en curso, hay una acción refractaria en la cual:

escribe y se escribe, y de esta forma la escritura también se convierte en cuerpo, ella es ya en sí misma una experiencia vital, y si tomamos en

cuenta que la experiencia no es otra cosa que representación de uno mismo, ésta habla ya de sí y se representa (Valdés, 2016: 243).

Ahora, al mencionar el cómo un texto es plurisignificante se aborda la misma idea, que depende de quién lea a este cuerpo para que se pueda significar de otra forma, esto se refiere a que un lector “con un cuerpo diferente experimentará y le brindará otra corporeidad a esa escritura” (Valdés, 2016: 244). Ahora, se deberá especificar que, si las invenciones piñerianas pueden significar de múltiples formas para la misma persona, al pasar por distintas etapas de su vida, los significados se aumentan al hablar de una comunidad de lectores.

Lejos de relacionar a la creación con su creador, habrá que pensar siempre en la “autosuficiencia” inherente al texto o a lo literario. Esto resulta consolador en función de que, en esta tesis, se analiza de cierta forma “Unión indestructible” o “El caso Acteón”, pues con este análisis no se coarta la libertad de ser de los cuentos, sino que llegan al lector y le confrontan.

De tal forma que el tejido textual se vuelve una extensión del cuerpo y de ahí que se pueda vivir desde el cuerpo ficcional del ser amado creado por Piñera, esto resulta sin lugar a dudas transgresor. Por tanto, los relatos que se han leído no regresan vacíos, sino que “El cuerpo es ahora un campo de posibilidades para crear realidades alternativas desde el arte” (Valdés, 2016: 252). Lo anterior tiene una importancia fundamental, pues el arte hace que los cuerpos se encuentren, expresen y resignifiquen. Como Weisz sugiere, el cuerpo textual y ficcional es materia de sentido que se activa al contacto con la lectura.

Otro concepto fundamental, el cual es parte imprescindible de esta tesis, tiene que ver con la *antipoética* virgiliana, durante el desarrollo de la investigación se puede apreciar como el análisis de los cuentos localiza varias estrategias narrativas y de estilo confluyendo juntas. El empleo de estas estrategias les brinda soporte a ambos cuentos y nutre de una manera peculiar a los temas abordados por ambas diégesis, pues cómo tratar el tema de una “Unión indestructible”, sino solo por medio de la ruptura y obsesión por unirse con el otro. La antipoética piñeriana propone ese diálogo interno con el yo, como se puede observar en el desdoblamiento de la voz narrativa de “El caso Acteón”.

La antipoética tiene que ver directamente con la fragmentación, la mutilación, el absurdo, la ausencia, el desdoblamiento, pues Piñera empleaba un estilo transgresor de las formas clásicas preestablecidas y que no se relaciona con el academicismo. Por tanto, la poética del no tiene que ver con romper para resignificar y que así, lo destruido a partir de las letras cobre un nuevo sentido.

CAPÍTULO 2. “UNIÓN INDESTRUCTIBLE” O LA CORPORALIDAD COMPARTIDA

Durante el desarrollo de este capítulo se pretende dar una visión del cuerpo al encuentro con el otro por medio de una relación amorosa. De tal forma se podrá dirigir la vista al diálogo con un cuerpo extraño. Diálogo que se vuelve un ejercicio transgresor al transformar a dos cuerpos en uno.

2. 1. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE LA DIÉGESIS

“Además de escribir lo que vivimos, escribimos también lo que no vivimos. Que lo que no pudo ser en la acción sea en la creación” (Virgilio Piñera, 2008).

“Unión indestructible”² es un cuento breve escrito y publicado en 1957 por Virgilio Piñera. El cuento introduce en una narración donde dos amantes reconocen que su relación amorosa ha llegado al final. Ante la imposibilidad de poder seguir se devuelven sus caras³ y el narrador insinúa la posibilidad de distanciamiento.

El cuento, como se ha mencionado, es un relato breve integrado por dos párrafos.⁴ En él se presenta la historia de unos amantes sin nombre (él y ella). La narración está contada por medio de la voz de él. Quien compra un tambor de pez⁵ para arreglar el rompimiento amoroso al que han llegado. Cuando él vuelve a su casa comunica la actitud de complicidad de ella al ver su compra. Por lo cual, ella decide sumergirse en el poderoso pegamento. En la escena siguiente se muestra cómo el cuerpo de ella se ha llenado del líquido adherente y, en el momento de estar

² La escritura de este cuento se realizó en una etapa difícil en la vida del escritor, según Milanés, se inscribe en la segunda etapa del Piñera cuentista que abarca del año 1947 hasta el año 1958 (Milanés, 2009: 16). En “La cuentística de Piñera: un ensayo de periodización” Milanés explica desde su perspectiva que el escritor cubano “agobiado por la pobreza material y la falta de una vida cultural que le permitiera superarse como creador... parte hacia Buenos Aires con una beca que lo mantendría en esta ciudad -con algunos períodos de regreso a La Habana” (Milanés, 2009: 8). Sin embargo, el ensayo de periodización repara demasiado en la vida del autor.

³ Resulta importante mencionar que el rostro cumple con una función simbólica, la cara remite a la faz: “sobre la cual se inscriben sus pensamientos y sus sentimientos” según la definición del *Diccionario de los símbolos* (Chevalier y Gheerbrant, 2005: 494), por ello no es sólo el acto de devolver un rostro, sino de regresar todo lo que tiene que ver con lo que nos construye como personas.

⁴ También habrá que advertir acerca de la brevedad que caracteriza a “Unión Indestructible”, asimismo de algunas consideraciones básicas respecto de la estructura y construcción de este tipo de narrativa. Lauro Zavala (investigador reconocido por sus aportes a la teoría literaria, cinematográfica y semiótica) propone que la taxonomía de cuentos “modernos” se ajuste a aquellos cuentos que salen del molde tradicional, de tal forma que: “conviene señalar desde ahora que en nuestra lengua se ha convertido en una convención dar el nombre de relato a la narrativa breve que escapa a los cánones del cuento clásico. En otras palabras, los cuentos que aquí llamaré “modernos” reciben comúnmente el nombre de relatos” (Zavala, 2006: 26).

⁵ Según el DRAE, “es un pegamento o resanador que se obtiene de la mezcla de varios componentes” (DRAE, 2014).

impregnada, él le ordena a ella que salga y se recueste en las losas de mármol del jardín. Él hace lo mismo y cuando su cuerpo también está preparado sale a las losas de mármol. Al final, él calcula la hora en la cual, mediante el calor del sol, ambos se habrán fundido en un estrecho abrazo.

Dicho lo anterior, en este subcapítulo se presenta el análisis narratológico del cuento, el cual se hará con base en la teoría del *Relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel. En este análisis las categorías por ubicar en la diégesis son: *narrador*, *personaje*, *tiempo* y *ambiente*.

El cuento tiene un mediador gracias al cual: “Conocemos la historia, ese mundo de acción humana construido por el relato, sólo a través de la mediación de un enunciador o narrador” (Pimentel, 2005: 134). El narrador en un cuento puede ser *heterodiegético* u *homodiegético*, el primero enmarca al narrador por fuera del discurso, mientras que el segundo participa en el mundo que está narrando. En el caso de “Unión indestructible” el narrador se caracteriza por su participación en la narración, un ejemplo de esto se encuentra en el inicio cuando él narra: “Nuestro amor va de mal en peor” (Piñera, 1957: 130), en este fragmento se observa un discurso emitido desde la primera persona del plural.

También se sabe que la narración homodiegética se divide en dos: *autodiegética* y *testimonial*, este cuento se inscribe en la autodiegética en tanto que el narrador: “Puede contar su historia; su “yo” diegético es el centro de atención narrativa” (Pimentel, 2005: 137), así, él intercala en su narrar la primera y tercera persona del singular. Hay dos ejemplos claros de su “yo” narrativo, el primero se encuentra en la diégesis cuando se menciona el ejercicio de devolverse las caras “yo me he sacado la suya y la encajo con violencia en el hueco dejado por la mía” (Piñera, 2005: 130). El segundo se localiza justo a la mitad del relato “Sin embargo, no me doy por vencido” (Piñera, 1957: 130).

Este tipo de narración homodiegética⁶ se caracteriza además por tener un mayor grado de subjetividad, lo cual se explica por medio de “un fenómeno vocal que es característico de esta forma vocal: toda narración homodiegética *ficcionaliza* el acto mismo de la narración” (Pimentel, 2005: 140). Un momento que ilustra esa ficcionalización es cuando él menciona que ella ha adivinado su intención de pegarse al anunciar: “Ella, que ha adivinado mi intención, se desnuda en un abrir y cerrar de

⁶ En este sentido, ambos cuentos analizados presentan un alto grado de subjetividad.

ojos” (Piñera, 1957: 130). Pero el hecho de ficcionalizar el acto mismo de la narración le da mayor poder al narrador para tender trampas al lector, así mismo, el grado de mediación también aumenta en algunas narraciones como lo es “Unión indestructible”, es decir, “En narraciones en tercera persona, en las que domina un solo narrador, la ilusión también es de que el narrador conoce la historia en su totalidad, o bien que es él quien la ha inventado” (Pimentel, 2005: 144). Entonces, cuando todo lo domina una sola voz se piensa en que el todo está contado desde un solo criterio que puede referir u omitir cuantos datos considere necesarios. En la narración que se analiza la voz mediadora enuncia que él ha adivinado, ordenado y calculado todo con relación a la unión de ambos cuerpos, por ello su mediación hace que la narración deba ser leída con cuidado y detenimiento, aunque como lo supone Pimentel, líneas adelante, el lector no se pregunta cómo es que el narrador tiene cierto conocimiento, sino solamente lo presupone.

Ahora, se ubicará el cómo los personajes se encuentran inscritos en la diégesis. Hay que comenzar por un dato significativo, los personajes de este cuento no poseen un nombre. Esto resulta interesante desde el punto de vista semántico, pues el nombre como rasgo determinante ayuda a delimitar o encajonar al personaje bajo las características que aluden a su nombre, pero “En cambio, aquellos personajes que ostentan un nombre no referencial se presentan, en un primer momento, como recipientes vacíos. Su nombre constituye una especie de “blanco” semántico que el relato se encargará de ir llenando progresivamente” (Pimentel, 2005: 65). Por tanto, todo dependerá en mayor medida de la mediación del narrador tramposo de “Unión indestructible”, puesto que sólo son “yo”, “ella” o “lo nuestro”. Este blanco semántico aumenta cuando no se menciona su estatus civil,⁷ el narrador nunca dice que sean novios o esposos, lo suyo sólo es un posesivo “Nuestro amor”. Tampoco se puede hablar de que el título esté haciendo referencia directa al matrimonio heterosexual, esos son datos a los cuales quizá se podría aludir, pero se forzaría un poco el tejido de la historia.

Como se puede observar en el texto, cada suceso que se expone, mediante el narrador, llenará esos blancos semánticos, dicho en otras palabras:

⁷ Esta condición civil se verá con mayor detalle cuando se aborde la teoría de “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” (1947) de Deleuze y Guattari.

En los personajes no referenciales, cuyos nombres están inicialmente 'vacíos', el proceso acumulativo por medio del cual se van llenando es también, y con mucho, de naturaleza narrativa: el nombre se colma de historia y no meramente de atributos de personalidad (Pimentel, 2005: 66).

Como los personajes tienen que llenarse con los significados de su historia, los elementos de los cuales dispondrán para desarrollar sus acciones desempeñarán papeles fundamentales. Estos elementos forman parte de la diégesis como instrumentos significativos, tal es el caso del pegamento; otros elementos son sus pechos, sus caras, sus piernas y brazos, que les servirán para estar en contacto, esto se ve directamente en la siguiente cita: “Ya su pecho no se refugia en el mío y mis piernas nos corren a su encuentro” y “Echo mano a un sencillo recurso. Acabo de comprar un tambor de pez” (Piñera, 1957: 130). En estos momentos, cuando se empiezan a movilizar sus recursos, es cuando ellos se dejan ver por el espectador y es cuando se comienzan a dar a conocer. Para Pimentel esta discontinuidad en la identidad de un personaje se conoce como “ambigüedad onomástica” (Pimentel, 2005: 66). Esta ambigüedad ayuda a obnubilar la comprensión del personaje en conjunto con su mundo narrativo.

Por lo tanto, se retoma la idea de la ausencia de algún rasgo definitorio, en el cuento habrá que buscar alguna palabra que los ubique, debido a que “El grado de complejidad del personaje estará, por tanto, determinado por el número de ejes semánticos, o roles temáticos, y por los diversos roles actanciales que lo conforman” (Pimentel, 2005: 67). En el cuento el rol temático que desempeñan se relaciona con la siguiente cita “Hemos caído en lo más terrible que pueda ocurrirles a dos amantes” (Piñera, 1957: 130). El narrador y el único personaje femenino del texto (que es una mujer) son amantes, pero no en un sentido que se relacione con el adulterio, sino con el hecho amoroso, esto se sabe por la recurrencia en la frase “nuestro amor”. No obstante, este rol temático sigue dejando blancos en el cuento, también es importante revisar las acciones que llevan a cabo ambos, Pimentel menciona en la siguiente cita el caso particular de los personajes con un pronombre como nombre:

Los nombres que reciben los personajes van desde la máxima plenitud referencial del nombre propio histórico, hasta el extremo de abstracción de una idea o la máxima vacuidad referencial de un pronombre, una letra o un número. Su individualidad e identidad se colman en el 'conjunto de

rasgos pertinentes que distinguen su hacer y/o su ser de los de otros' (Pimentel, 2005: 68).

De ahí la relevancia de perseguir las acciones desarrolladas por estos amantes, porque de ellas se armará el conjunto de datos que signifiquen lo que ellos son para, más adelante, interpretar un todo textual. Al seguir con el análisis de los personajes se puede vislumbrar la carencia de descripciones físicas de ambos, entonces, la tarea del lector se complejiza porque él tendrá que llenar esos espacios vacíos, al respecto “No es lo mismo una descripción continua, más o menos exhaustiva y 'objetiva”, que una discontinua en la que el lector tenga que 'llenar' más blancos para 'leer' 'comprender' y 'tematizar' al personaje” (Pimentel, 2005: 69). En relación con lo anterior, los datos más cercanos a la identidad del narrador y el personaje femenino son proporcionados como piezas de rompecabezas en la diégesis: “Ella se ha quitado mi cara y la tira a la cama; yo me he sacado la suya y la encajo con violencia en el hueco dejado por la mía” (Piñera, 1957: 130). No se notifica ningún tipo de descripción de ellos, por el contrario, las especificaciones serán únicamente las relacionadas con la situación decadente de su amor y después vendrá la explicación de las medidas tomadas para salvarlo. Hasta este punto se llega en esta categoría, el llenado de esos blancos semánticos se hará en el desarrollo de los siguientes subcapítulos.

La categoría que se analiza ahora es la del *tiempo*, la cual desempeña una función interesante en la narración, pero antes una breve introducción. El tiempo se funda en una dualidad, según la propuesta de Pimentel en la cual:

Por una parte, la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal. Este tiempo narrado constituye el *tiempo diegético* o *tiempo de la historia*. Por otra parte, el discurso narrativo también está determinado temporalmente; aunque de hecho se trata de un seudotiempo (Pimentel, 2005: 42).

El tiempo diegético es la simulación del tiempo humano real, en la historia el narrador al finalizar su discurso informa: “Son las doce del día. Haciendo un cálculo conservador espero que a las tres de la tarde se haya consumado nuestra unión indestructible” (Piñera, 1957: 130). Sólo él sabe cuánto tiempo duró el proceso anterior a ese cálculo, es decir, el desencuentro y la preparación para fundirse.

Respecto del *pseudo* tiempo la duración del cuento (que son aproximadamente un poco más de tres horas) está limitada a los dos párrafos de la estructura del cuento.

Este tiempo, al igual que el orden de los sucesos acontecidos antes o después tienen una organización, por esto habrá de señalarse: “Sólo los relatos extremadamente simples o breves, sin embargo, pueden ser narrados en estricta secuencia cronológica; es decir, estableciendo una relación de estricta *concordancia* entre la cronología de la historia y la sucesión textual” (Pimentel, 2005: 44). Aún con todo y la brevedad de “Unión indestructible”, la narración sólo cuenta lo sustancial, así como lo realmente importante para dar a la narración ese toque abstracto.

En un principio, el cuento inicia justo cuando todo ha sucedido, esto forma parte del qué contar inherente en el narrador, dicho con otras palabras, el comenzar en la parte del desarrollo es “un aspecto importante de la selección narrativa ... *incipit in media res*” (Pimentel, 2005: 44). Después, la narración presentará rupturas en el tiempo: *analepsis* (sucede cuando se interrumpe el relato y se cuenta algo sucedido antes de lo narrado) o *prolepsis* (se irrumpe en el relato para anunciar algo que sucederá posteriormente en la diégesis).

Al leer “Unión indestructible” se nota la confluencia de tres tiempos. El principio será una *analepsis* hasta que aparezca la primera *prolepsis* “Nuestro amor va de mal en peor” (Piñera, 1957: 130). Este es un evento que pasó anterior a lo narrado. La primera parte del cuento es el presente,⁸ éste a causa de una ruptura o *prolepsis* se marca como pasado: “Ya no velaremos más nuestro amor, será bien triste coger cada uno por su lado” (Piñera, 1957: 130). Lo cual advierte un posible futuro inminente. Sin embargo, justo en medio del tejido textual se implanta el presente en la cita “Sin embargo, no me doy por vencido. Echo mano a un sencillo recurso. Acabo de comprar un tambor de pez. Ella que ha adivinado mi intención, se desnuda” (Piñera, 1957: 130).

La parte conclusiva del texto finaliza con una *prolepsis* “Haciendo un cálculo conservador espero que a las tres de la tarde se haya consumado nuestra unión indestructible” (Piñera, 1957: 130). En ella se advierte una esperanza del narrador. El tiempo como se ha visto, desempeña un papel indispensable en el cuento.

⁸ “El pseudo tiempo juega con la objetividad de la narración, esto se explica teóricamente en que: Conforme el relato se prolonga, es más intensa la impresión de presente; es por ello por lo que el concepto de *relato en curso*, o relato *temporalmente primero* se refiere al segmento donde ocurre la ruptura, de modo que la propia secuencia analéptica o proléptica puede actuar como el relato en curso a partir del cual se proyecten otras anacronías” (Pimentel, 2005: 45).

Ahora, en cuanto al *espacio* la invención piñeriana ocupa el mínimo de elementos para desarrollar la historia. En este momento el narrador se volvera un descriptor, pues es indispensable saber qué elementos usar para reforzar el sentido del ambiente deseado sin que se le saturé con descripciones inútiles, Pimentel sugiere al respecto:

para 'representar' -es decir, para significar- los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una 'imagen' sino un cúmulo de efectos de sentido (Pimentel, 2005: 25).

En la diégesis existen cuatro elementos significativos que forman parte del espacio y son: la cama, el tambor de pez, las losas de mármol del jardín y el sol abrasador. El primer elemento traslada inmediatamente al lector al campo semántico de las relaciones amorosas (con él se suma la idea de una habitación sin que sea necesario mencionarla). De cierta forma, la cama es un punto neurálgico en el cual ellos dan por terminado su amor. El tambor de pez es el instrumento ocupado para lograr la unión. Las losas de mármol del jardín aludirán al espacio exterior de una casa. Todo se lleva a cabo de día, pues se evidencia la presencia de “Un sol abrasador” (Piñera, 1957: 130). Como se ha podido analizar, este cuento está construido con cuatro categorías: *narrador*, *personajes*, *tiempo* y *espacio*. Las cuales se contraponen a la estructura convencional del cuento clásico, lo cual es una de las partes que se analizarán en el apartado siguiente.

2. 2. LA CONSTRUCCIÓN DE “UNIÓN INDESTRUCTIBLE” CUENTO DE PIÑERA

Hasta este momento sólo se ha analizado el cuento “Unión indestructible” parcialmente o como la parte de un todo, pero nunca se le ha dedicado un estudio concienzudo acerca de cómo está estructurado, ni de las implicaciones de cada una de las estrategias que se utilizaron para connotar tantos significados, ni siquiera se le ha dado una propuesta interpretativa. Por lo cual, en este subcapítulo se verá cómo la crítica ha abordado el cuento, después de ello se analizarán tres momentos en los cuales se puede ubicar el grotesco como parte de la poética del cuento, finalmente, se hace de nuevo una división del cuento en tres momentos a nivel del relato. Con

todo esto se pretenden localizar las estrategias que hacen de este cuento un ejemplo sobresaliente en la narrativa piñeriana.

Para empezar, a este cuento se le ha catalogado como ejemplo de la codificación homosexual que Piñera debió emplear durante la revolución cubana para evitar la represión, por lo cual, no sorprende leer expresiones como: “estrategias escriturales de las que se valió Virgilio Piñera para evitar censuras y represalias” (Valerio, 1998: 89).

Para Valerio Holguín, uno de los críticos de la obra piñeriana, “Unión indestructible” se inserta en “La constante de todos estos cuentos [que] consiste en la incapacidad del narrador para relacionarse con una mujer, no sexual sino afectivamente. Dicha incapacidad es una expresión velada de la homosexualidad” (Valerio, 1998: 93). Esta afirmación olvida la autonomía inherente a la Literatura y se fundamenta en algo ajeno a ella, como lo sería en este caso la vida del autor. La crítica a este texto insiste en colocar a la figura de Virgilio Piñera como pieza sustentante de la interpretación, es así que se pueden encontrar comentarios alejados de la propuesta de esta tesis, un ejemplo es el siguiente:

El otro cuento, en el que se manifiesta la imposibilidad de las relaciones heterosexuales, es 'Unión indestructible' ...El miedo a perderla lo lleva a la realización del proyecto de una unión eterna. La burla en este cuento proviene del hecho de que la metáfora 'unión eterna' es interpretada literalmente y de la exageración de los insulsos diálogos de amor en esta pareja heterosexual (Valerio, 1998: 92).

De la cita anterior hay dos situaciones que no se relacionan con lo propuesto en la presente tesis, la primera es que Piñera no está abordando “la imposibilidad de las relaciones heterosexuales”, habla de una generalidad en la cual no debería de nombrarse la orientación sexual. La segunda situación en la que se difiere se encuentra en nombrar “la exageración de los insulsos diálogos”, puesto que, en el cuento, los amantes nunca intercambian diálogos, cómo ya se ha mencionado con anterioridad lo único que se sabe está expuesto por él, como narrador de la historia, y lo demás son descripciones a las acciones, quizá sí, “insulsas” de ambos.

Este cuento no debería visualizarse solamente como una estrategia en la cual se vele la homosexualidad, ni tampoco en donde se vea una postura política, Piñera era opositor al régimen, pero este cuento no puede ser ocupado para analizarse sobre una propuesta relacionada con lo anterior, esto es uno de los principales problemas

que se encuentran al analizar sus textos, pues como comenta Milanés respecto de lo anterior: “circunstancia biográfica que hasta cierto punto ha descentrado el estudio de la literatura virgiliana es el de su homosexualidad y la intolerancia dentro de la política cultural cubana” (Milanés, 2009: 17).

También, habrá que disentir con el argumento de Van, quien refiere que “Analizar a Piñera desde una perspectiva grotesca hablaría de ver en el cuerpo a un ente ajeno y muy poco comprensible” (Van, 2010: 40). Pues al analizar al autor desde lo grotesco no le resta importancia, sino que le añade sentido. Con su crítica, Van defiende una postura acerca de la degradación del cuerpo en Piñera (Van, 2010: 43). Esto lo sustenta en la propia relación del autor con su cuerpo. La postura de esta tesis no considera preminente pensar en esa relación apartada del texto y tampoco, en que el autor devalúa el cuerpo, sino que en los cuentos seleccionados se aprecia incluso la sublimación del mismo. Así que, cualquier referente contextual queda desvinculado del análisis de este cuento.

Ahora, por otra parte, ¿qué es lo que sí se puede ver en este cuento y que forma parte de esa poética piñeriana? En el estudio de la obra virgiliana si hay argumentos centrados de forma directa en el cuerpo textual y son los relacionados con el cuerpo físico y los guiños a la esencia interna de éste, es decir, el alma.

Entonces, se puede mencionar a la carne como una de las preocupaciones presentadas en la narrativa del autor cubano, la cual trabajó en la mayoría de sus cuentos, y que como lo menciona Berti: “Si una palabra recorre como idea fija la ficción de Piñera, en especial sus cuentos siempre raros y por lo general breves, esa palabra es carne. En ‘Unión indestructible’, por citar un caso” (Berti, 2001).

Una vez mencionados el cuerpo y la carne, se puede decir que ambos forman parte de la gran metáfora erótica desarrollada en el cuento aquí tratado, pues en la narración se puede identificar el deseo de ambos de comer, absorber y de prolongarse a partir del otro. Sin embargo, no todo lo propuesto por la crítica difiere del argumento de esta tesis, pues en esta diégesis el hecho de prolongar la interacción cuerpo con cuerpo de manera eterna tiene que ver con lo propuesto por Valerio quién: “define el hambre piñeriana como una metáfora erótica y artística. En su opinión es el deseo de convertirse en lo que se come o de asumir otra identidad lo que subyace en esta metáfora” (Van, 2010: 47). No se olvide que las partes del cuerpo en los cuentos piñerianos adquieren una carga semántica en el tejido de la historia, Piñera toca de

forma transgresora a cada miembro o a la totalidad del cuerpo, comunica que ahí está el órgano o la parte y después la violenta, para mostrar a ese cuerpo vivido y experimentado.

El hambre piñeriana que propone Valerio se vincula con otro aspecto importante que se observa en esta narración que es el grotesco.⁹A manera de paréntesis, lo grotesco es la manera en la cual se transgrede a los cuerpos textuales ya nombrados, no es que se salte de una estrategia a otra,¹⁰sino que el cuento lo permite, pues en la obra de este autor “El lector quiere averiguar de qué tratan estos cuentos aparentemente irreales y sencillos. La obra escapa a cada intento de fijarla en una sola categoría” (Van, 2010: 3). Resultaría antipiñeriano omitir la combinación de estrategias narrativas. Dicho lo anterior, lo grotesco en el cuento de Piñera se observa en tres momentos:

En el primer momento se tiene la información de que han caído en lo más terrible que pueda sucederles a dos amantes: la devolución de las caras “Ella se ha quitado mi cara y la tira a la cama; yo me he sacado la suya y la encajo con violencia en el hueco dejado por la mía” (Piñera, 1957: 130). Es grotesco que, al final de la relación, se devuelvan las características que después de desconocidas se volvieron propias y se desencajan nuevamente como ajenas, esto puede ser visto como cercenar al cuerpo de la relación o mutilar al propio.

El segundo momento en el cual se observa lo grotesco es cuando ella adivina la forma de pensar de él, después de que éste habla de que ha comprado pegamento: “Acto seguido se sumerge en el pegajoso líquido. Su cuerpo ondula en la negra densidad de la¹¹ pez.” (Piñera, 1957: 130). El hecho de imaginar a un cuerpo hundiéndose en un líquido pegajoso, ajeno a la materialidad de ella, no es normal en términos de “realidad”, en este momento se advierte al lector que a continuación

⁹ El grotesco es un estilo en el cual se enmarcan las situaciones en el mundo de lo artificial y se anula el hecho de que en este estilo pueda haber la realidad, el mundo factual se deja de lado. Por otro lado, el estilo grotesco se olvida de la sátira y de buscar una finalidad didáctica. El interés del estilo grotesco es buscar el juego o estrategia para contrastar la realidad, de tal forma que este estilo desplaza y descompone la percepción que se tiene de la realidad, esto “con el solo fin de que las referencias y los nexos habituales (psicológicos y lógicos) se revelen como irreales en este mundo reconstruido y que todo detalle pueda cobrar dimensiones gigantescas” (Todorov, 2010: 236).

¹⁰ Según Torres-Robles la cuentística de Piñera: “infunde vigor a la cuentística cubana e hispanoamericana.” (Torres-Robles, 1989: 14) Su típica mezcla de lo real con lo absurdo rompe con las tradiciones del género.

¹¹ Cabe aclarar que “la pez” es una forma de referirse al pegamento con el cual se resanan las superficies físicas.

sucedirá algo que no es sugestivo, pues a pesar de la brevedad del cuento en esta parte no se puede suponer lo que pasará al final.

Para el tercer momento hay un movimiento por parte del narrador: “Me tiendo a su lado, nos fundimos en estrecho abrazo. Son las doce del día, haciendo un cálculo conservador espero que a las tres de la tarde se haya consumado nuestra unión indestructible” (Piñera, 1957: 130). Esto rebasa la lógica humana, dos cuerpos que se han fundido en uno, es grotesco si se piensa en que no podrán desprenderse y permanecerán así para siempre. De cierta forma con esta situación se alude a una acción transgresora que se ve reflejada en la violencia con la cual las palabras se ven proyectadas en los cuerpos textuales.

Sin embargo, no es el propósito de esta tesis abordar un análisis de lo grotesco, sino de las partes que se pueden palpar como simbólicas dentro de la diégesis, por lo cual a continuación se dará cuenta de la selección de algunas de las partes del cuento y de su significación, para ir encaminando todo a la teoría corporal que será aplicada en el subcapítulo 2.3.

Ahora habrá que ver cómo el cuento se construye e integra, para ello, lo primero que sale a la superficie en cualquier estructura narrativa es el tema “Unión indestructible” son dos palabras que refieren a la misma idea,¹² ello podría confundirse con un pleonasma, pero en realidad es un epíteto¹³ con el cual el cuento inicia y finaliza. Por lo tanto, esta idea se reitera durante toda la diégesis.

En cuanto a la narración, en “Unión indestructible” hay dos historias. La primera historia y que se puede encontrar con facilidad¹⁴ (es decir, el nivel de interpretación primero que es el alcanzado por un lector promedio) es el de los amantes pegados. Después de este nivel sigue el grado perteneciente al del lector especializado, en esta segunda lectura se encuentra ya desentrañado el sentido de

¹² Esto es contrario a la idea de Todorov en la cual “El tema no tiene más que una importancia marginal, y es por esencia estático” (Todorov, 2010: 223).

¹³ Según el DRAE es un “Adjetivo que denota una cualidad prototípica del sustantivo al que modifica y que no ejerce función restrictiva” (DRAE, 2014).

¹⁴ Siguiendo el modelo borgesiano que sostiene que en todo cuento se cuentan dos historias, diremos que, en el cuento moderno, también llamado *relato* para distinguirlo de aquél, la primera historia que se cuenta puede ser convencional, pero la segunda adopta un carácter alegórico, o bien puede consistir en un género distinto al narrativo, o no surgir nunca a la superficie del texto (al menos no de manera explícita en el final del relato) (Zavala, 2006: 28).

una historia oculta, es decir, la pareja que eterniza su relación, aunque esto implique la muerte.

En este sentido, la historia superficial es la lucha contra el rompimiento amoroso, que después se convierte en la fusión de los amantes. La otra historia, que no sale a primera vista, tiene que ver con una interpretación profunda del hecho que vive la pareja en la cual lo importante son todos los significados que se desprenden de cada momento vivido por ambos personajes.

No obstante, algo que no se ve en una primera lectura es a un narrador empeñado en presentar su perspectiva y la del otro personaje desde su voz, con ello su discurso se vuelve autoritario. Cada parte del cuento es importante, pues a partir de cada elemento se puede detonar un sentido de interpretación superficial o profundo, pero nunca se podrán ver como situaciones inocentes porque “Las situaciones adquieren un carácter metafórico, como una alegoría de la visión del mundo del protagonista o de la voz narrativa” (Zavala, 2006: 29). Por lo tanto, el discurso empleado por el narrador señala la perspectiva que él mismo tiene de su historia, da cuenta de su visión o construcción de mundo.

Un aspecto interesante de este cuento es la ruptura con la constante virgiliana de transgredir al cuerpo sólo desde lo físico, pues el lector de la narrativa piñeriana podrá darse cuenta de que el texto presenta una nueva forma de abordar el tema del cuerpo, incluso con la forma particular en la cual Piñera construía sus narraciones. Es por ello, que, a diferencia de otros cuentos del escritor cubano, en éste el narrador no describe a la carne corporal como carne lacerada o lastimada,¹⁵ tampoco es alimento,¹⁶ o al menos no literalmente desde la perspectiva del narrador (él) los cuerpos se describen sin defecto, sin descomposición alguna con tendencia a dejar abierto el tema de la trascendencia del cuerpo.

Una vez señalada la ruptura de esta constante, a partir de aquí se postula la división del cuento en tres momentos importantes: el primer momento es desde que

¹⁵ El tratamiento lacerante a la carne se lee en *La carne de René*, novela del autor cubano en la cual el mayor deleite es poner la vida al servicio de la carne, esto es marcar la carne, tener cicatrices en la piel, estar herido y algunas otras implicaciones más profundas. (Piñera, 1952).

¹⁶ Como en el cuento de *La carne*, del mismo autor, en el cual la población sufre de falta de la misma para consumo humano, lo cual los orilla a que cada integrante de la sociedad mutile partes de sus cuerpos para comérselas (Piñera, 1944).

el narrador inicia, en su acto de narrar, con un pronombre personal de la primera persona del plural: “*Nuestro* amor va de mal en peor” (Piñera, 2006: 130), esto advierte una postura plural que implica un “ambos”, la cual se ve reforzada por la siguiente oración “Se nos¹⁷ escapa de las manos, de la boca, de los ojos, del corazón” (Piñera, 2006: 130). Además de informar una situación al nombrar las manos, en cuanto al sentido del tacto; boca, sentido del gusto; y ojos, sentido de la vista. Se da un tipo de referencia a que el amor o su relación no sólo se vive desde el cuerpo o lo enteramente carnal, esto se sabe por la cita del narrador cuando menciona al corazón, y que se aprecia la unión no sólo del cuerpo, sino del ser compartido en una relación.

Por eso es importante subrayar el que el narrador¹⁸ citó algunas partes del cuerpo y el que también citó con un sentido figurado los ojos y el corazón con lo cual alude a una escala en la cual existen varios niveles de significación, no es lo mismo amar desde la piel a hacerlo desde el pensamiento o con los sentimientos. Con el cuerpo se explota ese sentimiento erótico que, puede o no, comprometer la interioridad de los sujetos relacionados, mientras que, utilizar el alma para las situaciones de pareja puede ser una forma intensa de compenetrarse con el otro en una relación. Cuando se comprometen ambas dimensiones de los personajes, el alma y el cuerpo, se habla entonces de una trascendencia del sujeto.

El cuento da un giro en el momento en que el narrador cuenta: “Ya su pecho no se refugia en el mío y mis piernas no corren a su encuentro” (Piñera, 2006: 130). Hay un cambio de rutina. A partir de este momento, él informa que ya no se buscan, otros datos más precisos sobre la persona que enuncia se leen en la manera en la cual comunica que su relación era el punto de encuentro para ambos, antes el otro era el refugio y se anhelaba el tener un encuentro con el ser amado. El narrador homodiegético manifiesta que contará lo que le sucede en tiempo presente, la postura sobre la situación es “su”¹⁹posición desde la que narra.

¹⁷ El subrayado es mío.

¹⁸ En cuanto al elemento espacial, señalado por el narrador, se debe tomar en cuenta lo siguiente: “El espacio es presentado desde la perspectiva distorsionada del narrador o protagonista, el cual dirige su atención a ciertos elementos específicos del mundo exterior” (Zavala, 2006: 29). La mirada del narrador homodiegético se centra en ciertos aspectos como son las partes del cuerpo: cara, pecho, piernas y en los objetos como: la cama, el tambor de pez, las losas de mármol y el calor del lugar que es causado por el sol abrasador.

¹⁹ Esto se relaciona con la deixis. La cual es, según la RAE, El “señalamiento a una persona, un lugar o un tiempo, o a una expresión lingüística mediante ciertos criterios gramaticales” (DRAE, 2014).

Durante el cuento, carácter y atmósfera²⁰ (índices) se ven en tres momentos de la narración, primer momento: el amor que se tienen (o en realidad se tenían) “va de mal en peor”, dentro del extrañamiento que pueda causar una relación de pareja, ellos han perdido la sensación y emoción que pueda significar el querer compartirse con su pareja, entonces, prosigue con su relato y dice cuál es el extremo al que han llegado: “Hemos caído en lo más terrible que pueda ocurrirles a dos amantes: nos devolvemos las caras.” Nudo²¹ imprescindible, problemática que presenta la narración, las relaciones amorosas son un intercambio de conductas, sentimientos, e inclusive, como él lo dice, de rostros, pudiera ser que dentro del rostro se engloban las dos anteriores, en tanto que el rostro dota de identidad, según el *Diccionario de los símbolos* en la cara o faz: “se inscriben sus pensamientos y sus sentimientos. // Por ser la cara el sustituto del individuo entero” (Chevalier, 1986: 494, 495). Por tanto, se regresan todo lo que llegaron a ser de forma unida.

Pero si ellos son sujetos sin nombre, aislados de cualquier referente que aluda a una construcción de mundo exterior a ellos, es decir, sólo son ellos, entonces, tanto su mundo interno como externo lo encuentran en el otro sin mayor especificación, esto indica una referencia genérica en la cual ellos podrían ser quienes sean, esto forma parte de ese fijarse en la condición humana de la obra piñeriana. Ante esta acción de despojarse del rostro para tirarlo a la cama y en respuesta, sacarse la cara de ella, seguido de encajarla con violencia en el hueco dejado por la de él, en ese tratar de casi renunciar a lo construido por ambos “Ya no velaremos más nuestro amor. Será bien triste coger cada uno por su lado” (Piñera, 1957: 130). Para saber qué implicaciones tiene este punto importante de usar una cama, se puede ver que *El diccionario de los símbolos* la señala como: “Símbolo de la regeneración en el sueño y el amor” (Chevalier, 1986: 633). Entonces, no es gratuito que arrojen sus caras a este sitio, sino que forma parte de las implicaciones que conlleva la cama como un punto neurálgico de las relaciones. Sin embargo, el narrador corta su discurso y deja al lector como si ya no importara nada, al menos, hasta este momento.

²⁰ De acuerdo con la teoría del Formalismo Ruso son indicios que forman parte de las unidades integrativas de la Historia.

²¹ Los nudos, según la propuesta formalista, equivalen a las acciones sin las cuales el desarrollo de la historia no sería posible y dinamizan la estructura en el relato.

Para el segundo momento, hay un cambio por parte del narrador con la introducción inesperada de un “Sin embargo, no me doy por vencido” (Piñera, 1957: 130). Esta conjunción adversativa resulta determinante, no importa lo que haya sucedido con ellos antes, desde la perspectiva de él, pues no se dará por vencido, él quiere restaurar un tipo de orden. Entonces queda claro que no importan los recursos empleados, hay un propósito, un acto desesperado, pero no irracional, al menos no para los personajes, “Echo mano a un sencillo recurso. Acabo de comprar un tambor de pez” (Piñera, 1957: 130). Tal parece que de ahora en adelante quien velará por ese amor será él, todo se ve desde su mirada, así que, aunque él mencione un tipo de complicidad, lo enuncia él, por ello hay que cuidar la lectura que se le dé a su perspectiva en enunciados como: “Ella, que ha adivinado mi intención, se desnuda en un abrir y cerrar de ojos.” (Piñera, 1957: 130). Las acciones se llevan a cabo de una manera casi instantánea a partir de la compra del tambor de pez, todo es compulsivo, sin tiempo que perder. En el caso de esta narración todo es sucesión de acontecimientos veloces que el narrador apresura con la idea de que el lector se entere de lo que ha pasado. Esto se sustenta con la propuesta crítica de Valerio, quien reconoce un fenómeno estético de fluidez, el cual “se corresponde con una mayor elaboración de la trama cuentística, apenas desarrollada en las narraciones que aparecen en 'Cuentos fríos'” (Valerio, 1998: 91).

A continuación, él enuncia “Acto seguido se sumerge en el pegajoso líquido” (Piñera, 1957: 130), ella primero ha metido su materia en la pez, “Su cuerpo ondula en la negra densidad de la pez. Cuando calculo que la impregnación ha ganado los repliegues más recónditos de su cuerpo, le ordeno salir y acostarse en las losas de mármol del jardín” (Piñera, 1957: 130). El narrador revela quizá la intencionalidad, se refiere a ella de forma peculiar, dos veces mencionada bajo una misma palabra “su cuerpo”, no es una “ella” en la cual existan cualidades más allá de lo corpóreo. Lo cual para algunos críticos como Noguerol es un principio recurrente en el escritor: “Los cuerpos, tan importantes en la obra de Piñera, demuestran de este modo la inutilidad del lado espiritual del amor” (Noguerol, 1996: 93). Teoría que puede ser desacreditada si se cree en la complicidad de ambos, mencionada por el narrador.

En este segundo momento, él le ordena y ella obedece, esto implica un tipo de renuncia al aceptar el plan del otro, una entrega que pareciera de obsesivos “A mi

vez me sumerjo en la pez salvadora” (Piñera, 1957: 130). Mimesis/imitación de uno por el otro, ahora él se sumerge, no en cualquier pegamento, sino que el adherente resulta adquirir el adjetivo de salvador, hay un nuevo orden instaurado, ya no se perderá su amor, no se les escapará, no tendrán que alejarse ni podrán separarse. Con la catálisis²² que complementa, hay un sol quemante e intenso que se derrama sobre sus cabezas. Hasta ahora, poseen un elemento ajeno a sus cuerpos que ayudará con el objetivo: la pez.

En el tercer momento en el cual se ha dividido a este cuento aparece el narrador con su discurso: “Me tiendo a su lado, nos fundimos en estrecho abrazo. Son las doce del día. Haciendo un cálculo conservador espero que a las tres de la tarde se haya consumado nuestra unión indestructible” (Piñera, 1957: 130). Por lo tanto, hay dos nudos: se tienden, se funden, dicho sea de paso, fundir, como verbo, implica la imposibilidad de retroceder. Los elementos se unirán en uno sólo (una sola sustancia, una sola materia) ya no serán dos sino uno. Así como sus cuerpos están fusionándose, es probable que también suceda lo mismo con sus almas, pues ya no hay opción de retornar. Además, se observa que el cálculo lo controla él, son sus tiempos, no los de ella, ni el de ellos, el tiempo que se elige es el mediodía, hora en la cual el sol se encuentra en su punto más alto e intenso, el cenit, todo se trata de controlar o manipular el entorno y hacerlo propicio para la unión. Tres horas después él espera que se haya consumado su unión indestructible.

En resumen, “Unión indestructible” presenta a dos personajes que están conociendo su mundo y su cuerpo mediante la aprehensión del otro. Desde el título del cuento, Piñera introduce al lector en un juego reiterativo que supone una unión indisoluble. El subcapítulo desarrollado reveló cómo la crítica en diversas ocasiones ha considerado elementos ajenos al cuento, pero de forma contraria el texto mismo revela la preocupación virgiliana por el cuerpo y la carne, los cuales serán elementos imprescindibles de la gran metáfora erótica. En esta metáfora se puede observar al autor tocar y transgredir al cuerpo. También se pudieron localizar tres momentos del grotesco, con esto se da cuenta de la imposibilidad que conlleva el tratar de analizar a la obra piñeriana desde una estrategia narrativa. De forma conclusiva se dividió al cuento en tres momentos fundamentales. En el primero se postuló a los cuerpos como

²² La catálisis, como propuesta del Formalismo Ruso, es un complemento de las acciones principales que se presentan en la narración.

el espacio y el mundo mismo de los personajes. En el segundo se observa a un narrador que cambia de postura al mismo tiempo de que su discurso revela un fenómeno estético de fluidez, así como la revelación de una especie de renuncia del todo para volver a la unión algo real. Y como tercero o último momento apreciar la fusión de los amantes, aunque esto implique no volver atrás.

En este cuento se ven además algunas características del cuento primitivo,²³ pues el narrador sólo dice lo que él quiere y jamás cede la voz en un diálogo a alguno de los personajes. Este cuento pide además la participación activa del lector, dado que a él le tocará lo no dicho en la obra, dotar al texto de sentidos, así también invita a hacer un ejercicio de reescritura en cada lectura hecha. La temática seguida por este cuento y antes explicada, responde a una idea de continuidad en el tema corporal, entendiendo a éste como el agotar la vida por la vida misma desde lo único tangible que se tiene: la carne, el cuerpo y la escritura.²⁴

2.3. LA TRASCENDENCIA CORPORAL: LA UNIÓN COMO LA UNIFICACIÓN DE PARES

En este subcapítulo se pretende profundizar en el sentido interior de “Unión indestructible” como eje teórico de este capítulo se aplicará la propuesta de Deleuze y Guattari “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”,²⁵ en la cual se propone una crítica a la idea que del cuerpo se tiene, así como, al constructo de las relaciones que se acostumbra consolidar con él.

Piñera reta al lector en su cuento por la descripción de la relación de pareja, porque, como se ha visto, no hay demasiada información acerca de este dúo formado por ellos de forma particular. Ellos se rebelan ante los ojos del otro como una prolongación o extensión vía un vínculo erótico. Es normal que impacte al lector el tratamiento o solución del protagonista, porque la sociedad no enseña al sujeto a

²³ En términos de Eichenbaum se define así: “El cuento primitivo, así como la novela de aventuras, no posee ni tiene necesidad del relato directo, pues el interés y el movimiento está determinado por una sucesión rápida e inesperada de sucesos y situaciones” (Todorov, 2002: 159).

²⁴ Jean-Luc Nancy postula que el cuerpo siempre estará caracterizado por la idea de lo sagrado (que es lo ajeno o desconocido) por lo cual una de las pocas actividades que pueden tocar al cuerpo es la escritura, en palabras de Nancy: “hay que decir es que eso- tocar el cuerpo, tocarlo, tocar, en fin-ocurre todo el tiempo en la escritura” (Nancy, 2006:12).

²⁵ Para Salinas “Deleuze, particularmente a través de la figura del ‘Cuerpo sin Órganos’, abre una línea de resemantización del término ‘cuerpo’” (Salinas, 2003: 1).

percibir al otro, ni siquiera a percibirse a sí. En este sentido, Deleuze y Guattari se cuestionan al escribir “Por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre” (Deleuze y Guattari, 1947: 156). Esta pregunta enfatiza la importancia que tiene cada parte del cuerpo y, cómo éste se siente o vincula con los demás y con el medio. Cada parte del cuerpo significa de formas distintas, con ello no se banalizará a las partes.

Por lo que la pareja del cuento perciben al otro como un cuerpo propio,²⁶ esta es la maravilla literaria, pues debido a que han podido entrar en el otro, sentirlo, desearlo y consumirlo es como han hecho una unión única, pero esto es peligroso, pues ellos rondan un borde en el cual hay dos precipicios, por un lado se encuentra la total anulación del mundo externo, en el cual sólo la pareja importa, por otro, la caída inminente se avecina. Y si en el otro se ve un medio o un fin esto resultaría la cosificación del sujeto deseado.

Llegados a este punto, se debe pensar que ambos precipicios son parte del dolor inherente que es necesario para aprender, se puede apreciar a una pareja doliente que no encuentra más recursos que combinarse para evitar la fractura. En reiteradas ocasiones las relaciones amorosas se vuelven un apéndice propio, entonces, el sólo hecho de pensar en la separación produce una sensación de desagrado incontrolable, sentimiento que ninguno de los dos está dispuesto a asumir.

Esta pareja vive de su cuerpo y del otro, se sienten relacionados con el cosmos que son ellos mismos. Esta relación temática entre cuerpo y cosmos/medio se puede encontrar como teoría en el ensayo de Deleuze y Guattari “¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos?” (1947). El cuerpo en el que cada existencia vive, lo hace para sí mismo, ya que gracias a él existe la comunicación con el medio externo y éste a su vez se comunica con el cuerpo. En este sentido, se observa que no sólo son dos: sino que, es él, ella y la relación que de ellos brota, lo cual quiere decir que no

²⁶ Esto recuerda al deseo que por el otro se siente, deseo que no debería de ser limitado, dicho de otra forma: “Conocimiento carnal, sexual, con el cual nos abrimos originariamente al otro sin dejar de ser nosotros mismos. Y el placer humano está ligado indefectiblemente a esta dialéctica, a este conflicto del deseo y la finitud. Lo quiero, lo quiero aun cuando me rebasa y relativiza; precisamente por eso lo quiero: conquistarlo definitivamente, reducirlo a un objeto es acabar con el motivo de mi deseo, es matar este deseo. Por el contrario, la experiencia amorosa es una experiencia entre cuerpos animados, entre conciencias encarnadas, con todo lo que ellas traen en sí, con todo lo que ellas llevan, arrastran y muestran” (Bech, 2005: 88-89).

únicamente viven para sus existencias particulares, existen para lo que ellos han formado.

Ellos han formado un encuentro por medio del cual se viven, se satisfacen a partir de velar por su amor, porque se han deshecho de todo lo que no les sirve o de todo lo que pudiera significarles un estorbo para lograr su unión, y quizá se han dejado ser. El no limitar implica dejar crecer, para impedir ponerle un fin se evitará darle un sentido orgánico o de funcionalidad a lo que viven, por lo general, la sociedad quiere delimitar: si están juntos, es porque se van a casar, viven en unión libre o tienen un concubinato. Las tres categorías anteriores entran en un estatus civil, que lejos de alimentar al amor lo asesinan, puesto que lo formado por ambos no tiene por qué ser etiquetado o determinado con un estado civil, por tanto, al nombrar a las entidades que constituyen a la diégesis se debe de tener especial cuidado al leer o escribir argumentos concernientes a la narración como:

el narrador muestra cómo las relaciones con su esposa van de mal en peor. El narrador se burla aquí de la 'unión eterna' que es el matrimonio... El sarcasmo en los cuentos amorosos tiene que salvar irónicamente al narrador en ocasiones de una indeseada castidad (Van, 2010: 74).

Esta interpretación no coincide con la de esta tesis porque el cuento no da ningún elemento que pueda aseverar que la pareja es un matrimonio (si así fuera atentaría contra la construcción de ese nuevo mundo que es su relación), además de que no parece que el relato deba estar, de forma unívoca, basado en el sarcasmo o humor negro.

El cuerpo que se ha formado es uno y al respecto se analizará esto bajo el presupuesto teórico de la propuesta "¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?" al decir que:

De ningún modo es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas. El Cuerpo sin Órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite. Se dice: ¿qué es el CsO? pero ya se está en él, arrastrándose como un gusano, tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa. En él dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio,

conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas, penetramos y somos penetrados, amamos (Deleuze y Guattari, 1947: 155, 156).

Todo lo que ellos son no tiene que ser delimitado por un nombre o un estado. De cierta forma, el cuento causará un choque con el pensamiento “racional” sobre qué es una relación y del cómo formarla, porque la mayoría de las ocasiones el hombre se obstina con la idea romántica de que “el amor echa raíces”, en donde, si la relación no sirve para trascender dentro de lo que se quiere entender por “Estado civil” no funciona. Con lo que se pierde el desborde pasional de una relación pura, así como el velar por ese amor. Se limita al otro, a sí mismo, se cortan las posibles ramas que pudieran haberle salido a la relación, ni siquiera se opta por salir a comprar la pez por miedos anquilosados por la sociedad. Se termina por pensar en la fusión como una idea descabellada o demasiado idílica.

Al tratar de anclarse, el sujeto o la relación se pierde en esta loca idea de llenar el cuerpo con significados ajenos a él. La idea por la que se apuesta tiene que ver con vaciar de sentido para ser más, sólo a través de esa metáfora de despojarse de las ropas se podrá llegar a ser más como la pareja del relato. Porque ese Cuerpo sin Órganos puede ser uno mismo sin necesidad de tener que buscar afuera: he ahí la interesante defensa de no darles más elementos a esos amantes, para qué así ellos se basten. Lo importante, de su unión, es la defensa de saber que, sólo cuando hayan eliminado todos los conceptos o títulos impuestos, podrán disfrutarse, pues: “El CsO es lo que queda cuando se ha suprimido todo. Y lo que se suprime es precisamente el fantasma, el conjunto de significancias y de subjetivaciones” (Deleuze y Guattari, 1947: 157).

Como se observa, hay siempre una exigencia hacia las relaciones establecidas, tal es el ejemplo de la crítica que ve al dúo del relato como un matrimonio, lo importante sería que no se buscara una funcionalidad, así se comenzaría a sentir o se aprendería a ser el cuerpo sin órganos que se vive.

Lo anterior significaba una preocupación para Deleuze y Guattari, por lo mismo encontraban como un enemigo al organismo, porque éste, desde su etimología, tiene que ver con funcionar, tal como lo describirían: “El cuerpo no es más que un conjunto de válvulas, cámaras, esclusas, recipientes o vasos comunicantes:

un nombre propio para cada uno, poblamiento del CsO, Metrópolis, que hay que manejar con látigo. ¿Qué puebla, qué pasa y qué bloquea?” (Deleuze y Guattari, 1947: 158), esto se traduce en una imposibilidad para el hombre promedio, por este tipo de argumentos se piensa en que si no hay función no habrá una razón para existir, de ahí viene el conflicto que saltará a la vista cuando se lee “Unión indestructible”. Porque el cuerpo no es un instrumento llano, que sirva para algo en específico: puede moverse, alimentarse, eliminar lo que no le sirve o puede pensar; el cuerpo, el corazón y el cerebro no son objetos que hagan las tareas de la vida más fáciles, aunque haya personas que así lo vean.

Sin embargo, al analizar a estos amantes que se han despejado de lo exterior y que eliminan todo lo que les imposibilita para entregarse a su pasión, no lo hacen por ver al otro como un lugar sobre el cual vaciarse ni como un sitio para poblar configuraciones ajenas. Ellos, por el contrario, se toman como obras de arte dispuestas a viajar o exponerse en abierto.²⁷

Habrá que ejemplificar que esta pareja se encuentra en un estado iniciático para cuando se han fundido, ese estado para los teóricos del Cuerpo sin Órganos es un “huevo” y lo refieren al escribir: “Por eso nosotros tratamos el CsO como el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos” (Deleuze y Guattari, 1947: 158). Ese pequeño espacio es la esencia propia, sin ningún elemento exterior, sin ataduras de un sistema, sin nombres y, por lo tanto, sin limitaciones; este huevo se ubica en el cuento como esa tercera identidad que es la relación unificada. Se verá como una tercera identidad, porque al estar con otra persona se cambia por completo la forma en cómo eran al inicio de la relación, se despojan de todo elemento ajeno a su relación y toman como lo más importante el resguardo de esa nueva condición amorosa. En esa nueva

²⁷ El cuerpo funciona de forma dinámica y expresiva en un plano subjetivo, desde la unidad de sentido, desde un comportamiento y con un funcionamiento. Por lo que se entiende que la obra es corpórea, así el cuerpo es estético. La obra de arte es un ser vivo, en palabras de Bech: “La obra de arte no es materia, sensación, cosa; tampoco imagen, idea o significado: es carne; materia viva, idea sensible, sentido operante” (Bech, 2005: 75). Por lo cual, el cuerpo puede ser entendido como tejido vivo y en nuestro cuerpo se encuentra el fin de lo artístico. Al cuerpo se le debe el acto de crear y de ejecutar, porque el cuerpo deviene por medio de la experiencia estética, cuando el cuerpo y lo estético entran en contacto “deviene un nuevo cuerpo” (Bech, 2005: 76), en tanto que éste no es el mismo, sino que se autocrea.

condición, ellos han optado por dejar atrás cualquier vínculo de estatus civil, por el contrario, accederán a un nuevo universo o huevo, pero a partir de su misma unión.

En cuanto a la unión con pegamento, esa era la única alternativa de sujeción que no impediría una ruptura de las intenciones de ambos,²⁸ ese deseo que los rebasa sólo se puede eliminar por medio de una descarga. Cada acto amoroso es un ejemplo de esta acción de descarga, los sujetos están capacitados para desear, pero también para querer más, es entonces que cada beso, caricia o palabra que se exterioriza hace de igual manera que el sujeto se deshaga del deseo, pero sólo de forma transitoria debido a que “El deseo se satisfará en el placer; y no sólo el placer obtenido acallará momentáneamente el deseo, sino que obtenerlo ya es una forma de interrumpirlo, de descargarlo inmediatamente y de descargarnos de él” (Deleuze y Guattari, 1947: 160). Por lo cual, el deshacerse del placer será momentáneo, puesto que él se vuelve a cargar en uno; contrario a ello, el ignorarlo resulta en algo negativo.

Algo que no se tiene en cuenta es que para no descargarlo de manera transitoria los amantes del cuento lo hacen eterno, una transacción de carga y descarga permanente. Lo cual hará que no haya otro momento que interese más que el quedar unido al ser amado, esto volverá a la situación intensa en el sentido de que no interese nada más que ello.

Por el contrario, si se analiza la situación en la que se cae, al momento de la entrega definitiva, como en el caso de la pareja del cuento se debería aceptar que:

La renuncia al placer externo, o su aplazamiento, su alejamiento al infinito, indica, por el contrario, un estado conquistado en el que el deseo ya no carece de nada, se satisface de sí mismo y construye su campo de inmanencia. El placer es la afección de una persona o de un sujeto, el único medio que tiene una persona para 'volver a encontrarse a sí misma' en el proceso del deseo que la desborda; los placeres incluso

²⁸ Los personajes del cuento tienen una intención basada en el deseo en tanto que “El cuerpo no es sólo acción, inteligencia motriz, carne sensible, es también carne deseante, vibrante, erotizada” (Bech, 2005: 86), ellos han tenido que pasar por un proceso que los ha vuelto de una forma (esto es la relación antecedente) y que ha pasado al momento en el que encuentran su relación acabada, pero estos cuerpos no se conforman ya a la soledad inicial, sino que buscan prolongar esta unión erótica, hasta llegar al punto de que esta relación los desborde.

los más artificiales, son reterritorializaciones (Deleuze y Guattari, 1947: 161).

Cuando el deseo se satisface a sí mismo todo lo demás se pierde, menos el encuentro consigo y con lo deseado. Esto se puede entender cómo el momento en el cual ellos se fusionan y todo lo demás se anula, con excepción del huevo que forman ambos con su unión. Esto incide de forma directa en la tercera identidad, pues el encontrarse a sí, desde el cuerpo del otro, resignifica la identidad propia y la forma en la que se da la relación. Cambiará, por tanto, lo que significa el otro para el sujeto y la relación para un “nosotros”.

Ahora, al referir que hay un Cuerpo sin Órganos, se tiene que pensar en la imposibilidad de vivir de manera aislada, todo puede ser visto desde la multiplicidad, pues la naturaleza humana es social. Si se piensa en la preocupación expuesta por Deleuze y Guattari, de forma consecuente se reflexiona en el conjunto y en las relaciones que se establecen mediante él. Sin embargo, el deseo humano no deja de ser egoísta,²⁹ lo cual hará difícil despojar las ideas que el sistema quiere imponer para delimitar las relaciones. Aunado a esta dificultad, se suma el querer hacerlo de manera individual.

Por ello, es interesante ver este proceso de nulificación del yo. Desde el inicio del relato ellos ya no eran, su identidad estaba reducida a lo que eran juntos, por consiguiente, existe el proceso de deshacerse del rostro ajeno, porque la cara propia ya no existe. En este caso se habla de un “Afuera absoluto que ya no conoce los Yo, puesto que lo interior y lo exterior forman igualmente parte de la inmanencia en la que han fundido” (Deleuze y Guattari, 1947: 162), el no existir por amor sublima a los personajes de la narración.

Otro aspecto imprescindible es “saber si los fragmentos pueden unirse, y a qué precio” (Deleuze y Guattari, 1947: 162). El precio que se paga al momento de la ligadura es la pérdida de la identidad propia, asimismo, se tiene la consideración de

²⁹ Esto hace pensar en la cita: “El problema de una misma sustancia para todas las sustancias, de una sustancia única para todos los atributos deviene: ¿existe un conjunto de todos los CsO? Pero, si el CsO es ya un límite, ¿qué habría que decir del conjunto de todos los CsO? El problema ya no es el de lo Uno y el de lo Múltiple, sino el de la multiplicidad de fusión que desborda efectivamente cualquier oposición entre lo uno y lo múltiple. Multiplicidad formal de los atributos sustanciales que como tal constituye la unidad ontológica de la sustancia” (Deleuze y Guattari, 1947: 159).

que unirse con otro impide un retroceso a un estado inicial, por eso el cuento termina en ese instante, no hay oportunidad para regresar al “como si no hubiera sucedido nada”. Debido a que una relación implica un intercambio de vida que brinda aprendizajes, incluso si existiera la posibilidad de despegarse, quedaría esa cicatriz o “umbral que ha sido cruzado” (Finol, 2014: 166), con el cual queda la marca de que alguna vez existió la unión, nada vuelve al principio, puesto que el cuerpo está hecho para aprehender o absorber al otro.

Al tratar de situarse en algún espacio dentro de una relación, existen distintas áreas en las cuales existe un desarrollo, en el cuento está el momento en el cual se percibe en un primer momento un disgusto o hartazgo, pero no se puede asegurar, pues la diégesis no lo permite, lo que se ve es a una pareja que puede regresar a la individualidad o aceptar ser amalgama del otro, ambos personajes pasan por “los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir, aquellos que nos atan más directamente: el organismo, la significancia y la subjetivación” (Deleuze y Guattari, 1947: 164).

En este momento se entra al terreno de la imposibilidad de no poder despojarse de las funciones que mantienen un funcionamiento, por lo tanto, no se puede ignorar lo que el uno significa para el otro, ni tampoco lo que se piensa de él, es cierto que eso de no despojarse ata, pero tampoco se puede evitar. El dejar ser al amante, dejarlo fluir para que sea como tiene que ser, de una forma natural es algo que no pasa con el humano porque el sujeto mismo se limita para dejar de sentir o de fluir.

Las grandes fuerzas que integran a una pareja son complementarias, la forma dominante hace su voluntad. En la narración se encuentran dos fuerzas que movilizan el relato para que éste sea dinámico, con lo cual, hay un equilibrio estas dos fuerzas son ilustradas por Deleuze y Guattari como:

Lo tonal... [que] es el Yo, el sujeto, la persona, individual, social o histórica, y todos los sentimientos correspondientes... lo tonal sólo es una isla. Pues lo nagual también es todo. Y es el mismo todo, pero en tales condiciones que el cuerpo sin órganos ha sustituido al organismo, la experimentación ha sustituido a toda interpretación, de la que ya no tiene necesidad (Deleuze y Guattari, 1947: 166).

Todo se remite a la experiencia que se ha captado en esas circunstancias que harán del sujeto tonal o nagual. Por ello, siempre se está en un proceso de ser, no se llega a la finitud, la pareja parece que ha terminado, pero en realidad ellos se han unificado para trascender vía la unión indestructible.³⁰

En la medida en la que el sistema se impone se es, pero también se puede llegar a ser en la manera en la que se fluya. Un ejemplo de esto es analizar críticas que hablan de un Piñera que no se dejaba ser, como la propuesta final de Van, la cual menciona que el autor de “La caída” quería hacerse amigo del régimen castrista y que debido a ello durante la década de los sesenta él se autocensura, esto incluye a la escritura de “Unión indestructible” él quería insertarse en una Literatura “instrumental y realista... le importaba emitir un mensaje de heterosexualismo porque temía a la represión de homosexuales por el régimen” (Van, 2010: 75). Esta idea no tiene cabida para el cuento, debido a que, la Literatura no tiene que ser empleada como un medio, ni como un fin en sí misma. La Literatura es y esto es lo realmente importante, el mundo ficcional en Piñera no tiene por qué justificar a un gobierno o a un estilo de vida, dado que ella es autónoma, la vida, el cuerpo y el amor son independientes si así se decide.

Ahora, la intención en un relato como “Unión indestructible” no debería apartarse de la intención piñeriana, pero ¿qué puede observarse en el cuento? Desde el inicio se encuentra una parte culminante del acto amoroso entre dos amantes. Por un lado, se ve la intención por parte de él de que haya una interacción corporal o interacción sentimental que se prolongue eternamente, lo cual podría leerse un poco atrevido o fantasioso, pero hay que ver el asunto de fondo que busca transmitir el cuento.

Por lo general, el proceso en todos los ciclos de la vida atiende a una secuencia: inicio, desarrollo y final, no habría porque omitir o agregar un punto de esta secuencia. Entonces, si desde el inicio el narrador abre con la oración “Nuestro amor va de mal en peor” (Piñera, 1957: 130), habla de una situación que se lee con cierto

³⁰ “el cuerpo sin órganos nunca es el tuyo, el mío... Siempre es un cuerpo... una involución creadora” (Deleuze y Guattari, 1947: 168).

cansancio y desgaste, sin mencionar que ha pasado de un estado negativo a uno peor, es un tema latente en la humanidad querer prolongar los finales inevitables.

A manera de cierre de este capítulo se puede ver en el cuento el estado de la situación actual sufrida por ambos personajes. El cual forma parte de hacer un recuento de la imposibilidad de querer atar al amor, no hay recurso conocido para que el amor, que no se tiene, no huya; por tanto, el narrador menciona que el amor se les “escapa de las manos, de la boca, de los ojos, del corazón” (Piñera, 1957: 130). Por medio del verbo “escapar” el amor se les va, si el amor se encuentra sujeto en algún sitio es gracias a la acción de los personajes que tienen la intención de perpetuarlo como propio, pero esa intención ya no está entre ellos.

Ya no se busca el refugio que antes se encontraba en el otro “Ya su pecho no se refugia en el mío y mis piernas no corren a su encuentro” (Piñera, 1957: 130), no hay una conexión, los pechos de ambos no se sobreponen, sino que se contraponen y el deseo de encontrarse con el otro se ha esfumado.

Hay el reconocimiento de que la situación está mal y es por esto que el narrador denomina al estado como “lo más terrible que pueda ocurrirles a dos amantes: nos devolvemos las caras” (Piñera, 1957: 130), esto con un sentido metafórico de ya no querer compartir, ser uno mismo, idealizar al otro y a la relación que se gestó en ambos por determinado tiempo. Ambos se ven en la narración como sujetos desilusionados que se quitan cualquier rastro del otro. Hay violencia si el narrador arroja el rostro de ella al mismo lugar en el que ella ha hecho lo mismo. Entonces, si alguna vez hubo amor en esa relación ya no más, es decir, no tienen por qué seguir con el cuidado de lo que se escapó desde el principio de la narración, ahora son seres transgredidos por lo vivido, pero el desgaste es natural y lo mejor es apartarse del camino del otro.

Pero de pronto una locución adversativa abre un mundo de posibilidades y pensar en todo lo vivido por ambos, esa sensación de necesidad del otro o de dependencia no le dejan conformarse con el final, por tanto, no se da por vencido, entonces, si todo lo que se tiene no funciona para mantener viva la relación habrá de intentar con el uso de recursos ajenos a los cuerpos.

El narrador adjetiva el uso de un recurso como “sencillo”, pero las implicaciones que tiene el recurso son difíciles de pensar como “reales”. El tambor de pez, ese pegamento es la única salvación, pero la solución no es tanto el líquido adherente, sino las intenciones de ambos. Se conocen tanto que se homologan, pues tanto ella como él tienen el mismo pensamiento “Ella, que ha adivinando mi intención, se desnuda en un abrir y cerrar de ojos” (Piñera, 1957: 130), esto se puede comparar con las esperanzas de una persona desahuciada que busca solución a su enfermedad, cualquier recurso es bueno y se busca con rapidez.

Después de que ella se sumergió en ese líquido, él hará cálculos para poder cristalizar esa unión, en ese sentido el líquido negro se presenta como un líquido enorme en comparación con la corporalidad que ella tiene, por eso “Su cuerpo ondula en la negra densidad de la pez” (Piñera, 1957: 130), en esta cita el líquido se podría entender también como el estado de indeterminación en el cual se encuentra ella y también él. El líquido se le mete incluso por los repliegues más recónditos de su ser, esto con la intención de que el pegamento surta efecto.

Él ordena en la última parte del relato a que ella se acueste en las losas. De manera casi mimética él adopta la acción que ella ha llevado a cabo momentos antes y la pez se vuelve “una pez salvadora” porque es el único recurso que los puede mantener juntos. Cuando el sol con gran intensidad les toca las cabezas, él ha decidido tenderse a su lado para llegar al momento deseado “nos fundimos en estrecho abrazo” (Piñera, 1957: 130). Si el pegamento ya ha sido una medida de cierta forma extrema, la unión podría caracterizarse por el adjetivo “estrecho” y el abrazo como una fusión por parte de los amantes, en esta unión se desea que no exista un solo espacio que no haya sido cubierto por el pegamento, ni un solo espacio que no toque el cuerpo del otro, una unión que gane el adjetivo de indestructible. El cálculo final es para la concretización o consumación del acto de quedar pegados y ser uno. Cuando se trata de interpretar el final se podría llegar a la conclusión de que es imposible desarraigarse de las formas de vivir del otro, es imposible tratar de vivir sin el otro.

CAPÍTULO 3. “EL CASO ACTEÓN”³¹ O LA UNIDAD PROPIA

En la diégesis se presenta un narrador con un señor de sombrero amarillo, ambos dialogan respecto a un tema en específico. En este capítulo se analiza cómo funciona la estructura narratológica de “El caso Acteón”, así como, las implicaciones de la construcción narrativa que derivan en la riqueza de esta narración. Durante el desarrollo de este tercer capítulo también se aplicará la teoría representacional de *Los dioses de la peste* al cuento para terminar con la resignificación del nuevo caso.

Se ha decidido titular así a este capítulo por el ejercicio de mirar hacia adentro, esto en contraposición con lo abordado en el capítulo anterior en el cual la vista se enfoca hacia lo que hay afuera del cuerpo propio. Durante este capítulo el proceso transgrede al cuerpo del narrador personaje.

3.1. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE “EL CASO ACTEÓN”³²

“El cuerpo propio, o la propiedad misma, el Ser-de-Suyo en cuerpo. Pero al instante, siempre, es un cuerpo extraño el que se muestra, monstruo imposible de tragar”

Jean-Luc Nancy (2006: 9).

Antes de iniciar con el análisis, se puntualizará que el cuento narra el encuentro del narrador con un señor de sombrero amarillo, ambos dialogan respecto a un tema en específico (la cadena Acteón), mientras su plática transcurre los dos se tocan y se meten en el cuerpo del otro hasta hacerse uno. Una vez contada la anécdota del cuento se procederá a presentar el análisis narratológico del mismo.

En este subcapítulo se presenta un análisis narratológico en donde se ubican las categorías de *narrador*, *personaje*, *tiempo* y *espacio*, todo a la luz del libro teórico *El relato en perspectiva* de Pimentel. El contenido de un cuento, como el tratado en este capítulo, está estructurado por “dos factores de naturaleza lingüística, pero con funciones claramente narrativas: un *enunciador* o *contenido narrativo* que se extiende

³¹ El ensayo de Milanés ubica cuatro etapas en la obra de Piñera, la primera y que interesa en este momento es en la que se inscribe la escritura de 'El caso Acteón' “esta etapa engloba desde 1941 y “se extiende hasta 1946 y en la que se definen las principales líneas temáticas que van a predominar no sólo en los cuentos, sino también en las novelas del autor cubano: el cuerpo, la negación, el fracaso... y el importante tema del doble que, presente ya desde 'el conflicto', se aprecia con particular relieve en otros cuentos de este mismo período: Proyecto para un sueño (1944), 'El caso Acteón' (1944)” (Milanés, 2009: 7).

³² Este cuento fue escrito en 1944, por tal motivo antecede a “Unión indestructible”.

hasta configurar un universo diegético” (Pimentel, 2005: 134), importa aclarar que quien comunicará la historia de “El caso Acteón” es el narrador o Acteón.

Pimentel se enfoca en la enunciación y en las dos entidades que hacen posible el acto de contar, por ello, señala que “Un relato *verbal* -oral o escrito-, sólo se concibe en la medida en que *alguien* cuenta una *historia*, o serie de acontecimientos *a alguien*” (Pimentel, 2005: 134). Entonces, en el cuento ya se ha ubicado a ese contador de la historia, pero respecto a quién es ese “a alguien” sobre el que recae la tarea de recibir la información del narrador, se puede señalar que el enunciador interpela de forma directa al lector, es como si le hablara de frente para darle los detalles del caso Acteón, lo cual es una particularidad de este cuento.

Como el narrador constantemente se enuncia desde el yo, se podría decir que es un narrador de la primera persona del singular, pero según la propuesta teórica de Pimentel, catalogar a un narrador desde este criterio pronominal hace que se desvincule al narrador con su participación en el relato, además de esto Pimentel señala, por medio de una paráfrasis a Genette que: “todo acto de narración está hecho en primera persona, pues el narrador puede enunciar su ‘yo’³³ en cualquier momento” (Pimentel, 2005: 135).

La teoría de Pimentel profundiza más en el papel que desarrolla el narrador al interior de la diégesis, por ello, propone la idea de dos tipos de narradores: el *homodiegético* y el *heterodiegético*, el primero “Puede contar su historia; su 'yo' diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el 'héroe' de su propio relato” (Pimentel, 2005: 137).

Dentro de la forma *autodiegética*,³⁴ Pimentel coloca a la forma testimonial que será la empleada en la *autobiografía* y los relatos *testimoniales*, “por la orientación paratextual del título, que no será el relato de la vida de... sino la de los personajes a los que se refieren los títulos” (Pimentel, 2005: 137). Lo que interesa de esta parte es que, como se verá en el desarrollo de este capítulo, Acteón el narrador presentará su historia como si contara algo de lo cual es testigo, pero conforme se desarrolla la lectura terminará por volverse parte central de su narración. Él, como narrador, aborda la historia de Acteón, lo cual se ve en el título: El caso Acteón, lo contado tendrá su centro en la historia del título.

³³ Y al hablar desde el “yo” el narrador, no hay que olvidar, está dando su punto de vista, el cual será subjetivo.

³⁴ Que es una subdivisión del narrador homodiegético.

En cuanto al tipo de narrador que gobierna en el cuento, se puede encontrar a un narrador que anuncia que el señor del sombrero amarillo se le acercó, esta parte y la mayoría de la diégesis está narrada desde la primera persona del singular, lo cual lo convertiría en un narrador homodiegético que se cuenta a sí, pero la estrategia narrativa de este cuento hace intercalar al narrador homodiegético con el estilo de la narración testimonial. Esto se marca en las partes que van de la mitad del cuento al final de este, pues el narrador empieza a hablar desde un “nosotros” con lo cual se observa un sentimiento compartido por los “dos personajes”. La explicación a esta estrategia está dada en que “tiene una estructura elipsoide, ya que las dos formas de narración homodiegética, la autodiegética y la testimonial, coexisten sin que la oposición se resuelva” (Pimentel, 2005: 138,139), esta manera de narrar ocasionará distintos problemas al separar los diálogos que se establecen entre ambos personajes. Un ejemplo muy marcado de este tipo de estructura elipsoide se encuentra en la parte conclusiva del relato:

En este punto no sabría decir quién pronunció la última frase, pues, como quiera que acompañábamos la acción a la palabra... y como acompañábamos igualmente la palabra a la acción (hubiera sido imposible distinguir entre una y otra voz: mi voz correspondía a su acción, su acción a mi voz) (Piñera, 1944:19).

En cuanto a que es una narración, se entiende que posee un grado de subjetividad,³⁵ ésta se relaciona con la credibilidad del narrador, pues:

Debido a este fenómeno de mediación, el lector tiende a confiar implícitamente en esa voz que le va narrando. No obstante, cuando esa voz se define en su propia subjetividad, surge la posibilidad de que lo que narra no sea del todo confiable. Ya sea como narrador o como personaje, el 'yo' se va dibujando en distintos grados de nitidez para ofrecernos una 'personalidad' y, por ende, una subjetividad que colorea y deforma la información que sobre ese mundo nos proporciona (Pimentel, 2005: 139,140).

³⁵ Esto se desarrolla en un apartado posterior.

En el cuento, el narrador homodiegético subraya que el señor del sombrero amarillo “se me acercó para decirme³⁶: '¿Quema usted, acaso, formar parte de la cadena...? -Y sin transición alguna añadió-'” (Piñera, 1944: 18). En este sentido, cada acción que realiza el narrador o el señor del sombrero amarillo es una información transmitida por él. Es fundamental aclarar que el deseo de él hacia el otro está mediado también por la subjetividad de esta identidad narratológica. De la cita anterior de Pimentel se observa a la subjetividad como el medio por el cual el narrador colorea y deforma la información de su mundo diegético, por lo cual, ahora el discurso transmitido en “El caso Acteón” queda a disposición de la voz narrativa: “Sin poderme contener, abrí los dos primeros botones de su camina... (a su vez extendió su mano derecha y entreabrió mi camisa)” (Piñera, 1944: 18). El deseo lo cuenta él, al igual que el cómo suceden los movimientos. Cada emoción también estará mediada por el discurso de este narrador “sí, lo descubren como yo lo he descubierto a usted; Acteón al verlos, se llena de salvaje alegría ... pero yo lo reanimé muy pronto hundiendo mis dos manos en su pecho” (Piñera, 1944: 19).

Además, no hay que descuidar la forma que estructura a la narración, para lo cual, hay que centrar la vista también en los paréntesis. Cuando el narrador describe cómo sucedieron los hechos los cuenta desde un tiempo pasado y se leen encerrados entre paréntesis. Por el contrario, cuando los diálogos entre ambos personajes no están entre paréntesis se muestran de forma directa y transcurren en tiempo presente. En la forma también se puede ver que el cuento está diseñado como una larga cadena sintáctica, unida por medio de guiones largos, comas, puntos y paréntesis.

Una vez abordado el narrador en el cuento, se continúa con los personajes. En “El caso de Acteón” se manifiesta, desde el principio, la presencia de dos personajes. Estos habitantes diegéticos no tienen nombre, el narrador nunca se presenta, sólo se conoce al señor del sombrero amarillo. El nombre en un personaje “permite agrupar todos los rasgos que dibujan su identidad” (Pimentel, 2005: 67), pero sin éste el análisis se vuelve complicado, como ya se advertía líneas arriba, el cuento ostenta un nombre que designa como propiedad el caso tratado que es de Acteón. Este nombre refiere instantáneamente al mito, lo cual, atiende a una motivación semántico narrativa en la cual, según Pimentel:

³⁶ Esta oración se presentará de manera continua durante el análisis, pues en ella se pueden localizar tres categorías: narrador, personaje y tiempo.

el nombre en sí funge al mismo tiempo como una especie de 'resumen' de la historia y como orientación temática del relato; casi podríamos decir que, en algunos casos, el nombre constituye un anuncio o una premonición (*nomen atque omen*) (Pimentel, 2005: 65).

Al investigar el destino de Acteón en el mito se vislumbra al cazador devorado por sus perros, es por esto que el lector se imagina o supone el futuro de la narración, pero el cuento da un giro de sentido y evita que Acteón sea consumido, de tal forma, en la diégesis el destino inexorable es desviado en las líneas siguientes del cuento:

'Pero -le dije débilmente- Acteón, entonces, ¿no es una víctima?' 'En modo alguno, caballero; en modo alguno' 'Tanto podrían ser los perros las víctimas como los victimarios; y en este caso, ya sabe usted lo que también podría ser Acteón' (Piñera, 1944: 18).

La transformación del mito de Acteón a “El caso Acteón” se explica con la referencialidad “histórica”, pues, según Pimentel, la historia que parte de un referente histórico “ya está contada” el ejercicio que viene a continuación depende totalmente del lector. En el camino que se recorre de la lectura a la interpretación la lectura desempeña un papel importante, pues esta actividad sigue “las transformaciones, adecuaciones o rupturas que el nuevo relato opera en el despliegue conocido... esos personajes 'llenos' generalmente sufren importantes transformaciones por la presión del nuevo contexto narrativo en el que están inscritos” (Pimentel, 2005: 65). Por ello, se observan al interior de la diégesis nuevos elementos que no son parte del mito en origen, este es el caso del señor del sombrero amarillo,³⁷ al igual que la omisión de elementos como la participación de Artemisa.³⁸ En este cuento el lector debe situar su atención al desplazamiento de los personajes, puesto que las voces que lo narran, al igual que los “aparentes” significados referenciales, tratarán de distraer la atención al momento de la interpretación como se verá en este capítulo tercero.

Otro factor indispensable en un análisis narratológico, desde la perspectiva de Pimentel, es el tiempo, éste se encuentra fundamentado en una dualidad: por una parte, está constituido por el *tiempo diegético* o *tiempo de la historia* “que imitan la temporalidad humana real” (Pimentel, 2005: 42). Por otra, se encuentra la determinación temporal del discurso narrativo o “seudotiempo” (Pimentel, 2005: 42).

³⁷ El significado de la irrupción de este interesante personaje se desarrolla con mayor precisión en un subcapítulo siguiente.

³⁸La ausencia de Artemisa se abordará en el subcapítulo final.

En cuanto a la estructura temporal hay partes de la narración que van a ser manipuladas para contar solamente lo necesario o lo importante de la diégesis, al respecto:

Genette llama *anacronías* a las rupturas causadas por una relación *discordante* entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso; en otras palabras, lo que se narra primero no necesariamente ocurrió primero en el tiempo de la historia (Pimentel, 2005: 44).

Como tal, en el cuento no se marca un lapso definido de tiempo³⁹ en el que se diga que todo sucedió en un día o en una hora, lo cual hace difícil el estudio de la narración. Lo único que se apunta al interior de la historia son las descripciones acerca de cómo sucedió el evento y el orden en el cual pasó todo.

Debido a lo anterior, se optará por señalar las anacronías que forman parte del tejido textual. La narración inicia con “El señor del sombrero amarillo se me acercó para decirme” (Piñera, 1944: 18), a pesar de que esta cita se encuentra en tiempo pasado se le reconoce como el presente en el cual se va a desarrollar el discurso narrativo, sin embargo, a medida que la narración se desarrolla, hay rupturas en lo que el narrador proyecta, ya sea que retroceda en el tiempo o avance en él. El primer movimiento en el tiempo se llama *analepsis* y es cuando: “Se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo (flash-back, según la terminología cinematográfica)” (Pimentel, 2005: 44). El segundo movimiento en el tiempo es la *prolepsis* que es cuando: “Se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto” (Pimentel, 2005: 44).

En el cuento hay una *analepsis* que se sitúa cuando se habla del “supuesto origen” del mito de Acteón, en palabras del narrador:

Se ha hablado mucho de Grecia en el Caso Acteón -continúo- pero créame (y aquí hundié también él ligeramente sus uñas del pulgar y el meñique en mi carne del pecho), también aquí en Cuba misma o en el Cuzco (Piñera, 1944: 18).

³⁹ Contrario a lo que sucede en “Unión indestructible”.

La temporalidad a la cual se inscribe el relato hace un viaje de varios siglos y sitúa al mito en los albores de la humanidad y de las culturas, ya sea en el inicio de la civilización griega o en el origen de la civilización en América. En cuanto a avanzar en el tiempo, la única *prolepsis* presente en el texto se encuentra en el diálogo que tuvo el narrador con el señor del sombrero amarillo: "Acentuando un poco más la presión de mis uñas le respondí: 'Entonces, su cadena va a tener una importancia enorme.' 'Claro -me contestó-, claro que va a tenerla'" (Piñera, 1944:18), ésta tiene que ver con el destino de la cadena Acteón.

Por último, se analizará el espacio. En el cuento es inexistente,⁴⁰ no hay ninguna descripción a algún lugar o zona en la cual se desarrolló la narración, tampoco hay descripciones acerca del clima, y por lo mismo, no hay una referencia ni siquiera acerca de si es un acontecimiento que sucede en el día o en la noche, por lo tanto, esta categoría de cierta forma se reemplaza (como se verá a continuación). Las únicas referencias extratextuales del cuento son Grecia, el Cuzco y Cuba, pero estos lugares sólo se citan como "garantía de realidad" (Pimentel, 2005: 31), y con un sentido más cultural.

Ahora, al no haber un espacio específico se debe analizar qué elemento es el sitio sobre el que se instaura esta categoría y cómo se dibuja, esto de forma teórica se explica de la siguiente manera:

En general, el nombre del objeto a describir -mismo que inmediatamente se constituye como *tema descriptivo*- se enuncia, anunciando así el inicio de la descripción; luego, el tema descriptivo se despliega en una serie de atributos, partes y/o 'detalles' que van 'dibujando' el objeto (Pimentel, 2005: 25).

Para Pimentel el espacio tiene que ver con un *tema descriptivo* y el tratamiento que se le dé. En el caso particular del espacio o tema descriptivo del cuento se tiene a los cuerpos de ambos personajes. Durante la narración se encuentran gradaciones descriptivas que crean un efecto de recorrido, así como, dos tipos de modelos, uno lingüístico y otro taxonómico. La explicación de los dos modelos se cita en el siguiente párrafo:

Los modelos pueden ser de tipo lógico-lingüístico como el de las dimensiones (dentro, fuera; encima, debajo; arriba, abajo, al centro, al

⁴⁰ En oposición a "Unión indestructible" que como ya se vio, apunta al menos un espacio físico.

fondo; a la izquierda, a la derecha; de tipo taxonómico (las distintas partes de un árbol, de una planta, del cuerpo humano) ... Si bien es cierto que la *espacialización* es uno de los componentes fundamentales de cualquier discurso, ya que el enunciador proyecta fuera de sí mismo otro espacio que se opone al 'aquí' de la enunciación (Pimentel, 2005: 26).

En la diégesis se mezclan los modelos lógico-lingüísticos y el taxonómico, estos se ven cuando el narrador habla de la proximidad del señor del sombrero amarillo con respecto a su cuerpo, por ello, son recurrentes menciones como: “se me acercó para decirme”, “formar parte de”, “Yo hundí ligeramente mis uñas del pulgar y del meñique en su carne”, “aquí hundió también él ligeramente sus uñas del pulgar y el meñique en mi carne” (Piñera, 1944: 18), también se observan infinitivos que refieren al espacio como: “marcar, delimitar, señalar, indicar, precisar” (Piñera, 1944: 19). De igual forma el narrador emplea adjetivos de intensidad, ejemplo de esto se presenta en la cita: “nuestras manos iban penetrando regiones más profundas de nuestros pechos” (Piñera, 1944: 19). Todo lo anterior se relaciona con la cadena Acteón que tiene lugar en sus cuerpos y que se relaciona con la prolongación de ésta.

Como se analizó, la estructura narratológica de este cuento advierte una complejidad en su composición, esto debido a estrategias como el uso de una estructura elipsoide que intercala entre las dos formas de narración autodiegética y testimonial. En el subcapítulo siguiente se pretende ahondar con mayor detalle en la categoría del narrador del cuento.

3.1.1. EL NARRADOR EN “EL CASO ACTEÓN”: DE LA FORMA A LA TRIPARTICIÓN

En este subcapítulo se ahonda en la categoría del narrador, pues es un elemento clave que complejiza la estructura narrativa, por lo cual se abordará el fenómeno de los narradores delegados, así como el grado de subjetividad en el cuento.

El cuento introduce en una especie de narración laberíntica que, además de todo, se desborda al tratar de analizarlo con una sola lectura.⁴¹ Pero al leer la

⁴¹ Esto forma parte de la poética de los cuentos escritos por Piñera durante los años cuarenta, otro ejemplo parecido se presenta en el cuento “La cena” (1944) donde se puede leer la confluencia de

narración varias veces y tratar de desentrañar lo que quieren decir las voces el proceso se convierte en una verdadera travesía. Lo anterior sucede por la forma en la cual fue construida la diégesis, la cual se encuentra narrada en tiempo presente con partes narradas en tiempo pasado. Cada una de las oraciones que la componen son construidas en modo indicativo (con excepción de dos o tres oraciones que se leen en modo subjuntivo con determinado propósito). Otro aspecto importante es la puntuación empleada, pues todo habla en este tejido textual, inclusive los puntos suspensivos, los paréntesis, los guiones que indican que el narrador general cede la voz al personaje.

Desde el comienzo, cuando se habla de cómo el señor del sombrero amarillo se le acercó al narrador, se puede leer una reiteración de la entidad narrativa, esto se ve declarado por medio de verbos reflexivos “El Señor del sombrero amarillo se me acercó para decirme:” (Piñera, 1944: 18), (esta introducción al cuento juega con un tiempo pretérito). Desde este momento la narración está en tiempo pasado, lo cual durará sólo la introducción, pues todo lo demás se encuentra en un tiempo presente lo cual hace que el discurso narrativo tenga un efecto de mayor fluidez.

Habrá que resaltar el uso de las comillas porque son las formas en las cuales la voz principal o voz uno ceden la voz al señor del sombrero amarillo, estos diálogos se presentan como indirectos, en una misma oración interrogativa. También, se encuentran distintos signos de puntuación que harán caer en el laberinto del que se ha hablado, un ejemplo específico de esto se lee en la pregunta del inicio: “¿Quema usted, acaso formar parte de la cadena...?” (Piñera, 1944: 18), se observa el uso de comillas⁴² y de una intermitencia definitiva comunicada por medio de los puntos suspensivos. Estos tres puntos pueden significarlo todo o simplemente ser un artificio con la función de causar incertidumbre en el lector.

Otro ejemplo de los altos que marca el texto durante la lectura son los guiones largos: “-Y sin transición alguna añadió-:” (Piñera, 1944: 18), pero ¿Cómo sin transición alguna? Si ya han sido colocados esos ... que paran la narración. Después, líneas abajo, se encuentra una gradación de dificultad en la lectura “Sabe, de la

varios cuerpos habitantes de uno mismo, así como, la constante de narrar desde la primera y tercera persona del singular.

⁴² A partir de aquí las comillas en las citas del cuento tendrán doble función esto debido a que en el texto original se emplean, el segundo uso es la cita textual.

cadena Acteón...” “Es posible...?” -le respondí-” (Piñera, 1944: 18). Esa coma corta el verbo del predicado, lo cual indica que el señor del sombrero amarillo conoce de esta cadena desde el principio y, por ello, reitera con los puntos suspensivos para después ceder-se la palabra. Éste es un narrador que al inicio habla de su historia, pero no sólo le cede la voz al señor o voz dos, sino que se la cede a él, con lo cual lo dicho líneas arriba no se cumple, las comillas no son exclusivas para que el narrador ceda a la voz dos el uso de la palabra, sino que busca envolver al lector en una crisis interpretativa. Con esta descripción del discurso narrado se aprecia una construcción pesada y muy bien pensada. Al ver los tres puntos en cada oración se observan la inconclusión, la intermitencia y la autorreflexión: un sí para sí o un sí dentro de sí.

Como se ha sostenido, el cuerpo explotado en su más íntimo detalle es parte de la poética piñeriana, por lo mismo, se hace una especie de paralelismo entre el cuerpo y el texto, este texto, la construcción, es un cuerpo que pide ser tocado con la mirada,⁴³ es un corpus textual, en tanto que no puede ser develado en su totalidad como se ha visto en la forma de “El caso Acteón”. No obstante, este se aprecia y se presta como un cuerpo erotizado, un tejido textual que pide a la vista quedarse más en ciertos puntos, para imaginar más (como en el caso de los puntos suspensivos). Por lo tanto, la ordenación de letras, palabras y oraciones en las cuales la coma, el punto y coma persisten con la función de pausar en determinada parte textual que habrá de analizar qué más está dando de sí. Este recorrido textual tiene que ver con ese creerle al cuento o al narrador lo que dicen acerca del discurso vertido en el texto (esto por medio de las comillas o los guiones largos).

Si bien es una tarea que implica un sacrificio, el lector tendrá que inmiscuirse en este cuerpo textual, aunque esté absorto ante el miedo del texto sacralizado, es lógico que nunca se entenderá por completo el tejido literario si no hay atrevimiento para develarlo⁴⁴ durante la lectura.

Desde el momento en el que los personajes se pausan, para hablar del caso Acteón, todos los personajes y niveles de narrador están ante la concepción de este

⁴³ En este sentido la iteración de la mirada juega un doble papel en los cuentos de los años cuarenta y los años cincuenta, es la especie de mirada juguetona que se proyecta hacia la imaginación del lector, pero que desafía al mismo a analizar con mayor quietud.

⁴⁴ Esto recuerda lo enunciado por Jean-Luc Nancy: el cuerpo conceptualizado como un templo sagrado al cual no se puede acceder de manera total.

mito desacralizado para volverlo todo un evento. Hasta ahora, se había mencionado superficialmente un hecho importante, en este análisis se postula que tanto el narrador como el señor del sombrero amarillo son la misma persona. Pero al pasar la mirada por las líneas, al encontrar oraciones subordinadas y diálogos “indirectos”, provenientes de una sola voz que se debate consigo, se llega hasta un punto de complejidad en el cual se presentan los paréntesis. Si no era suficiente con el desdoblamiento del narrador, se presenta en los paréntesis una voz distinta.

En este capítulo es imprescindible ahondar un poco más en la entidad narratológica, puesto que “El caso Acteón” así lo requiere. Para el caso de este cuento, existe una personalidad narradora que funciona como entidad mediática entre el lector y el cuerpo del texto, absolutamente todo lo cuenta el narrador que se desliza entre la primera y la tercera persona del singular.

Este hacedor de la palabra cuenta en su diálogo, tanto subjetivo como particular, que: “El señor del sombrero amarillo se me acercó para decirme.” (Piñera, 1944: 18). Ésta es su perspectiva focal, en la cual, para dejar hablar a este señor emplea las ya citadas paradas en su camino escritural (comas, punto y coma, comillas, dos puntos, punto y seguido) de cierta forma se ve obligado a hacerlo por los engranajes que trabajan por un lado para dotar de verosimilitud al relato, por otro, el hecho de ser un único párrafo, indivisible en un bloque, que sólo se apoya en los puntos y aparte. Respecto a esta mediación de la que se ha hablado, Pimentel aclara que:

Si bien es cierto que la mediación es un rasgo definitorio de la narración verbal, no todos los relatos acusan el mismo grado de mediación. En términos muy generales, el lector tiene acceso al mundo ficcional a través de los acontecimientos narrados por el narrador [pero qué pasa cuando éste se encuentra desdoblado]... En otras palabras: en relatos vocalmente unificados, el narrador es el principal detentor de la información narrativa, aun si es alto el grado de subjetividad de esa voz que narra, suscitando con ello desacuerdos y rechazos por parte del lector. Podríamos decir, en suma, que el relato a cargo de un solo narrador tiene, en el peor de los casos, una especie de unidad en la distorsión (Pimentel, 1998: 143).

Puntos clave de la cita anterior es abordar que la mediación de la narración piñeriana tiene un grado de subjetividad complejo, esto lo convierte en un narrador interesante, pero un tanto tramposo, por lo mismo, se puede apreciar que su desdoblamiento resulta “unificado” lo cual mete al lector en aprietos; es entonces cuando de manera irrefrenable el relato parece fragmentado por todas las voces que le habitan y quieren desbordarse todas a un mismo tiempo. Pero este alto grado de subjetividad complejo se debe a tres razones.

La primera razón tiene que ver con su actuación en el mundo que narra, esta participación lo convierte, además de en narrador homodiegético, en un narrador personaje, por ello:

el grado de subjetividad [tiende] a ser mayor que en narraciones heterodiegéticas. Ya sea como narrador o como personaje, el 'yo' se va dibujando en distintos grados de nitidez para ofrecernos una 'personalidad' y, por ende, una subjetividad que colorea y deforma la información que sobre ese mundo nos proporciona (Pimentel, 2005: 139, 140).

Por decirlo con otras palabras, el narrador hace lo que le conviene y narra de igual manera sólo lo necesario, con esto se crea una identidad o personalidad que después él mismo comunicará al lector.

La segunda razón tiene que ver, no sólo con la participación del narrador como un personaje, con el fenómeno de ficcionalización “del acto mismo de la narración” (Pimentel, 2005: 140). Entonces, el narrador se entaña más en ese papel de configurador de su mundo.

La tercera razón, y quizá la que brinda un soporte confuso a la diégesis, es el problema de localización de este narrador personaje, en palabras de Pimentel: “En narración en primera persona, entonces, el problema de la subjetividad afecta no sólo la dimensión de credibilidad de la voz que narra, sino que, además, activa el problema de su ubicación espaciotemporal y cognitiva” (Pimentel, 2005: 141).

Ahora, hay otro punto que hace tambalear al lector del cuento, por si no fuera suficiente con el desdoblamiento del narrador en dos personajes, se encuentran también dos puntos de vista de una misma situación con pensamientos autónomos,

esto brinda un soporte autorreferencial a la diégesis ¿Quién dice qué? Y ¿Desde dónde? Este fenómeno discursivo lo describe Pimentel, pero lo explica con las siguientes palabras:

Del mismo modo, la pluralidad de instancias focales nos ofrece distintas versiones de un mismo suceso, o de un mismo segmento narrado, desde otra perspectiva, por otro narrador. Todas estas formas de multiplicar la instancia de la enunciación relativizan el mundo ficcional creado, y reducen considerablemente la “autoridad” del que narra (Pimentel, 1998: 144).

Las instancias focales con que se cuenta la narración están envueltas porque no sólo el narrador quiere hablar (sino que cede la voz al que tiene enfrente y en el cual ha entrado), todo esto mientras deja pasar el cuerpo del otro en él, con lo cual pierde autoridad en su discurso. Contraria a esta pérdida, gana en verosimilitud, por ello es proclive también a deslizarse entre las dos características de lo bestial y lo civilizado; entre ser hombre o perro; cazador o cazado; víctima o victimario.

Hasta esta parte se sabe que la voz narrativa no tiene tanta autoridad en su construcción, se desdobra al ceder la palabra, es parte del relato, sabe más de la cuenta. Se presenta como un tipo de narrador homodiegético⁴⁵(claro que hasta donde le conviene), al mismo tiempo es testigo de cuanto sucede, lo anterior se expone teóricamente:

En narraciones testimoniales, el principio de incertidumbre domina, ya que un aspecto capital de este tipo de narración es precisamente el dar cuenta sobre las posibles formas de acceso a la vida de otro y sobre lo relativo e incierto del acto mismo de la narración. En narración testimonial se modifica constantemente la información proporcionada sobre el otro según van apareciendo nuevas fuentes de información. Estas nuevas fuentes de información generalmente se presentan en la forma del discurso narrativo de un personaje cuyo conocimiento relativo de la historia es mayor que el del propio narrador, creando así el fenómeno de *narradores delegados* (Pimentel, 1998: 145).

⁴⁵ Esta categoría se retoma del libro de Luz Aurora Pimentel *Relato en Perspectiva*.

El narrador, al principio, se presenta al señor del sombrero amarillo como extraño y ajeno a él. Él cuenta desde dos voces que provienen de una y narra sólo lo conveniente, así, casi al finalizar la diégesis se revela que son uno, imposibles de distinguir o dividir: “En este punto no sabría decir quién pronunció la última frase” (Piñera, 1944: 19).

Por lo cual, se analizará el tercer recurso que se emplea en la construcción a manera de elemento metaficcional⁴⁶ y que vive al interior de la historia, con esto se subraya el uso de los paréntesis que aparecen en el corpus textual.

Estos paréntesis son 11 y se encuentran posicionados de manera armónica en el relato: dos paréntesis al principio del cuento, el primer paréntesis reitera el deseo del señor de tocar, mientras que, en el segundo, se enfoca en explicar qué dedos utiliza el señor. Estos paréntesis amplían y remarcan lo ya dicho por el primer narrador y las intenciones de la segunda voz/señor del sombrero amarillo.

Durante el desarrollo del cuerpo textual se presentan siete paréntesis. El paréntesis tercero indica la fuerza de la presión emitida por el señor, que es a su vez la voz dos, en esta parte se observa cómo el uso de los paréntesis habla por sí solo. En el cuarto paréntesis se enuncia un adentro de la primera voz y del cómo, en este cuerpo convive un alma desdoblada.

Para el quinto, se aprecia un refuerzo semántico de lo antes enunciado: infinitivos que manifiestan la potencia de la voz segunda/señor sombrero amarillo. En el sexto paréntesis hay un cambio en el estado de los pitazos de la locomotora, ahora estos pitazos son como música pura (este paréntesis junto con el anterior se encuentra de manera impersonal).

En el séptimo y octavo paréntesis la presencia metaficcional se hace más evidente, pues hablan de un desaliento en el señor del sombrero amarillo, pero este desaliento es resuelto con confianza por parte de la voz primera. Esto revela la fuerza de acompañamiento por parte de los personajes (que en realidad es uno).

Durante el noveno paréntesis se hace una remembranza de vivir desde otro cuerpo, mediante el uso y la potencia de la voz de ambos. El décimo paréntesis cede

⁴⁶ En esta tesis se entiende por *Metaficción* “[al] acto de autorreflexión que ocurre dentro del mismo texto (sobre el lenguaje, la escritura, la literatura), y en este sentido es una especie de autocrítica” (Vizcaíno, 2013: 1).

el discurso a la tercera voz, se funde con la primera, al hablar del deseo chorreante que se deja ver por medio de la saliva.

En la parte final del cuento se encuentra el onceavo paréntesis. En éste habitan las tres voces, inicia la voz metaficcional, continua la voz del primer narrador y cierra la voz del señor del sombrero amarillo. Este es un momento clave en la construcción del cuento porque ejemplifica ese debatirse de la voz narrativa con sus identidades y por lo mismo se observa a un personaje con una consciencia propia y autocrítica.

Esta parte hace que se proponga a este narrador como “tripartito” al respecto Pimentel nombra a este fenómeno, en la cita anterior, como el fenómeno de “narradores delegados”. En este punto es importante citar unas palabras acerca de este ínter de la voz narradora y la figura del escritor, la cual corresponde a estos paréntesis que no son Piñera, pero que tienen cierto destello que no opaca a la creación, pues “La gloria ya no es sólo del escritor, es de todos; se manifiesta en la comunidad espiritual del escritor con sus lectores y asimismo la traspasa, dejándose ser y aparecer en el texto” (Valdés, 2016: 245). Estos paréntesis reafirman la vida del cuerpo textual en el cual “La escritura ya no le pertenece al sujeto creador, ha renunciado a ella, y ésta cobra su propia materialidad (Valdés, 2016: 246). Por lo tanto, el texto es en la medida en que se le deje ser o en la forma en la que se le deje permear en la mente del lector. El cuerpo textual es un trabajo conjunto entre los seres que lo habitan y los seres que lo leen.

3.2. LA CONSTRUCCIÓN DE “EL CASO ACTEÓN” CUENTO DE PIÑERA

“El caso Acteón” es un cuento poco comentado, los comentarios de la crítica no han hecho gran énfasis en esta narración. Por lo cual, durante el desarrollo de este subcapítulo no se sigue la misma dinámica del subcapítulo paralelo a éste (en el que se analizó “Unión indestructible”), sino que en este se abordan primero dos ideas que apoyarán el análisis de este cuento. Después, se verá el análisis de algunas partes de la diégesis y en algunos casos se contrastará con lo dicho por la crítica, o se apoyarán los argumentos presentados con lo investigado sobre el cuento.

Piñera escribía con un estilo muy particular y su figura autoral siempre estuvo marcada por su inconformidad con el régimen tanto político como académico, por lo mismo, sus páginas se encuentran llenas de construcciones propias, que van en

contra de una forma preestablecida. Al respecto esto se apoya de la idea de Milanés quien señala lo siguiente:

Tal como se evidencia en muchos de sus ensayos, Piñera concebía el desarrollo del pensamiento estético no como el abordaje de diferentes géneros literarios o la variedad de temas dentro de un género específico, sino como una superación de problemas formales, como la búsqueda necesaria y constante de nuevas formas (Milanés, 2009: 4, 5).

Con lo anterior, el lector de la obra virgiliana debe asumir una brecha enorme con su estilo y el de sus coetáneos. La forma era su obsesión, lo deja claro en gran diversidad de sus cuentos. Por ello, en ocasiones es casi imposible sujetar sus narraciones y analizarlas desde una perspectiva, pues el escritor de “Oficio de tinieblas” no se interesaba en mostrar a su obra como un producto academicista. Por lo mismo, después de su estancia en Argentina, según una cita de Milanés de la *Revista Unión* se muestra la posición del escritor cubano respecto del mundo académico:

Yo encontré en Buenos Aires gente tan culta, tan informada y brillante como la de Europa... Sin embargo, a pesar de tantas excelencias, todos ellos padecían de un mal común: ninguno lograba expresar realmente su propio ser. ¿Qué pasaba con todos esos hombres que con la cultura metida en el puño no podían expresarse? (Milanés, 2009: 119).

Con esto se pretende desechar esa idea en la cual se habla de posibles influencias en la primera etapa del Piñera cuentista, que es en la que se inscribe “El caso Acteón” y va de 1941 a 1946, según Milanés. No obstante, estas citas hablan un poco acerca de esa preocupación por “expresar realmente su propio ser”, la cual se verá marcada al leer el cuento motivo de este capítulo.

Ahora, lo que realmente sí se puede precisar en sus ficciones de esta primera etapa son: “los principales recursos estilísticos de la narrativa virgiliana: [que van] desde las repeticiones y paralelismos... hasta la conversión de esas duplicaciones en los textos intercalados de 'El álbum' (1944) o las versiones de un mismo hecho” (Milanés, 2009: 8). Como se ha visto, las referencias académicas para Virgilio Piñera están de más, por ello, estas citas se pueden leer incluso con un tono de ironía y burla hacia todas las personalidades que oscurecían la literatura con todos los elementos retomados en la época. Un intento por ver algo ajeno al ejercicio escritural está de sobra.

Dicho lo anterior, habrá que comenzar a ver la construcción desde que empieza y es cuando el señor le pregunta al otro personaje si conoce el caso de Acteón,⁴⁷ mientras el señor cuenta que esta historia puede darse en diversos lugares, la atención puede verse desviada por el discurso del sujeto, pues simultáneo al diálogo directo de éste, se lee que ambos interactúan de forma física: primero con las uñas, luego con los dedos, posteriormente con las manos, hasta que el contacto comienza a ser doloroso. Durante el relato, el narrador refiere que él ha encajado sus uñas en la carne del señor, cuando este último ya ha metido su mano en el pecho de su interlocutor, al finalizar, la escena es descrita como la fusión corporal de los dos en una sola masa, ahora ellos sienten el cuerpo desde otra perspectiva.

Es importante para esta tesis girar la mirada hacia la seña particular de composición del personaje para observar la complejidad desde la cual funciona su cuerpo textual, por tanto, en la historia que se cuenta es importante ver:

que el personaje no es una representación de seres humanos en tanto que “copia fiel”; que, debido a la autorreferencialidad inherente a los universos de discurso, un efecto de sentido, un *efecto personaje*; también es cierto que la referencia última de todo actor es -permítaseme insistir- a un mundo de acción y valores humanos (Pimentel, 2005: 61).

El cuento narra una situación que puede verse simbólicamente en las personas. El situarse por “dentro” de la propia forma de ver el cómo uno se mira. El sentir no obedece a situaciones concretas de la vida, sino a la representación de un estado de ésta.

Ahora, todo personaje es dotado por un nombre que lo diferencia gracias a ciertas características. El ejemplo se presenta en “Unión indestructible” y en “El caso Acteón”, pues los personajes carecen de un nombre propio. Esto remite a la necesidad de expresar un sentimiento común entre los seres humanos. Entonces, sin éste, esa significación se vacía, porque el nombre es:

⁴⁷ Mito de origen griego (con el tiempo ha sido modificado por lo cual tiene varias versiones) que relata el encuentro entre un cazador hábil (Acteón) y Artemisa (deidad asociada con la sabiduría al igual que la belleza), un día él decide salir de cacería con sus más de 50 perros, cuando va detrás de un ciervo se topa con la divinidad, pero se percata de su desnudez; ante esta escena ella no tiene otra opción más que convertirlo en un ciervo, como escena final éste es devorado por sus perros.

Punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato. El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones. Las formas de denominación de los personajes cubren un espectro semántico muy amplio: desde la 'plenitud' referencial que puede tener un nombre histórico, hasta el grado de abstracción de un papel temático (Pimentel, 2005: 63).

En el primer cuento se analizó que la nominalización no se concreta mediante el papel de un nombre temático, sino solamente se queda al nivel de un pronombre personal "ella" y "él". Podría resultar preocupante no ver un nombre con el cual empatar un significado, pero de eso trata la literatura, de encontrar los significados no evidentes.

Contrario a lo que sucede en "Unión indestructible", resulta extraño que en "El caso Acteón" no se nominalice, ni con pronombres, a los personajes del cuento, sino que va más allá. En este segundo cuento se dota de un nombre histórico-simbólico al título de la diégesis, pero con este nombre se hace referencia a un mito, el de Acteón. Por consiguiente, los personajes reconfiguran la versión mítica, por medio de una experiencia propia y del empleo del papel temático de un personaje que sólo se reconocerá como el "señor del sombrero amarillo" lo cual nos ubica de una manera un poco más específica en la construcción de estos habitantes del tejido textual.

Sin nombres, se puede observar en "El caso Acteón" un cuento difícil de describir, analizar e interpretar, pues la manera piñeriana de reconfigurar y emplear ciertos símbolos (desde el título), al inicio de la historia, como el sombrero amarillo; durante el desarrollo, como nombrar el Cuzco y al finalizar, como narrar una unión de personajes; cambia por completo la obstaculizada visión que se pueda tener de esta narración.

Al comenzar, el narrador enuncia la existencia de cierto señor de "sombrero amarillo" lo cual denota inmediatamente un rango superior en este personaje, el *Diccionario de símbolos* específica que:

El papel del sombrero ... signo del poder, de la soberanía. Se ha pretendido que llevar sombrero podía significar el fin del papel de los

cabellos como instrumento receptor de influencia celeste, y por ende que se había alcanzado la meta última de la búsqueda iniciática (Chevalier, 2005: 956).

El libro de símbolos de Chevalier aclara varios significados de los elementos que identifican a los personajes, como es el caso del sombrero amarillo. Éste se presenta como un objeto que ostenta poder, se puede subrayar que el señor está en una posición superior a la del narrador. Sobre todo, porque se señala no un sombrero negro o café (colores convencionales para este accesorio), sino un sombrero amarillo. Este color es un color llamativo que alude a un significado, el cual es:

Intenso, violento, agudo hasta la estridencia o bien amplio y cegador como una colada de metal en fusión, el amarillo es el más caliente, expansivo y ardiente de los colores; difícil de entender, desborda siempre los marcos donde se lo quiere ceñir. Es el vehículo de la juventud, la fuerza y la eternidad divina.

Esta presencia del amarillo en el mundo ctónico, bajo pretexto de eternidad, introduce el segundo aspecto simbólico de este color, su aspecto terreno. En efecto el amarillo triunfa sobre la tierra con el verano y el otoño: es el color de las espigas maduras que se inclinan hacia la tierra y el color de esta misma cuando ha perdido su manto de verdor. Anuncia entonces la declinación, la vejez, el acercamiento a la muerte (Chevalier, 2005: 87, 88).

Este personaje tiene dos aspectos contradictorios en su cuerpo, lo terreno y lo divino, es por tal motivo un personaje que ejemplifica a una especie de entidad tanto terrenal como metafísica. También, se agrega el hecho de ser un personaje que insiste en ser visto, no pasará desapercibido en las líneas de la narración, se hace notar por medio de un recurso ajeno a su cuerpo,⁴⁸este accesorio es su sello distintivo, con él será visto por el narrador y el lector.

⁴⁸ El sombrero amarillo, en este cuento, equivalente al tambor de pez, por ser éste un objeto que no es parte del cuerpo del personaje, pero que es indispensable para cumplir con su cometido al interior de la diégesis.

Este sello distintivo se acompaña de otros significados, como lo Ctónico (palabra inseparable de “amarillo” al buscarlo en el diccionario de Chevalier). Éste se conceptualiza como:

El adjetivo ctónico es un tecnicismo de la antropología, la religión y la mitología antigua. Viene a ser sinónimo de subterráneo, profundo, del inframundo, aunque propiamente significa “perteneciente a la tierra profunda”. Es un derivado, con el sufijo griego de relación - ico, de un vocablo griego, sobre todo de carácter poético (www.deChile.net., 2019).

Lo Ctónico como adjetivo y el amarillo llaman la atención a que el color empleado se complementa de algo que va más allá de lo superficial y que, alude a lo subterráneo,⁴⁹este último concepto pensado como la entraña y lo que está más allá de lo tangible o visible.

Con lo anterior, se pueden distinguir dos ejes rectores del cuento. El primero es el tema de la relación causal que asoma con este análisis del cuerpo del texto; el segundo es el tema cultural. Éste se esboza de manera discreta, cuando la historia comienza a situarse en puntos geográficos que aluden a una territorialidad y al encuentro con una cultura mítica como Grecia, Cuba o el Cuzco.

El que el narrador mencionó estos sitios no es al azar, sino que cada lugar cumple una función dentro del discurso. Por lo cual, se aborda la posibilidad de que el caso Acteón pueda darse en Cuba (un país insular del mar Caribe). Con lo cual se ve el caso Acteón como una fuente de conocimiento que, no sólo proviene de Grecia (“cuna de la civilización occidental” en Europa), y que puede ubicarse también en lugares como el Cuzco (capital del mayor imperio de la América Precolombina, el

⁴⁹ Recordamos en esta parte del trabajo, la importancia que tenía el sentido de “tierra” para el autor cubano, no por nada dejó escritos, con un sentido nacionalista y un tanto de protesta por su tierra, el cuento de “La condecoración” donde un padre hereda el fracaso a su hijo por generaciones; también encontramos en Lirica a *La isla en peso* en donde se siente incluso una especie de dolor combinado con el sentido de protesta de tener que cargar con un sistema autoritario, determinista y hegemónico, en cuanto al hecho de sentirse atrapado y que sucede en Cuba, pero que es un sentimiento la mayoría de las veces compartido de manera universal por el ser humano. Otra obra que hablará de estos temas es *Electra Garrigó*, Sánchez añade de esta obra que: “Desde 1942 Piñera va proyectando caminos distintos en la forma en la que concibe el drama. Él cree en la autonomía del escritor, se dice que 'no entendió la literatura como producción de sentidos para la historia y la memoria, la raza o la patria, sino como un acto de libertad personal'” (Sánchez, 2018: 19).

Inca). Esta narración sugiere ese deseo que se tiene por el conocimiento propio, al igual que, el deseo por apropiarse de un logos individual/particular.

Parte de este conocimiento, que brindará más adelante un sentido identitario, causará en los personajes una serie de cuestionamientos acerca del caso Acteón, es por ello que, desde el planteamiento no se le sustantiva como “mito o caso”, sino como cadena. En la siguiente cita se plantean diversas preguntas que suponen la participación dialógica de ambos personajes, simultáneamente, el narrador es alertado de su “aparente inocencia” respecto del caso:

'El señor del sombrero amarillo se me acercó para decirme: '¿Quema⁵⁰ usted, acaso, formar parte de la cadena...' -Y sin transición alguna añadió: 'Sabe de la cadena Acteón?' 'Sí, me contestó fríamente-, pero importa mucho precisar las razones, las dos razones del caso Acteón' (Piñera, 1944: 18).

Este fragmento del cuento se relaciona con aspectos que se han visto de la teoría de Deleuze y Guattari, en cuanto a la forma de ver el cuerpo; al cómo el cuerpo propio se relaciona con otros o con el medio. La identidad de un sujeto no puede ser completamente natural, pues las formas del sistema adquiridas en el medio afectarán su forma de ser y sentir. Esto sucede con estos dos personajes porque, aunque el señor del sombrero piense que puede hacer una cadena con el narrador, primero deberá explicarle desde el principio ¿qué es el caso Acteón? pero no el de Grecia, sino uno nuevo, uno que incluya al corpus. También incluirá la búsqueda de reconstrucción de un ciclo que se renueva continuamente tal como lo dice la palabra “cadena”.

Al seguir en el cuento, líneas abajo, se localiza un movimiento inquietante, se nota que ambos personajes están ubicados espacialmente uno frente al otro, esto implica tener a alguien como espejo “un ver de frente”. Tal vez, sea un ver-se a sí mismo, desde otra perspectiva, desde afuera, a manera de autodistanciamiento, pues tratar de observarse desde una auto-perspectiva es algo imposible, un ejercicio que no sirve y no proyecta nada.

⁵⁰ Esta pregunta interrogativa corresponde a ¿Querría? según la página cubana *Poeticus*, la diferencia de la palabra empleada puede ser resuelta como un modismo.

Este autodistanciamiento, o salirse del cuerpo o mente propios, hace que todo se vea con mayor claridad. En el momento siguiente, la narración advierte la premura por desnudar al yo, así como el único límite con el cual cuentan ambos personajes, es decir, las ropas que usan. Cuando este límite es rebasado la escena se vuelve transgresora y sumamente fuerte, esto se lee en el siguiente fragmento:

'Sin poderme contener, abrí los dos primeros botones de su camisa y observé atentamente su pecho. 'Sí -dijo él-, las dos razones del caso Acteón pueden darse en cualquier parte. ' Yo hundí ligeramente mis uñas del pulgar y del meñique en su carne' (Piñera, 1944: 18).

En esta parte del cuento se narra cómo el sujeto está posicionado frente al otro, a manera de espejo reflejante. Antes de meterse en el otro, ya han transgredido dos límites el vestimentario y el límite de la piel esto es interesante. Esta acción significa demasiado porque la piel es “una estructura que envuelve todo el cuerpo y que marca nuestra exterioridad en relación con otras pieles, y nuestra interioridad en relación con nosotros mismos... La piel es un instrumento del tocar” (Finol, 2014: 166, 167).

Entonces, es fundamental cuando el narrador expone esa forma de acercamiento con el otro, como se observa después, se enuncia que ese tocar al otro, esto por medio de los dedos. Por ello, se lee que se emplean el pulgar y el meñique son sus instrumentos, pero, además, estos son los dedos más importantes de la mano, ambos se encuentran conectados por el mismo tipo de músculo (McGavin, 2014). En este momento, habría que preguntarse por qué la mirada se dirige al área donde se aloja el corazón y por qué el narrador decide ocupar estos importantes dedos.

Las manos derechas son las herramientas para llevar a cabo la ejecución de la cadena Acteón. Solo con las manos se puede unir, el significado de éstas se liga con el poder, pues “La mano expresa la idea de actividad al mismo tiempo que la de potencia y dominio. La mano derecha es la mano bendecidora, emblema de la autoridad sacerdotal” (Chevalier, 2005: 682).

Esto indica que los personajes realizan una especie de ritual íntimo que, como lo menciona la voz narradora, es una acción evidentemente urgente, en la cual ambos comparten ese poder individualizado. Aquí, la teoría propuesta por Deleuze y Guattari

funge un papel importante, puesto que la relación de estos sujetos está mediada por un sentido de lo ajeno. Estos son dos cuerpos sin órganos que regulan su relación mediante un constructo cultural, el cual se relaciona con lo latinoamericano. En este aspecto, el narrador piñeriano emplea los movimientos de los cuerpos de los personajes para comunicar parte de ese pesado sentido de pertenencia, tal como lo describe la siguiente cita:

'Se ha hablado mucho de Grecia en el caso Acteón -continúo-, pero créame (y aquí hundió también él ligeramente sus uñas del pulgar y el meñique en mi carne del pecho), también aquí en Cuba misma o en el Cuzco, o en cualquier otra parte, puede darse con toda propiedad el caso Acteón' (Piñera, 1944: 18).

Cuando el narrador menciona a el Cuzco se abre una interrogante ¿por qué este lugar? Si bien, ya se había mencionado que fue el lugar donde se desarrolló el Imperio Inca, no se había citado la información acerca de esta civilización. De ellos se ha estudiado que: “tuvieron una organización política y social muy jerarquizada que consiguió erigir una capital completamente organizada, cuyo plano cuadrículado podría recordar a cualquier ciudad romana” (Álvarez, 2014).

El sentido de mencionar el Cuzco es que no sólo los occidentales pudieron haber desarrollado una civilización, así como desarrollar un pensamiento profundo respecto a su propio ser. De tal forma que también los latinos pueden verse, recrearse, construirse y ser reflexivos acerca del mundo vivido por medio de su cuerpo. La cita anterior ubica al lector en el movimiento casi mimético de los sujetos porque lo único que no hacen, uno seguido del otro, es hablar de lo mismo, sino que pareciera un plan con cierta complicidad⁵¹ como se observa en la siguiente cita:

Acentuando un poco más la presión de mis uñas le respondí: 'Entonces, su cadena va a tener una importancia enorme.' 'Claro -me contestó-, claro que va a tenerla; todo depende del aspirante a la cadena Acteón' (y al decir esto acentuó un tanto más la presión de sus uñas). En seguida añadió, como poseído por un desgarramiento: 'Pero creo que usted posee las condiciones requeridas...' (Piñera, 1944: 18).

⁵¹ Complicidad parecida a la de la pareja de “Unión indestructible”.

En cuanto a los tiempos en los cuales se realiza la fusión en el primer enunciado habla acerca de que esta unión es progresiva, se hace cada vez más fuerte a medida que se encajan en el cuerpo del otro. El narrador afirma esto cuando emite ese juicio positivo a *priori*, por consiguiente, al mencionar la importancia de la cadena se aborda entonces ese sentido de universalización del conocimiento de la otredad.⁵² Por lo que esa aprehensión del conocimiento se describe como un “desgarrador poseccionamiento” y remarca cierto deseo doloroso, pero irrefrenable. El deseo no deja de doler debido a que este señor se ha descubierto en esa búsqueda de alguien que pueda formar parte de la cadena. Su descubrimiento le presenta al personaje idóneo para hacer posible su cometido: es él mismo.

Al continuar con el análisis de la diégesis se tiene que remarcar una idea de Jean-Luc Nancy relacionada con la cuestión del cuerpo sagrado. Lo cual, no deja de hacer sentido, pues el relacionarse consigo es un ejercicio necesario de la vida. Esto es porque el sujeto siempre va a estar acompañado de su cuerpo, pero quizá nunca sea consciente de ello. El sujeto posee un “cuerpo propio”, el cual, la mayoría de las veces, está velado por ese motivo de sacralidad. Motivo que impedirá que el sujeto se conozca por completo. Por ello, el narrador homodiegético y el señor del sombrero, ante su desconocimiento, pierden al lector. Al ser el mismo sujeto sus discursos son complementarios y se homologan, un ejemplo se observa a continuación:

Debí lanzar un quejido, levísimo, pero su oído lo había recogido, pues casi gritando me dijo: “La segunda razón (yo miré sus uñas en mi pecho, pero ya no se veían, circunstancia a la que achaqué más tarde el extraordinario aumento en el volumen de su voz), la segunda razón es que no se sabe, que no se podría marcar, delimitar, señalar, indicar, precisar (y todos estos verbos parecían los poderosos pitazos de una locomotora) dónde termina Acteón y dónde comienzan sus perros” (Piñera, 1944: 18).

⁵² También se postula la idea de que esta cadena tiene un valor de inherente universalidad hacia la Literatura, sentimiento por el cual Piñera siempre se inclinó en sus líneas a hacer un factor importante de la corporalidad de un personaje.

Aquí comienza el interesante juego discursivo en el que se inmiscuye el narrador de Piñera (ese giro nombrado párrafos arriba), a manera de transmigración o transmutación de cuerpos y almas, pero sin una muerte, lo cual es opuesto a lo sucedido en el mito. El narrador comienza a contar que su quejido lo ha absorbido el oído de su interlocutor y que al mirar las uñas del señor del sombrero amarillo en su pecho ya no las ve. Este movimiento ha generado que la voz del señor se vuelva más fuerte. Sin embargo, como la primera razón (la intención de fusionarse) ya ha sido revelada, la segunda tomará incauto al lector ante lo que habrá de suceder.

En cuanto a la forma, el narrador introduce infinitivos que considera importantes, por lo cual los subraya: “marcar, delimitar, señalar, indicar, precisar”, es decir, no hay un Acteón y sus perros, lo cual indicaría la presencia de más cuerpos. Hay varias almas habitando ese “cuerpo solo”⁵³ y éste es Acteón o el narrador homodiegético:

'Pero -le dije débilmente- Acteón, entonces, ¿no es una víctima?' 'En modo alguno, caballero; en modo alguno.' Lanzaba grandes chorros de saliva sobre mi cara, sobre mi chaqueta. 'Tanto podrían los perros ser las víctimas como los victimarios; y en este caso, ya sabe usted lo que también podría ser Acteón.' Entusiasmado por aquella estupenda revelación no pude contenerme y abrí los restantes botones de su camisa y llevé mi otra mano a su pecho (Piñera, 1944: 18).

El ejercicio anterior, del intercambio de vibraciones de sonido, así como de la voz de ambos sujetos, ha hecho que ahora el narrador comience a debilitarse y con él, el lector. Una vez que han pasado por la mitad del proceso y se ha llegado hasta la mitad del cuento, la voz narrativa comienza a cuestionarse. Las preguntas que hace serán contestadas por el señor. Para el señor, Acteón no es una víctima.⁵⁴ Su plática ha revelado unas conclusiones impresionantes, pero todo cambia porque el deseo que sentían el uno por el otro, de consolidar la cadena, comienza a animalizarse. El hacedor de respuestas chorrea saliva como un cánido. El deseo, que sienten ambos,

⁵³ Esto significa también que la Literatura abre un mundo de posibilidades para poder verse en ella, en todas las situaciones en las que uno se puede encontrar y que pareciera que uno es más que una entidad como lo propone Gabriel Weisz.

⁵⁴ Contrario al mito en el cual Acteón termina convertido en un ciervo y es devorado por sus propios sabuesos.

se mueve de un lado a otro sin que puedan contenerlo en sus cuerpos de forma permanente. Los perros pueden ser víctimas o victimarios y Acteón (el narrador revelado ante los lectores) puede ser el devorador o el devorado.

En ese instante es cuando el deseo, de nuevo, retorna a la voz narradora, quien convencida termina por aceptar el formar parte de la cadena. Asume su participación al terminar de abrir la camisa de su receptor y es cuando decide cerrar el círculo por completo al colocar la otra mano en el pecho de él:

'¡Oh -grité yo ahora-, de qué peso me libra usted! ¡Qué peso quita usted de este pecho!' Y miraba hacia mi pecho, donde, a su vez, él había introducido su mano libre y, acompañando la palabra a la acción me decía: 'Claro, si es tan fácil, si después de comprenderlo es tan sencillo...' (Piñera, 1944: 18,19).

Ahora, en cuanto al proceso de meterse en el cuerpo del otro resulta tan fluido que el adjetivo “libre” acompaña este acto de introducir la mano en “su pecho”:

'Se escuchaba el ruido característico de las manos cuando escarban la tierra. 'Es tan sencillo -decía él (y su voz ahora parecía un melisma)⁵⁵-, imagínese la escena: los perros descubren a Acteón...; sí, lo descubren como yo lo he descubierto a usted; Acteón, al verlos, se llena de salvaje alegría; los perros empiezan a entristecerse; Acteón, puede escapar, más aún, los perros desean ardientemente que Acteón escape; los perros creen que Acteón despedazado llevará la mejor parte; (Piñera, 1944: 19).

En estas líneas el señor del sombrero amarillo le informa, que en efecto él es el candidato elegido para formar esa cadena, y el cuerpo se escucha como si fuera tierra escarbada.⁵⁶ Esto sucede en el momento de ser tocado por el cuerpo del señor,

⁵⁵ Aquí se encuentra una gradación en los tonos de voz empleados por el autor a nivel compositivo, pasa de grito desgarrador, pitazos de locomotora a melisma y todo referido a la voz del señor del sombrero amarillo, transcurre de un ruido que podría describirse de otra forma como ensordecedor a un sonido armónico e inclusive melódico, la Real academia define melisma como “Canción o melodía breve // Grupo de notas sucesivas que forman un neuma o adorno sobre una misma vocal” (DRAE, 2014).

⁵⁶ En este sentido ya se había abordado la cuestión piñeriana de no dejar de lado lo inherente a la pertenencia a un lugar de origen, esa tierra a la cual pertenece es él mismo.

a continuación, se lee una prosopopeya (a manera de metáfora ambos se colocan en un lado del mito, del de los perros o del de Acteón). Al encontrar-se pueden ocurrir dos cosas: el desencuentro o la huida, los perros desearían que Acteón huyera, pero el que él sea consumido por sus perros llegaría a la misma conclusión mítica. Sería mejor que todo terminará en el desmembramiento de Acteón o del narrador, todo bajo la supuesta creencia de los perros/señor del sombrero amarillo no debe de extrañar que la unión siga como se observa en esta cita:

y ¿sabe usted...? (aquí se llenó de un profundo desaliento, pero yo lo reanimé muy pronto hundiendo mis dos manos en su pecho hasta la altura de mis carpos); ¡gracias, gracias! -me dijo con su hilo de voz-, los perros saben que quedarían muy precisamente en una situación de inferioridad respecto de Acteón; sí (y yo le infundí confianza hundiendo más y más mis uñas en su pecho), sí, en una situación muy desairada y hasta ridícula, si se quiere' (Piñera, 1944: 19).

En esta cita se comunica que, el señor del sombrero amarillo se siente desalentado porque sabe de su desventaja en devorar a su interlocutor. En realidad, ya para esta parte, el narrador refiere que ha metido sus manos casi hasta la muñeca, con este acto le ha devuelto un poco de vivacidad al señor al seguir con el intercambio de energía. De igual forma, se anuncia una posición de inferioridad de los perros/señor del sombrero amarillo ante Acteón/Narrador, y el proceso de transgredir o entrar en el cuerpo del otro sigue su proceso con un encajamiento que, necesariamente, implica dolor como se muestra a continuación:

“Perdone -dije yo-, perdone que le interrumpa (y mi voz recordaba ahora aquellos pitazos por él emitidos), pero viva usted convencido (todo esto lo decía cubriéndole de una abundante lluvia de saliva) de que los perros no pasarán por esa afrenta, por esa ominosa condición que es toda victoria. ¡No, no, en modo alguno, caballero -vociferaba yo-, no quedarán, viva usted tranquilo, viva convencido de ello; se lo aseguro, podría suscribirlo; esos perros serán devorados también... por Acteón!” (Piñera, 1944: 19).

Se propone una separación de esta dualidad con el siguiente cuadro descriptivo:

Cuadro descriptivo del personaje desdoblado		
	Narrador homodiegético/personaje	señor del sombrero amarillo
Acteón	<ul style="list-style-type: none"> ● Domina la narración, o al menos esa impresión quiere ofrecer al lector. ● Es la dualidad civilizada. ● Lleva a cabo las acciones primero que el señor. ● Describe todo lo que acontece. ● Es quien reanima al otro. 	
perros		<ul style="list-style-type: none"> ● Interfiere durante toda la narración y se apropia del cuento. ● Seduce al narrador, con lo cual, también al lector. ● Es la dualidad bestial. ● Parece dar órdenes cuando explica su proyecto para la cadena. ● Chorrea saliva. ● Tiende a desanimarse. ● El uso de mayúsculas o minúsculas en los nombres atiende al mismo empleado por el cuento.

Ahora, hay ciertas características que intercambian ambos. Entonces, las formas o modos del señor del sombrero que se le han transferido al narrador son: el pitazo de su voz y la saliva desbordante de la boca deseosa. Por lo tanto, el narrador se encuentra dominado por las acciones involuntarias del señor del sombrero. Cuando el señor del sombrero amarillo dice que no pasarán por tal afrenta se refiere a que Acteón/Narrador no va a intentar huir de los perros devoradores, por el contrario, habrá una colisión y, a manera de Uróboros, se informa que los perros/señor del sombrero amarillo serán devorados de forma simultánea:

En este punto no sabría decir quién pronunció la última frase, pues, como quiera que acompañábamos la acción a la palabra, nuestras

manos iban penetrando regiones más profundas de nuestros pechos respectivos, y como acompañábamos igualmente la palabra a la acción (hubiera sido imposible distinguir entre una y otra voz: mi voz correspondía a su acción; su acción a mi voz) sucedía que nos hacíamos una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término (Piñera, 1944: 19).

Es un cuento con una especie de cierre circular, los “dos aparentes sujetos” que protagonizan la diégesis se convierten en uno, pero en realidad, nunca fueron dos. Se presentan como duales con una tripartición narrativa. También, se observa cómo la forma en la cual sus manos inciden, de manera rotunda en partes más internas, hace que los cuerpos se empalmen y ocupen un mismo espacio-tiempo. Lo cual hará que se homologuen sus acciones, un ejemplo de ello es la emisión simultánea de la voz. Las acciones de uno son las del otro. Extrañamente, los sustantivos que se ocupan cosifican al personaje y lo vuelven: un pedazo de materia (la masa), una porción de tierra (el montículo). De estos sustantivos, la elevación y la cadena sin término aluden a lo que es inherente al ser, aquello que no termina, no tiene conclusión, es infinito. En contraposición a estos, están los sustantivos, que sí son elementos finitos (partes del cuerpo o procedentes de él) como lo son: la voz, la acción, el pecho y las manos.

Asoma ante el lector una turbulencia,⁵⁷ pues el cuento habla del sujeto que se posiciona desde afuera de sí para re-considerarse, porque a veces es preciso desenfocarse un poco del sentido del todo para poder continuar con la vida y que las contraposiciones no destruyan o anulen al sujeto. Los momentos de aislamiento son buenos, de lo contrario podría ser peligroso enfrentar a los perros (que significan esas ganas de autodestrucción inherentes al ser humano). Estos perros⁵⁸ también representan esas fuerzas de no dejarse vencer y recaen en el personaje de Acteón.

Este análisis posibilita, en el cuento, la lectura de esa capacidad o fuerza que se debe tener para abrirse o cerrarse a la identidad propia, como en el caso particular de este personaje. Piñera escribía para la generalidad de esos cuerpos que no escapan a los momentos lastimeros de la vida. La Literatura piñeriana confronta al

⁵⁷ Categoría que se explica en el subcapítulo siguiente.

⁵⁸ Los perros son una fuerza dual porque pueden ser aliados o enemigos de Acteón.

lector y este cuento habla de la intimidad de ese momento que, a veces, es prolongado, pero no eterno. Sin embargo, esta intimidad es una situación constante en la vida humana que puede terminar en la anulación del sujeto. En este sentido, hay una cita apropiada para hablar de la autoanulación:

Cuando alguien no sabe lidiar con un problema, decimos que va *desencaminado*, pero a menudo es todo lo contrario. Lo que pasa es que va demasiado *encaminado*, y lo que necesita es precisamente perderse un poco <<cambiar de rollo>> como ahora se dice, con el fin de encontrar un mejor planteamiento del problema en cuestión. Pero no hay que exagerar tampoco diciendo que todo esto son estorbos o inconvenientes (Rubert, 2004: 23).

En efecto, esos perros siempre están en uno, por lo cual, necesitan regulación, las grandes crisis del humano son parte de la experiencia que se necesita para llegar al autoconocimiento. Piñera alude a esto y con su narrativa ayuda a que esa turbulencia suceda, como un examen de revisión necesario en todo humano, los perros pueden confundirse, entristecerse o estar deseosos y chorreantes de saliva, pero depende del sujeto huésped el dejar que lo devoren.

Como se pudo analizar, cada una de las partes del cuerpo de este personaje desdoblado tienen importancia en la construcción de la diégesis, al igual que las prendas de ropa, en conjunto con cada una de las acciones y las palabras dirigidas al otro que en realidad es el mismo personaje. La forma en la cual se dificulta la descripción analítica del cuento atiende a la característica piñeriana de fusionar estrategias estilísticas y no sólo narrativas. Parte de su poética se puede describir en la transgresión a la forma para así, expresar al ser, como se verá en el siguiente subcapítulo.

3.3. LA AUTOTRASCENDENCIA CORPORAL EN “EL CASO ACTEÓN”

Breves consideraciones acerca de la corporalidad y la representación:

Para el desarrollo de este subcapítulo se ha considerado pertinente el uso de la propuesta teórica de Gabriel Weisz⁵⁹ acerca del cuerpo y de la representación del

⁵⁹ Weisz es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Interesa el libro para el análisis teórico, porque es una propuesta que revisa la corporalidad literaria, el autor habla de que “el cuerpo se semiotiza en formas distintas en la literatura” (Weisz, 1998: 13) además de que explica la relación

texto como tejido corporal, sin olvidar que habrá menciones a la teoría anterior (“¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”). Se realizó de esta manera por convenir a los intereses del tema tratado por el segundo cuento analizado.

La vía conductora de la propuesta teórica empleada en este subcapítulo es la relación entre cuerpo y texto, en tanto que el cuerpo es considerado por Weisz un sistema de significación. Por lo cual, este autor evidencia cómo el cuerpo es develado en la Literatura y por medio de la representación.

Debe recordarse que el cuerpo no es un *continuum* perfecto, ajeno a la narración literaria, sino un referente del cual se puede partir para fundamentar una investigación. Pero ¿Cómo la corporalidad puede usarse como base teórica en un estudio literario? En muchas ocasiones, el análisis textual y literario de obras de la literatura consagrada ha incluido a los elementos formales como el eje central de ciertos análisis, pero no todo debe remitirse al análisis de lo inmanente al texto, porque éste en esencia es rico para poder ser abordado desde diversas perspectivas sin que sea usado como pretexto.

Entrando en materia, se puede ver cómo la cultura afecta la forma de pensar y la constitución misma del organismo. El lector construye el cuerpo textual a cada lectura, lo cual implica proyectar imaginariamente los espacios o las sensaciones descritas por el autor y ver así, al cuerpo como un sistema de significación. El evento anterior propicia un intercambio sensorial entre el lector y el texto. Este intercambio procura una comprensión de los diversos significados del cuerpo, pues el texto que describe a éste permite pensar y repensar el “yo”. Así, la conciencia del lector crece respecto de su propia experiencia corporal. Hay un dolor en “El caso Acteón”, cada que el personaje entra en sí, hay un desgarramiento en el corpus textual, como una fractura mental. Por tanto, se encuentra al cuerpo (desde esta teoría representacional) como punto de unión entre lector y texto, porque es mediante este último que se activa un cuerpo vital o un mundo sensorial (Weisz, 1998: 17).

semántica que sucede cuando la corporalidad del texto ha sido leída por su receptor. La vía conductora de la propuesta teórica es la relación entre cuerpo y texto, en tanto que el primero es considerado por Weisz un sistema de significación, de la misma importancia es que el autor evidencia como su yo es develado en la Literatura y en la representación.

El camino recorrido por el personaje desdoblado resulta más transgresor si se piensa en que nunca se había visto así, o que la única vista poseída de sí era proveniente del velo del sistema. Lo cual es errado porque el entorno puede brindar un punto de vista distorsionado, equivocado o muy distinto del verdadero. Por el contrario, si en lugar de dialogar con pensamientos ajenos, basados en el sentido de funcionalidad, se dialogará con el cuerpo propio (como lo proponen Deleuze y Guattari), se tendría un sentido particular y no se le entendería a éste por medio del lente del “sistema”. La propuesta, que erradica esta barrera entre cuerpo y texto, es el diálogo con la “cultura”⁶⁰ y con la idea de reconocerse, desde el cuerpo, en la Literatura.

Una forma de dialogar con la cultura, según la propuesta de Weisz, es recorriendo con los ojos la textura escritural de este caso de Acteón. El resultado de este ejercicio podría causar terror en el lector con sólo pensar en su auto-desconocimiento. Se puede acceder al cuerpo textual cuando se vive como extensión de lo literario. En esta extensión se visualiza con mayor detalle la unión entre lector y texto. En la unión de ambos se manifiesta el “cuerpo virtual” el cual se vive en cuanto se lee ese sistema de significación.

Ahora, el cuento está construido con base en un mito, por lo que se debe señalar que la función de este último es dar una explicación acerca del origen, ya sea del mundo o del hombre. De forma precisa, en el cuento hay una relación intertextual con el mito de Acteón y con él, el inherente diálogo que brota de este encuentro con el yo o con la expresión piñeriana de “expresar el ser”.

Este íntimo encuentro dialógico entre cuento y mito hacen posible la unión de los esquemas de identidad y de lo literario. Pues el primer esquema hace una revisión

⁶⁰ Weisz en este libro infiere un análisis de varios medios de representación, esto debido a que la pintura, el teatro y la literatura toman al cuerpo y lo reproducen de formas distintas, y se habla de cómo hay una afectación del cuerpo a los medios y viceversa al decir que el cuerpo se ha ido reconstruyendo. Al pasar a otro momento debemos decir que al abordar al cuerpo desde la cultura es imprescindible traer una cita de Weisz: “La literatura –especialmente la fantástica- explora distintas situaciones corporales. Estas situaciones presentan la distorsión o la transformación del cuerpo con el propósito de exponer un universo ficticio. El ritual y el mito funcionan como terrenos para experimentar el contacto humano con los dioses o fuerzas naturales. En el relato fantástico se rescatan muchas de las creencias y rituales que conforman el pensamiento mágico, lo cual permite una construcción imaginaria del cuerpo” (Weisz, 1998: 18).

del cuerpo en y desde un medio cultural.⁶¹ El segundo esquema estudia cómo el cuerpo cobra diversas significaciones por medio de transformaciones que son llevadas a cabo en el terreno de la literatura fantástica. Ambos esquemas aluden a un pasado remoto de la construcción del ser humano, todo esto para llegar a una resignificación del cuerpo, lo mítico y lo fantástico.

Partir de la idea de que tanto el sujeto narrador como “el otro personaje” son uno hace que el sentido, sobre el que se rige el cuento, sorprenda al lector. Cada receptor de esta ficción se convierte en el narrador de esta diégesis que pertenece a la universalidad humana. Porque el verse reflejado en esta estructura narrativa hace notoria la pérdida y recuperación del sentido sobre el yo. Es por esto que el tejido textual piñeriano transporta a esa inminente incertidumbre (reconfiguradora) de no poder reconocer esa voz extranjera que pertenece al yo.

Ahora, al mencionar la corporalidad literaria se emplea la idea de Gabriel Weisz donde refiere que: “Cada autor debe procurarse un cuerpo ficticio que opera como vehículo para experimentar el mundo particular que inscribe en el relato” (Weisz, 1998: 61). Con la frase “cada autor” se supone la idea de que cada sujeto que se acerque a la obra literaria será un nuevo autor de una vivencia situada en el texto ficcional, pero para ello, tiene que gestar un cuerpo virtual como herramienta para acceder al relato.

El cuerpo del lector, en el momento de la lectura, se afianza a uno ficcional (el cuerpo virtual), que no es el del plano real, sino uno que supone y soporta la experiencia propia de su experiencia lectora en la Literatura. Por lo cual, según Weisz, el lector pasa por tres estadios ante el fenómeno literario, como lo propone él: “En un intento por analizar el cuerpo como principio estructural de toda expresión representacional, es necesario distinguir tres movimientos básicos: la construcción, la turbulencia y la reconstrucción” (Weisz, 1998: 61). Dicho de otra forma, el mensaje que pasa a la mente provoca el deslizamiento de un punto A a un B que termina en un C, en el cual no hay marcha atrás después de cada lectura y en el que los cuerpos viajan, conocen, se enamoran, se discuten por medio de otro cuerpo que es prestado por el mundo ficcional al que se accede al leer cualquier ficción.

⁶¹ Con lo cual no se está negando al cuerpo como un medio cultural en sí, sino que se le aborda desde el medio en el cual se ha formado.

El estudiante de un área relacionada con las letras se preguntará ¿El cuerpo tendrá algo que ver con la Literatura? Es una pregunta válida, es importante analizar que la teoría de la corporalidad, en conjunto con la teoría representacional, ayudan a estudiar el cuerpo desde un lugar de vista diferente, desde el lugar de lo literario. Porque, en ocasiones, el cuerpo de la obra se encuentra mudo con la teoría literaria, pasa a ser desplazado, no se le deja ser y la mayoría de las ocasiones se le omite. Sin recordar que, gracias a él uno se puede asir a su realidad y hacerse preguntas como el personaje del cuento, pues ¿realmente se conoce a profundidad el caso Acteón? o ¿se ignora su existencia?

En el cuento, el narrador se pierde para reencontrarse de manera deconstructiva, así, puede enlazar consigo. Sin embargo, el desdoblarse para ver si se puede prescindir del pecho, manos o pulgares es una situación dolorosa. Para evitar que lo anterior suceda, Weisz propone una idea de pensar lo corporal de forma diferente, por esto, lo descentraliza: “La escritura corporal de la turbulencia rompe con la ilusión del cuerpo unitario-completo y, por ende, con la centralidad” (Weisz, 1998: 62).

Ya no debe pensarse en un cuerpo intacto que ha sobrevivido a toda experiencia. Por lo cual “la ilusión de cuerpos perfectos debe cotejarse con nuestra memoria corporal [que] se opone al mito del cuerpo perfecto con el que la sociedad comercia” (Weisz, 1998: 62). La memoria corporal siempre recordará los episodios más importantes que han marcado al cuerpo textual, para ocuparlo como un ejemplo tras cada lectura.

De tal manera se forma una memoria corporal. Ésta se comunica constantemente ya sea por medio de un “sombbrero amarillo” u otras herramientas. Por lo tanto, el cuerpo virtual hará cuestionamientos acerca de la identidad propia, esto en Weisz es lo *biosemiótico*, que es el lenguaje construido por el cuerpo y que lo conecta con su mundo externo e interno, dicho en palabras del teórico: “Si nuestro mundo está articulado por el lenguaje, nuestro cuerpo también lo está por el suyo” (Weisz, 1998: 25).

Sin embargo, se asoma un problema si existe la imposibilidad de dialogar con el yo. Caso contrario a esto se observa un ejercicio interesante en “El caso Acteón”, a pesar de que se saben desconocidos, hay una intención por querer entrar en el

mundo (corpus) del otro, deseo que quizás es complicidad. Se ve que sí lo externo como el sombrero o los movimientos de estos hombres dan un sentido y comunican, también lo inmaterial lo hará, por ello sus miradas intensas, así como sus voces transmiten un anhelo por conocer a ese supuesto “extraño”.

Este anhelo por conocer al yo interior es un ritual doloroso⁶² en el cual, cada contacto con el cuerpo es un desgarrar o un escarbar, por lo mismo, los infinitivos empleados adquieren más significación. Algo similar ocurre cuando lo interno sale para encontrarse con su receptor, es decir, la voz que es el elemento intangible al cual, el receptor no puede escapar porque penetra en su oído al momento de las preguntas. La voz desempeñará un papel fundamental en la diégesis, en el personaje desdoblado y el lector, pues ¿quién se conoce a la perfección? o ¿quién se ha atrevido a emprender el viaje por el sentido propio?

Es inquietante que pocos se atrevan a emprender este viaje, porque pareciera que el yo viaja con un completo extraño, del cual no se conocen: gustos, intereses, inquietudes, miedos, sueños o capacidades. El peor escenario para este desconocimiento sería el desinterés por conocer el yo. En ocasiones hay más conexión con el mundo exterior y sus exigencias que se opta por el olvido del mundo interior.

“El caso Acteón” presenta el temor a enfrentar al sujeto que se es. No obstante, este enfrentamiento es necesario al menos una vez en la vida. Lo ideal sería que en cada momento de crisis/turbulencia se tuviera la calma para reconstruirse a partir de las piezas buenas y malas que constituyen al yo. Porque hay que recordar: no sólo se está construido por lo positivo, los errores dan la autenticidad al yo. En este sentido, al interior del texto se observa la comunicación minuciosa con varias partes constitutivas del cuerpo y alma del personaje.

Dicho lo anterior, es conveniente dialogar también con el sentido que tienen las partes del cuerpo como: *objetos comunicativos* “que al funcionar en un espacio también lo generan, lo que puede explicarse como el efecto de estos *objetos* sobre nuestro espacio motriz y nuestro espacio comunicativo” (Weisz, 1998: 29), estos se vinculan a los *objetos mentales*. Dicho de otro modo “la materialidad del lenguaje” o

⁶² Ritual al que accedemos cuando las situaciones en la vida comienzan a no significar.

el lenguaje vuelto corporalidad se vincula con lo *biosemiótico*, este concepto parte de dos características: lo físico y lo semiótico.

La razón por la cual el cuerpo posee sentido o significación se resume en lo biosemiótico, porque antes que cualquier acción, los individuos son significados, estos funcionan a nivel individual o cuando se accionan con otros. Se puede hablar de la compleja relación que se lleva a cabo en el interior del yo.

Cuando se lee un cuerpo textual, está claro que hay una diferencia entre el cuerpo del lector y del escrito, pero ambos interaccionan al mismo tiempo que convierten en sentido el contacto con el otro. El texto no será el mismo cuando el emisor lea y pase por los tres estadios (construcción, turbulencia y reconstrucción). En este sentido el personaje transita un viaje desconocido en el cual no sabe qué sucederá. En este recorrido su mayor incertidumbre es si será presa de un cazador voraz que se encuentra habitando el mismo cuerpo que él.⁶³

En estos lapsos por los cuales pasa el habitante diegético y también el lector se presentan los tres estadios que propone Weisz:

1. Destrucción: En este punto desde el inicio del cuento se encuentra a un personaje confundido por su desdoblamiento, por ello, no se reconoce en él y, por lo mismo, se lee esa necesidad desesperante por entrar en contacto consigo sin importarle si se desgarran la camisa o la piel.
2. Turbulencia: Una vez identificado el momento anterior es más sencillo ubicar la *Turbulencia*, se sitúa con precisión en el instante en que se comienzan a homologar sus diálogos, porque el sujeto está tan confundido y disperso que no se pueden acomodar las distintas voces que lo habitan. Por lo cual, cuando sus voces se hacen una se alcanza este momento, que indicara esa necesidad por los eventos tempestuosos.
3. Reconstrucción: Esta parte equivale a que la sacudida unirá las partes extraviadas y hace resignificar de otra forma. Además, ayuda al lector a

⁶³ Como lo refiere Van: "El viaje piñeriano es la parodia de un viaje: el protagonista se pone en camino... la única sorpresa para el viajero es la existencia y aparición de otro viajero... Los viajes piñerianos hacen pensar en Ouroboros, la serpiente mitológica que se muerde su propia cola, porque son circulares y carecen de desenlace" (Van, 2010: 38).

colocarse como el personaje. Este estadio reconfigura a ese personaje fragmentado.

La lectura reanima y convierte, aunque en ocasiones conmine o condene, es imprescindible abordar que no se puede quedar estático ante ella, porque adentro del receptor siempre se está movilizando el sentido. Al respecto, Weisz teoriza acerca de cuándo el lector se embarca en la lectura, de cierto texto fantástico, verá que ha habido un desplazamiento, como ya se ha mencionado antes, éste lleva a ver que los objetos literarios se tornen en objetos animados, esto se desglosa a continuación al definir la característica de lo fantástico:⁶⁴

Aristóteles, preocupado por la relación entre cuerpo y alma, denomina *phantasia*, o sentido interno, al espíritu sideral que convierte los mensajes en *phantasmas* perceptibles al alma. Para abreviar, el alma no puede entender nada sin los *phantasmas* (o *aneu phantasmatos*). El relato fantástico deriva de esa *phantasia* y en nuestro proyecto el concepto de lo fantástico se ubica en ese terreno liminal del cuerpo y el alma. El relato fantástico es una reacción narrativa, pictórica, teatral o cinematográfica (entre otras) contra las definiciones convencionales de la realidad (Weisz, 1998: 40).

Una vez definido lo fantástico, se vislumbra un adentro y un afuera de las reacciones durante la lectura. En la cita anterior se aclara el significado del cual proviene la palabra fantasía, es importante referir que la fantasía no puede encontrarse sin que se hable del cuerpo y del alma, porque siempre ambos sustentarán la idea de lo leído, pues la narrativa es experiencia ajena apropiada por medio del tejido textual.

Debido a que la construcción del cuerpo ha sido siempre motivo literario se debe reiterar que: “El cuerpo siempre se encuentra en proceso de ser -es una obra sin concluir, por ello queda suspendido en el misterio, esto es, dentro de las infinitas posibilidades de escribirse” (Weisz, 1998: 42). El cuerpo puede considerarse como un lugar al cual todos tienen acceso, sin embargo, no se podrá definir del todo en tanto que es un constructo colectivo y de la humanidad. En este sentido, al leer “Unión

⁶⁴ Sin que se entienda que lo fantástico es “lo no existente”.

indestructible” o “El caso Acteón” y debido a que ambas presentan al cuerpo en distintas relaciones con el otro o consigo mismo y que esto además es interpretado por la presente propuesta sólo como una manera particular del infinito número de lecturas que se le pueda dar a ambos cuentos. Es innegable que habrá nuevas interpretaciones y maneras de vivir al cuerpo desde la lectura.⁶⁵

Otro punto por señalar es que el cuerpo del lector se posiciona siempre al centro, de tal forma que esta materialidad, durante el ejercicio de lectura, se desplaza para dar paso al cuerpo que se encuentra en el relato. Este cuerpo virtual y memoria corporal serán una extensión vívida de la corporalidad del lector. Antes de que el lector se adentre⁶⁶ en el texto se pueden ver como ajenos los cuerpos literarios por medio de signos que: “constata el ser durante el relato [, pues] nos conducen a otra problemática que compete al lector: cómo puede percatarse él mismo de su propio ser. El propósito es comprobar en medida de qué se reformula al ser dentro del texto” (Weisz, 1998: 43). Por esto, Weisz aclara cómo operan las acciones de un relato en la mente del lector, además de plantear la idea de un lector crítico y, más que eso, de un lector comprometido con su ejercicio de vivir al texto desde él mismo. Es desde este punto que se comprende al narrador y cómo cuenta la unión con su ser amado, lo cual al ser leído se cree. O también se le asume como verdadero su discurso cuando, el narrador, cuenta que un señor ha traspasado sus límites espaciales para hacerse uno mismo con él u otros. Esa vivencia ajena se experimentará como propia.

Al interior del tejido textual se ubican los momentos más importantes, con los cuales se siente una especie de extrañamiento, puesto que son situaciones que salen

⁶⁵ “Los textos son como senderos prehistóricos que han sido transitados por numerosos caminantes y especies diferentes. Cualquier interpretación es producto de una ramificación del camino. Pero no existe un camino original, porque cada interpretación del lector provoca una nueva ramificación” (Weisz, 1998: 44).

⁶⁶ Ahora hablemos del adentro *Heimlich* y del afuera *Unheimlich* que cita Weisz desde la propuesta teórica de Freud, esto es en un sentido inseparable de lo fantástico, pero cabe advertirse que en esta parte no se hablara de lo fantástico como lo define Todorov, sino como una marca presente en todo el universo literario; una vez aclarado lo anterior partimos de que todo lo que se encuentra alegóricamente expresado en los textos seleccionados de Piñera alude a una parte no alegórica, pero se debe pensar también en el cuerpo como una casa y que en “Unión indestructible” y en “El caso Acteón” como el hogar propio se ve escrita una casa, la cual puede expresar: “una condición particular del ser; el lugar donde moramos representa nuestra existencia en lo cotidiano, y otra casa es el lugar donde opera la autoscopía” (Weisz, 1998: 53) por lo cual podríamos situar un ejemplo, en este sentido es lo mismo pedirle a alguien que viva con nosotros a leer que una pareja se funde en “la pez salvadora”, quizá de pronto ese sentido del *Unheimlich* se desborda al descubrir a la pareja unida para siempre, pero en el *Heimlich* en lo conocido y que implica un adentro de sí.

de una escena literaria “común” estos son pequeños guiños de las construcciones ficcionales. Esto se explica por medio de la *gestualidad literaria*, la lectura va de forma lineal en el lector hasta que, de pronto éste es sorprendido por algún suceso o acción que se presenta en el relato, en palabras de Weisz: “La gestualidad literaria es un concepto que se refiere a señales muy intensas en un relato determinado y que permiten llamar la atención del lector” (Weisz, 1998: 56). Con este concepto se piensa la situación piñeriana como la fusión y la transgresión en y desde el cuerpo.

Cuando se leen las transformaciones en los cuerpos es porque son transgredidos o transgreden, lo cual es una constante de la poética del autor. Esta transgresión hace notorio el desplazamiento del cuerpo intacto al vivido, esto es fundamental en la teoría del cuerpo dado que: “Los cambios que sufre el lector sobre su cuerpo ficticio resultan mucho más pronunciados que si se estuviera imitando la realidad; porque en toda lectura existe una proyección corporal al terreno del relato” (Weisz, 1998: 59). Uno siente y experimenta el dolor después de una vida de “autoconocimiento”, por lo mismo, ver al personaje desdoblado, autoexplorando su yo, deja en el receptor del discurso literario la sensación de encontrarse extraño e irreconocible.

La sensación de extrañeza puede solucionarse desde la propuesta de Weisz, quien propone una lectura dinámica en la cual el lector, por medio de la Literatura pasará por los tres estadios ya citados: la construcción, la turbulencia y la reconstrucción del cuerpo. Esta proposición toma al cuerpo antes durante y después de la lectura para observar a detalle cómo constantemente se transgredirá al cuerpo. En realidad, es interesante que la teoría del cuerpo y la teoría representacional tomen al lector y al texto como una materialidad fragmentada en un proceso de construcción.

La construcción tiene relación con el cuerpo fuera y dentro de lo literario, pero éste en ocasiones se mantiene estático e *incorrupto* (esta situación es un velo para la experiencia), como en el “Corpus” de Nancy, porque no se ha dialogado con él y se le mantiene encerrado en una especie de caja mental que pretende mantenerlo sin experiencias vividas. Este velo se identifica en el teórico de *Los dioses de la peste* como:

la sustancia fantástica tiene la propiedad de convertir el texto en un instrumento para producir turbulencia. La proyección consciente o

inconsciente del cuerpo sobre el objeto creado activa un ambiente inquietante, pues en nuestra sociedad se prefiere ocultar e inmovilizar el cuerpo (Weisz, 1998: 60).

Esta proyección es imprescindible para saber que hay un nuevo cuerpo en el cual se vivirán dos: el cuerpo del lector y el cuerpo narrado. Por tanto, cada uno de los estadios sugeridos por Weisz ayudan a la lectura de un cuento como el tratado en este capítulo. A continuación, se abordará esa reconstrucción que parte del referente mítico para la reconfiguración del cuento.

3.4. ¿CÓMO EL TEXTO HABLA DE UN NUEVO CASO?

En este subcapítulo se desarrolla una postura acerca de cómo el cuento trabaja de forma autónoma, al tomar sólo como un referente intertextual al mito de Acteón, por ello también se abordará el cómo trabajan los personajes en este mundo narrativo, también se menciona el por qué se omite la figura de Artemisa.

Cuando se aborda la cuestión mítica es inevitable mencionar dos categorías: *dialogismo e intertextualidad*. El dialogismo alude a la de la palabra en relación con la cultura y de cómo se permean mutuamente. La intertextualidad, por su parte, trata de cómo un sentido puede derivar o estar inserto en otro, en el caso de este cuento, sería el cómo una narración puede estar funcionando como un referente detonador de sentido en otra estructura ficcional. Sin embargo, este no es el camino que sigue la presente tesis. Sino que en ésta se propone sólo un cambio en los referentes que utiliza el escritor cubano para resignificar al mito como un caso.

Ahora, es tiempo de revisar cómo la diégesis inicia con el referente del mito⁶⁷ de Acteón, sin embargo, no se le enuncia como tal, sino que se le nombra por medio de un adjetivo, es “la cadena Acteón” (Piñera, 1944: 18). En este extracto del cuento se enuncia la existencia real de la cadena, pero más adelante se notifica que: “importa mucho precisar las razones, las dos razones del caso Acteón” (Piñera, 1944: 18).

⁶⁷ Como parte de una idea que explique ¿qué tiene que ver el mito con la forma en la cual se emplea en el cuento? Se puede hablar primero que este mito se utilizaba para ejemplificar el deseo irrefrenable por adquirir conocimientos o desvelar lo oculto; en este sentido Artemisa es quien posee estos atributos secretos de la belleza del saber, mientras que Acteón es el cazador, quien busca a costa de cualquier precio poder asomar su vista ante la escultural diosa, pero el conocimiento es inaprensible en su totalidad, por lo mismo, la deidad convierte, en el mito, a los sabuesos del cazador en sus propios devoradores y es así como el cazador termina por ser cazado. Visto desde esta perspectiva ya se había abordado ese deseo piñeriano por el cuerpo, pero ¿qué tanto del cuerpo se deja de lado para ver el alma?

Hasta este punto en la narración no hay un mito concreto que interese a los participantes de este diálogo, debido a que la voz dos/señor del sombrero amarillo va a dar las dos razones para que el caso pueda darse, pero es curioso que le cambien el nombre en la parte introductoria y que en el desarrollo de la historia aparezcan menciones como: “el mito de Acteón puede darse en cualquier parte” (Piñera, 1944: 18).

Otro aspecto relevante es que el mito es inmutable en esencia, mientras que un caso es susceptible al cambio, por lo mismo, se aprecia cómo en esta versión mítica del cuento se deja fuera a Artemisa para quedarse solamente con Acteón y sus perros. Esto ocurre porque la diosa al interior de la diégesis dificultaría el proceso de metamorfosis (de hombre cazador a ciervo cazado, que pasa por un momento necesario de vulnerabilidad). La ausencia de ella hace que él mismo, en su papel de Acteón, sucumba ante su propia imagen y, con ello, se encuentre ya no sólo el referente del mito de Acteón, sino el de Narciso.

Esto se sustenta con una interpretación que hace Julia Cuervo Hewit sobre “El caso Acteón” y que es nombrada en la investigación de Van. En esta lectura del cuento se propone una estrecha relación simbólica entre la carne y se aborda también la relación intertextual entre el cuento de Acteón y los mitos de Narciso y Sísifo. En la crítica se nombra al narrador como:

El Narciso Piñeriano en la visión de Hewitt: ‘ve su imagen en el otro [Acteón] que es su reflejo y esa imagen es [...] un Sísifo condenado a la repetición y a la eterna batalla de la carne’ (Molinero 2002, 238) Los dos seres, Narciso y Acteón son condenados a la cadena sin término por Piñera, son sentenciados a una tarea fútil sin recompensa, como Sísifo. Los dos se salvan racionalizando su condena eterna (Van, 2010: 49).

Esto sería opuesto al ejercicio auto-contemplativo, porque en los tres mitos a los que se hace referencia en la cita de Cuervo Hewit, este ejercicio es una condena inservible que sólo es la cansada repetición del mismo acto sin la obtención de nada. Contrario a esta opinión, esta tesis considera el mirarse como un acto retador. Al afrontar este reto de una manera estoica y constructiva, la tarea no será una nula afrenta.

De tal forma que, este trabajo difiere de la postura acerca de que contemplarse sea un acto ególatra y se postula como un ejercicio en el cual se obtiene

el conocimiento profundo del yo, en este sentido, se está en consonancia con la idea de la “metáfora de la contemplación sobre la condición humana... en ‘El caso Acteón’” (Van, 2010: 50).

Al respecto, Molinero opina que este acto contemplativo, en Piñera, parece la paga a una falta porque que los personajes:

arrastran una difusa culpa por la que serán castigados y cuando la culpa es tan inubicable ... entonces el hecho mismo de existir como humanos parece su causa. Tal vez esa culpa de existir sea la razón por la que los personajes de Piñera se entregan con tal docilidad a sus extraños destinos (Van, 2010: 46).

Esto es contradictorio, pues los personajes no se abandonan a sus respectivos destinos, como el héroe ante su “destino inexorable”, en realidad, los momentos a los cuales se entregan los personajes no son castigos, sino circunstancias necesarias (la mayoría de las ocasiones son actos recurrentes en las vidas ficcionales). Por tanto, no hay que olvidar la promesa de una de las voces del texto: “viva usted convencido... de que los perros no pasarán por esa afrenta” (Piñera, 1944: 19).

En conclusión, Acteón adquiere el protagonismo que el mito le restaba, lo obtiene por medio del narrador, quien tiene su nombre en la descripción del “señor del sombrero amarillo”. En esta composición del escritor cubano hay un constante reencuentro con las figuras míticas, debido a lo cual delimitar el tejido textual implica un recorrido inacabable.

Por lo anterior, existen varias conjeturas que encajan con la omisión de un personaje tan importante, que es pieza clave del mito de Acteón en este cuento por lo cual se debe analizar el para qué de la ausencia de Artemisa, porque la ausencia de un elemento no es para dejarse en el olvido, sino que se convierte en un significado.

En el mito, Acteón se pierde en la imagen de la diosa Artemisa (el punto de vista atractivo y significativo del mito), esta divinidad es “la representación el conocimiento, la fertilidad y la luna” (Pérez-Rioja, 2008: 80). Si Acteón sólo se limita a develar a la divinidad, entonces no se puede revelar a sí mismo, se perdería en ver-

se si tanto él, como el lector del mito se extraviaran en la contemplación de la diosa desnuda.

Lo anterior cambia porque Acteón es ahora el punto central de su propio mito, que ya no es un mito, sino un “caso”, pero entonces ¿qué mira Acteón al descubrirse? Por las descripciones que se leen en la diégesis, él mira y observa su yo: dual, desdoblado, metamorfoseado, ciervo, personaje principal de su caso, narrador y señor poseedor de un sombrero amarillo.

Él se mira, se enuncia y se construye por medio de un diálogo consigo, al hacerlo se encuentra polarizado: debido a que es bestial, pero también civilizado; calmado, pero ansioso; víctima a la vez que victimario, aprehende también de su contemplación, con lo cual el lector también termina por adquirir conocimiento de esta laberíntica narración.

Se contempla cómo ahora Acteón le ha quitado el arco a Artemisa y se ha posicionado en su lugar: puede ser cazador, al mismo tiempo que puede ser presa; puede ser la comida de sus perros y ser sus perros; pero no cualquier tipo de perro, pues estos perros antropomorfizados pueden “entristecerse... desean... creen... saben” (Piñera, 1944: 19). De esta manera Acteón y sus perros se complementan, la ausencia de Artemisa indica un voltear la vista a la figura del cazador intrépido, que se asoma a buscar lo que no debe ser develado al hombre.

CONCLUSIONES

Como en toda investigación hubo una motivación inmanente para que se desarrollará esta tesis; cada capítulo se centra en la particular forma de creación escritural piñeriana, en la cual se observó cómo se usa al cuerpo en las historias, la tinta del autor es el molde ideal para que los cuerpos ficticios transmitieran esa pasión.

Todo lo anterior deriva de una intención artística por moldear un corpus literario, visto así se observó la centralidad que da a la palabra, pues “En compensación, el discurso se desplaza hacia una metadiscursividad que desenmascara las ilusiones de dicho mundo y reflexiona en la imaginación como único asidero de autoconocimiento y salvación” (Navarrete, 2015: 30), por lo cual la única forma de salir a flote es el decir de las páginas, en las cuales se da este poseccionamiento de una entidad así como de una identidad poética.

Llegados a esta parte conclusiva se ve en el cuerpo como el elemento que lleva a descubrir la antipoética del cuerpo en “Unión indestructible” y “El caso Acteón” de Virgilio Piñera. Con lo cual se comprueba que cada texto es susceptible de ser analizado bajo un esquema de observación particular; por lo cual podemos decir que la hipótesis es afirmativa.

Otra parte importante fue el ejercicio revisionista de dos cuentos breves, en los cuales la violenta unión se vio como una parte imprescindible de la antipoética disruptiva piñeriana esto como parte del objetivo general. También, se señala la complejidad para encontrar la teoría pertinente que pudiera servir de abordaje a los textos, estas propuestas teóricas son el resultado de un proceso sustentado en investigación documental, esta secuencia alude a los objetivos particulares de la escritura de esta tesis.

Como bien, se plantea en el cuerpo de la tesis, los corpus son un producto prefabricado del sistema (lo indica la teoría de Deleuze y Guattari), pero estos cuerpos sin órganos, que son los lectores, pueden ser trastocados al terreno literario, en el cual mutan, es decir, que encontraron una forma de ser más allá de la vida ordinaria. Se es en medida del atrevimiento que se tiene y habría que recordar la manera decidida de aquellos amantes que inertes ante la ruptura se fundieron con una pez, a veces se necesita dejar de pensar con detenimiento y conseguir el impulso para llevar

a cabo los proyectos que tengamos, aunque la idea parezca una extralimitación se tiene que adquirir ese pegamento, para reconstruirse, esto con el fin de resignificarse a una manera propia, no al estilo del sistema, sino de modo personal con una corporalidad por y para sí mismo.

Al recapitular, se concreta en ese amor pegamento necesario para que dos puedan quedar unidos, parte desconcertante de la propuesta literaria del cuento “Unión indestructible”, aunque ya se ha analizado a estos amantes que encontraron esas otras corporalidades o extensiones en las que podían habitar: el cuerpo de un lector receptivo.

El otro gran motivo fue el análisis de “El caso Acteón” en esta narración no hay sujetos amados, sino la relación con la otredad hallada en uno mismo, y se ve asimismo el vínculo que puede generarse con un completo “desconocido”. Hay que puntualizar en la idea final de que los dos cuentos del autor cubano son indispensables para pensar en el ejercicio descentralizador propuesto por Weisz, en el que aparece el cuerpo literario, pero no como una corporalidad modelo, sino como una que ha experimentado una diversidad de transformaciones o cambios.

A este cuerpo se le suma la condición del lector que llega para vivir en el corpus ficticio como una extensión de él, por lo cual el relato dialoga con la propuesta de Weisz y con el lector desde el momento en el que el esquema dado por el teórico: construcción, turbulencia y reconstrucción, se activan en el momento de la lectura.

Las propuestas teóricas que se emplearon para el análisis de ambos relatos, además de ser pertinentes para el estudio de los mismos, coinciden entre ellas en tanto que movilizan al cuerpo, lo hacen desplazarse y encarnar la visión piñeriana de una corporalidad gastada o vivida, que ha sido transgredida por la palabra, esto lo convierte en un cuerpo traspasado por los sentidos lo cual infiere en que no se ha quedado guardada en una vitrina, o velada por un pensamiento de sacralidad que interfiera con la comunicación directa entre los elementos.

En tanto que los recursos utilizados por el autor para la construcción de sus historias, se presentó a la brevedad como una característica propia en la cual radica por completo la complejidad de éstas; se pudo constatar la habilidad para codificar en un texto pequeño una cantidad impresionante de significados.

También, y de manera simultánea, al buscar la temática en “Unión indestructible” emergieron los motivos asociados que de pronto hacen que el lector se remita a la escena directa en la cual los amantes se funden en estrecho abrazo mediante el tambor de pez.

En “El caso Acteón” se señaló la importancia que adquieren los signos ortográficos, los cuales resignifican el sentido de la voz que los ocupa. También se abordó el desdoblamiento del narrador, esto fue posible gracias al ejercicio revisionista de sus movimientos, aunque confusos, pero sin importar que esto significaba paradas ante cada coma o paréntesis se dio una respuesta a la medida de la diégesis.

De forma breve, se enfatiza ahora que entre los cuentos creados en 1944⁶⁸ existe una narrativa marcada por una temática del viaje al interior de la corporalidad propia, en esta colección de ficciones la composición está vinculada con un conocerse⁶⁹ (ejercicio de introspección constante en los narradores); además de que la redacción es de cierta forma menos breve; también se notó que hay más de una voz que habita a cada cuerpo narrador, es decir, son varias voces que intervienen en un mismo momento, o son habitantes diegéticos que se debaten internamente en un estado mental convulso.

Por el contrario, en la sección de textos escritos en el año 1957 hay características compartidas en las ficciones como: el hecho de que los personajes tienen múltiples perspectivas en la misma narración y estas tienen que ver de alguna manera con el suelo. Otros aspectos relevantes es el sentido claro, por parte de los personajes, del afuera y del adentro; por igual es una tendencia el que los sujetos acuden a recursos extraños a sus cuerpos, ya sean objetos mentales, objetos comunicativos o de otra índole, por ejemplo: un pegamento, una casa u otros cuerpos.

Ambas colecciones⁷⁰ tienen puntos de convergencia en cuanto a los escenarios en que se desarrollan, por citar algunos sitios cargados de sentido están:

⁶⁸ Al respecto una investigación habla del desarrollo que tuvo su trayectoria escritural en la cual propone que “entre 1946 y 1948, de algún modo marca el proceso de maduración y autonomía de su escritura cuentística, misma que inicia desde fines de los años treinta (Navarrete, 2015: 29).

⁶⁹ Uno de los cuentos que salta a la vista es “Las escaleras del palacio legislativo”, en esta ficción el personaje principal sube unas escaleras en las cuales se da cuenta de quién es verdaderamente.

⁷⁰ Con la palabra “colección” nos referimos a los cuentos englobados en un tiempo determinado como los escritos en 1944 o los del 1957, pero que pertenecen a la misma antología de *Cuentos fríos*, hemos decidido usar esta palabra, pues en cada año Piñera escribió más de 15 diégesis.

la tierra, montañas, losas, cimas, fondos. Otra constante es el uso de los sentidos, pues se emplean en forma insistente, dos ejemplos de ello son la ocupación de la vista, esa mirada que ve al otro, entra en el otro; también se encuentra en el tacto otro recurso utilizado, éste se hace acompañar de la necesidad de tocar al otro o así mismo.

Se puede decir que la obra de Virgilio Piñera engloba el sentido de ser humano en la cuestión corporal, que por un lado sucede en lo físico (como en “Unión indestructible”) y, por otro lado, que aborda a la ligadura corporal - mental (como en “El caso Acteón”). Ambos textos forman parte de un bloque de relaciones bidireccionales que entrelazan lo corporal con lo mental.

Al situarse en la obra de este autor que hizo grandes aportes a cada uno de los géneros de la Literatura Latinoamericana y Universal, el lector se percata de que varios adjetivos describen sus obras, Virgilio Piñera Llera es un artista disruptivo que distorsiona la versión que de “artístico” se tiene y que se tenía en su época, esto se observa en que mientras otros autores se fijaban en otros aspectos literarios él irrumpe en la línea sincrónica literaria que llevaban sus contemporáneos. Esto se observa en cada narración de él, porque como se ha comentado en sus ficciones la ausencia en la creación de un universo ficcional habla de la total significación en sus cuerpos, por lo cual se observa que:

Un grueso significativo de las ficciones de Piñera manifiesta la experiencia de un confinamiento ineludible. No hay precedentes en la literatura cubana que registren esta percepción indoblegable y carcelaria del mundo. Se trata de una literatura insólita y universal por su profundo interés en indagar la condición humana (Navarrete, 2015: 29).

Debido a esto no importa si hay o no un mundo afuera, el mundo realmente se encuentra dentro del lector, listo para ser descubierto, de esta noción habla Piñera, su Literatura propone a sus lectores esta visión de navegar en el interior de lo único cierto en el humano: el cuerpo.

Piñera desbarata la estructura formal de los relatos, desordena el tiempo, pareciera que lo anula; desintegra y fragmenta la corporalidad de los personajes para reconstruirlos, quebranta al lector al momento en que éste tiene un encuentro con la ruptura que genera la visita al lugar de sus ficciones, en su obra el espacio y el tiempo

se encuentran íntimamente ligados como lo menciona Navarrete: “El espacio se vive y experimenta, pero también se imagina, se apropia y modifica. Piñera redimensiona su ‘nada’ en una figuración austera del espacio-tiempo, así como en una ruptura entre la interioridad y el mundo” (Navarrete, 2015: 39).

Lo interesante de esta propuesta es la redimensión hecha en los textos piñerianos, porque se construyen aparentemente de la nada, en esta ausencia hay una apropiación de lo que hasta antes del texto se consideraba como desconocido o ajeno y extraño a la noción que de “normalidad” se pudiera dar al cuerpo.

Todos los cambios realizados en sus universos narrativos son reformadores de un nuevo orden en la construcción, otro ejemplo de esto se encuentra en sus espacios alterados por el vacío que los llena del verdadero sentido: el cuerpo, éste se encuentra centrado como el principal agente del caos, por todo lo que él significa, es por la misma razón que su presencia lo es todo sin importar si hay o no muebles, casas, joyas o algún otro tipo de posesión, pues lo más valioso que se posee es el yo y el cómo éste se articula como un cuerpo de tal forma que: “Piñera ... recobra la dicha y la vitalidad por medio del arte [textual]” (Navarrete, 2015: 46).

Al tiempo que se lee y se acciona la lectura desde otras corporalidades las escenas presentadas no dejan de causar perturbación ante los ojos del lector porque su propuesta es transgresora y violenta, sólo con este tipo de movimientos es que se puede operar un cambio a nivel narratológico o corporal.

En la actualidad todavía saltan a la vista los relatos infractores del escritor cubano no hay otra razón que concebirlos como un disturbio positivo, si se piensa que en el tiempo en el cual comenzaba a ser publicado en cualquiera de sus formas: cuento, novela, poema u obra dramática se observa la agitación resultante de un amar la Literatura al trascenderla.

Cuando se decide creerles a sus narradores hay una certeza y es: que no hay nada determinado tras una línea nueva, pues sus relatores, la mayoría de las veces, dinamizan las cadenas sintácticas. En esta visita a su poética en “Unión indestructible” y “El caso Acteón” se encuentra su gran propuesta que va contra corriente, su poética del no, o, mejor dicho, su antipoética. En Piñera hay lecturas que logran el efecto deseado de sacar al lector de su zona segura por lo cual:

Los lectores esperables son aquellos que se dejan sumergir y balancear en la hechura de una escritura que es el resultado de una pluma entusiasmada en la que las palabras, y las letras se entremezclan para terminar confundidas provocando como resultado que “acabamos por no entender nada” ... esas historias que rompen con la lógica esperada, se percibe el desasosiego que causan las desventuras humanas (González, 2013: 193).

Por tanto, no queda más que invitar al lector de la presente tesis para que lea sin medida, ni control a este cubano que escapa a todo academicismo, límite espacial o mental, y que colocó en su texto-cuerpo al común del humano; él es Virgilio Piñera.

REFERENCIAS

- Álvarez, M. (2014). *Historia de Cuzco, el ombligo del Imperio Inca*. Red de Historia. Recuperado de <https://redhistoria.com/historia-de-la-ciudad-de-cusco/> el 29/07/2020 16:26 hrs.
- Bech, J. (2005). *Merleau-Ponty una aproximación a su pensamiento*. Barcelona: ANTHROPOS.
- Berti, E. (2001). *El realismo absurdo y barroco de un cubano genial*. París: La Nación. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/215586-el-realismo-absurdo-y-barroco-de-un-cubano-genial> el 30/04/2018 23:51 hrs.
- Chevalier, J. y Gheerbrand, A. (2005). *Diccionario de los símbolos*. (Silvar, M. y Rodríguez, A.). España: Herder (1987).
- Cruz, J. (2018). *Arthur Schopenhauer una Filosofía de la Corporalidad* (Tesis de Maestría). México: UNAM.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993) *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1947) “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?” en *Mil mesetas*. España: Pre-textos. Edición digital.
- www.deChile.net. (2019) Concepto de Ctónico. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?cto.nico> el 02/10/2019 a las 10:42 am.
- Finol, J. (2014). “Antropo-semiótica y Corpósfera: Espacio, límites y fronteras del cuerpo” en *Opción*. Venezuela: Universidad del Zulia. Recuperado <https://www.redalyc.org/pdf/310/31035399004.pdf> el 27/07/2020 a las 16:40 hrs.

González, M. (2013). *El decir de la hechura: una lectura de la estética piñeriana en dos cuentos fríos*. Argentina: KAMCHATKA.

Milanés, M. (2009). "La cuentística de Piñera: un ensayo de periodización" en *Escala crítica*. La Habana: Letras cubanas. Recuperado de <https://www.academia.edu/search?utf8=%E2%9C%93&q=La+cuent%C3%ADstica+de+Pi%C3%B1era%3A+un+ensayo+de+periodizaci%C3%B3n> el 06/10/2020 14:27 hrs.

McGavin, G. (2014). "Las increíbles extremidades del ser humano: manos y pies" en *BBC* Recuperado de bbc.com/mundo/noticias/2014/03/140227_ciencia_manos_y_pies_jpg_finde consultado el 03/10/2019 a las 10:35 hrs.

Nancy, J-L. (2006). "Corpus" en *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Navarrete, L. (2015). *Del destino aciago al eros de la creación: apuntes sobre la cuentística de Virgilio Piñera*. (Jul-sept) Base de datos: Clase.

Noguerol, F. (1996). El concepto de absurdo en la narrativa de Virgilio Piñera. España: Universidad de Salamanca. Recuperado de http://www.academia.edu/15115986/EL_CONCEPTO_DE_ABSURDO_EN_LA_NARRATIVA_DE_VIRGILIO_PI%C3%91ERA_1996_EN_TORNO_A_LA_OBRA_DE_VIRGILIO_PI%C3%91ERA el 30/04/18 9:12 hrs.

Pérez, G. (2007). *El mundo grotesco y absurdo de los personajes en una selección de cuentos de Virgilio Piñera* (Tesis de licenciatura). México: UNAM.

- Pérez-Rioja, J. (2008). *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. 8^{ed}. España: Tecnos.
- Pimentel, L. A. (2005). *El relato en perspectiva*. 3^a Ed. México: UNAM/Sigloxx1.
- Piñera, V. (2006). *Cuentos fríos*. México: Lectorum.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Real Academia Española*. 23^a Ed.
- Rubert, X. (2004). *¿Por qué filosofía?* Sexto piso: México.
- Salinas, A. (2003). ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos? Aproximación ético-política a Gilles Deleuze. Recuperado de https://www.academia.edu/13254656/_C%C3%B3mo_hacerse_un_cuerpo_sin_%C3%B3rganos_Aproximaci%C3%B3n_%C3%A9tico_pol%C3%ADtica_a_Gilles_Deleuze el 29/10/2010 a las 16:30 hrs.
- Sánchez, C. (mayo 2018). *Electra Garrigó de Virgilio Piñera, un acercamiento comparatístico a las relaciones intertextuales*. [Tesis de Maestría] EDOMéx: UAEMéx.
- Todorov, T. (2002). “Como está hecho el Capote de Gogol” en *Teoría de la literatura de los formalistas*. México: Siglo XXI.
- Todorov, T. (2010). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- Torres-Robles, C. (1989). *La cuentística de virgilio piñera: estrategias humorísticas*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Valdés, O. (2016). “La escritura como metáfora del cuerpo. Hacia una fenomenología de la escritura-cuerpo” En *Por una ontología del cuerpo: Un diálogo entre una multiplicidad de miradas*. México: Fénix.

Valerio, F. (1998). "Las estrategias narrativas de Virgilio Piñera durante la revolución cubana" en *Romance Quarterly*. EUA: Allegheny College. Recuperado de https://www.academia.edu/10966813/Las_estrategias_narrativas_de_Virgilio_Pi%C3%B1era_durante_la_Revoluci%C3%B3n_Cubana el 6/10/2020 a las 14:30 hrs.

Van, E. (2010). *El humor negro en la cuentística de Virgilio Piñera* (Tesina de Maestría). Recuperado de website http://lib.ugent.be/.fulltxt/RUG01/001/414/373/RUG01001414373_2010_0001_AC.pdf el 24/09/16 22:35 hrs.

Vizcaíno, L. (2013). "La metaficción en algunas brevedades narrativas de hispanoamérica" en *Cuadernos Americanos*. México: UNAM.

Weisz, G. (1998). *Los dioses de la peste*. México: Siglo XXI.

Zavala, L. (2006). *Un modelo para el estudio del cuento*. Casa del tiempo (número 9) Recuperado de www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/90-jul-ago-2006/ el 15/09/2019 a las 16:34 hrs.

ANEXOS

“Unión indestructible”

Nuestro amor va de mal en peor. Se nos escapa de las manos, de la boca, de los ojos, del corazón. Ya su pecho no se refugia en el mío y mis piernas no corren a su encuentro. Hemos caído en lo más terrible que pueda ocurrirles a dos amantes: nos devolvemos las caras. Ella se ha quitado mi cara y la tira a la cama; yo me he sacado la suya y la encajo con violencia en el hueco dejado por la mía. Ya no velaremos más nuestro amor. Será bien triste coger cada uno por su lado.

Sin embargo, no me doy por vencido. Echo mano a un sencillo recurso. Acabo de comprar un tambor de pez. Ella, que ha adivinado mi intención, se desnuda en un abrir y cerrar de ojos. Acto seguido se sumerge en el pegajoso líquido. Su cuerpo ondula en la negra densidad de la pez. Cuando calculo que la impregnación ha ganado los repliegues más recónditos de su cuerpo, le ordeno salir y acostarse en las losas de mármol del jardín. A mi vez, me sumerjo en la pez salvadora. Un sol abrasador cae a plomo sobre nuestras cabezas. Me tiendo a su lado, nos fundimos en estrecho abrazo. Son las doce del día. Haciendo un cálculo conservador espero que a las tres de la tarde se haya consumado nuestra unión indestructible.

1957

“El caso Acteón”

El señor del sombrero amarillo se me acercó para decirme: “¿Quema usted, acaso, formar parte de la cadena...?” —Y sin transición alguna añadió —: “Sabe, de la cadena Acteón...” “¿Es posible...?” —le respondí—. “¿Existe, pues, una cadena Acteón?” “Sí —me contestó fríamente—, pero importa mucho precisar las razones, las dos razones del caso Acteón.” Sin poderme contener, abrí los dos primeros botones de su camisa y observé atentamente su pecho. “Sí —dijo él—, las dos razones del caso Acteón. La primera (a su vez extendió su mano derecha y entreabrió mi camisa), la primera es que el mito de Acteón puede darse en cualquier parte.” Yo hundí ligeramente mis uñas del pulgar y del meñique en su carne. “Se ha hablado mucho de Grecia en el Caso Acteón —continuó—, pero créame (y aquí hundió también él ligeramente sus uñas del pulgar y el meñique en mi carne del pecho), también aquí en Cuba misma o en el Cuzco, o en cualquier otra parte, puede darse con toda propiedad el caso Acteón.” Acentuando un poco más la presión de mis uñas

le respondí: “Entonces, su cadena va a tener una importancia enorme.” “Claro —me contestó—, claro que va a tenerla; todo depende de la capacidad del aspirante a la cadena Acteón” (y al decir esto acentuó un tanto más la presión de sus uñas). En seguida añadió, como poseído por un desgarramiento: “Pero creo que usted posee las condiciones requeridas...” Debí lanzar un quejido, levísimo, pero su oído lo había recogido, pues casi gritando me dijo: “La segunda razón (yo mire sus uñas en mi pecho, pero ya no se veían, circunstancia a la que achaqué más tarde el extraordinario aumento en el volumen de su voz), la segunda razón es que no se sabe, que no se podría marcar, delimitar, señalar, indicar, precisar (y todos estos verbos parecían los poderosos pitazos de una locomotora) dónde termina Acteón y dónde comienzan sus perros.” “Pero —le dije débilmente— Acteón, entonces, ¿no es una víctima?” “En modo alguno, caballero; en modo alguno.” Lanzaba grandes chorros de saliva sobre mi cara, sobre mi chaqueta. “Tanto podrían los perros ser las víctimas como los victimarios; y en este caso, ya sabe usted lo que también podría ser Acteón.” Entusiasmado por aquella estupenda revelación no pude contenerme y abrí los restantes botones de su camisa y llevé mi otra mano a su pecho. “¡Oh —grité yo ahora—, de qué peso me libra usted! ¡Qué peso quita usted de este pecho!” Y miraba hacia mi pecho, donde, a su vez, él había introducido su mano libre y, acompañando la palabra a la acción, me decía: “Claro, si es tan fácil, si después de comprenderlo es tan sencillo...” Se escuchaba el ruido característico de las manos cuando escarban la tierra. “Es tan sencillo —decía él (y su voz ahora parecía un melisma)—, imagínese la escena: los perros descubren a Acteón...; sí, lo descubren como yo lo he descubierto a usted; Acteón, al verlos, se llena de salvaje alegría; los perros empiezan a entristecerse; Acteón puede escapar, más aún, los perros desean ardientemente que Acteón escape; los perros creen que Acteón despedazado llevará la mejor parte; y ¿sabe usted...? (aquí se llenó de un profundo desaliento, pero yo lo reanimé muy pronto hundiendo mis dos manos en su pecho hasta la altura de mis carpos); ¡gracias, gracias! —me dijo con su hilo de voz—, los perros saben muy bien precisamente que quedarían en una situación de inferioridad respecto de Acteón; sí (y yo le infundí confianza hundiendo más y más mis uñas en su pecho), sí, en una situación muy desairada y hasta ridícula, si se quiere.” “Perdone —dije yo—, perdone que le interrumpa (y mi voz recordaba ahora aquellos pitazos por él emitidos), pero viva usted convencido (todo esto lo decía cubriéndole de una abundante lluvia de saliva) de que los perros no pasarán por esa afrenta, por esa ominosa condición que es toda

victoria. ¡No, no, en modo alguno, caballero —vociferaba yo—, no quedarán, viva usted tranquilo, viva convencido de ello; se lo aseguro, podría suscribirlo; esos perros serán devorados también... por Acteón!” En este punto no sabría decir quién pronunció la última frase, pues, como quiera que acompañábamos la acción a la palabra, nuestras manos iban penetrando regiones más profundas de nuestros pechos respectivos, y como acompañábamos igualmente la palabra a la acción (hubiera sido imposible distinguir entre una y otra voz: mi voz correspondía a su acción, su acción a mi voz) sucedía que nos hacíamos una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término.

1944