Escritos Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje
Número 39-40, enero-diciembre de 2009, pp. 165-180

Intertextualidad y explosión corporal en *Fumando espero*, de Jorge Ángel Pérez

Flor E. Aguilera Navarrete

Se analiza Fumando espero *como novela de rasgos intertextuales de discurso ficcional y metaficcional que, a través de obras canónicas de la tradición literaria y pictórica occidentales y de la tradición musical e histórica populares argentinas, busca desacralizar el canon literario de Latinoamérica y desmarcar la narrativa cubana de heroísmos y antiheroísmos revolucionarios. Así, se traza un puente significativo entre la realidad ficcional y la extraliteraria, evidenciando la transtextualidad como parte de una posición histórica, modulada por aspectos socioculturales. La intertextualidad se evidencia en un proceso de explosión corporal. El cuerpo, mediante estrategias autoflageladoras, mediante masoquismo y autoescarnio, trasciende como territorio literario.*

We analyse Fumando espero *as a novel with intertextual traits of fictional and metafictional discourse that, through the canonical works of western literary and pictorial tradition and popular Argentine musical and historical tradition, strives to desacralize literary canon in Latin America and remove the marks from Cuban narrative concerned with revolutionary heroism and antiheroism. Thus we trace a significative bridge between fictional and extraliterary reality showing transtextuality as a part of a historical position modulated by sociocultural aspects. Such intertextuality stands out in a process of corporal explosion. The body, by means of self-flagellating strategies, masochism and self-ridicule, transcends as literary territory.*

La metamorfosis no es un accidente,
es la vida misma de la obra de arte.
André Malraux

Nadie puede modificar efectivamente,
auténticamente, mi apreciación, ni siquiera yo mismo.
Gérard Genette

La permeabilidad textual siempre ha sido parte inherente de la construcción del texto literario. Desde los inicios de la literatura,

la transtextualidad ha sido un aspecto de la textualidad, parte de la trascendencia de la obra de arte. Ha funcionado como un principio dialógico que motiva los vínculos entre el enunciado literario y el sujeto de la enunciación que hace posible el espacio ficticio.

Esta práctica textual elimina el aislamiento del texto para confrontarlo con su contexto literario y social, de tal manera que la obra literaria como objeto estético se postra frente otras obras pasadas, con la intención de establecer su identidad artística, su historicidad, por medio de ellas. Así, el texto (entretejedura) entra al contexto de la palabra estética que lo determina y que hace fluir su sentido. La obra literaria, de este modo, se funda mirando hacia su pasado, hacia su tradición, pero sin dejar de mirar hacia el futuro, donde confirma su ruptura, su renovación. Es decir, el texto literario, en su deseo de transcendencia, postula su propia conciencia estética a través de la permeabilidad textual, pero no sólo con el objeto de repetir la palabra ya dicha, no con la finalidad de imitar ideas o pensamientos, sino con la firme convicción de renovar el espacio ficticio donde se vuelve a nombrar y resignificar la palabra ya dicha, la obra ya determinada. De esta forma, la trascendencia textual funciona como una suerte de marco informativo o como referencia discursiva en el proceso constructor y renovador del texto literario. En este sentido, cada texto evoca una historia de textos, y el significado de esos otros textos se incorporan, de algún modo, al significado del texto que los evoca, de modo que las intenciones ajenas se adhieren a las propias.

Sin embargo, Helena Beristáin afirma al respecto: "la noción de intertextualidad es de antiquísimo linaje aunque de reciente troquelación" (1996, 40). Por ello, en la narrativa contemporánea, la transtextualidad tiene como finalidad la deconstrucción del espacio ficticio, hacer consciente su naturaleza simbólica, determinar su carácter codificado. El texto narrativo, de modo explícito y por medio de esta práctica textual, se confirma como obra que "es capaz de generar una multitud abierta de textos que se multiplican infinitamente" (Genette, 1996, 92). Se trata, entonces, no de una simple copresencia de obras, sino de un ejercicio explícito y efectivo, con el cual el texto se ratifica como obra autoconsciente.

Los aspectos transtextuales no están insertos de manera superflua, o sin causar ningún sentido, pues su presencia es trascendental en el discurso que los evoca, causando un efecto nuevo en el lector que los recibe.

La transtextualidad –rasgos intertextuales conscientes y efectivos– ha sido una práctica recurrente en la producción literaria del siglo XX de América Latina, pues se ha venido observando como una característica constante en algunos textos de la narrativa contemporánea[1], logrando mostrar una heterogeneidad discursiva que apunta hacia el cuestionamiento de los propios límites del texto y de los géneros literarios en su totalidad. Ello debido a que las obras con copresencia efectiva no sólo aluden a textos del mismo género o con la misma temática, sino a una gran variedad de formas literarias pasadas o anteriores que se van modificando en la inserción, pues su valor o su sentido se transforma, y no en un sentido degradante, sino en un sentido evolutivo.

Dentro de los principios básicos de la literatura contemporánea, también denominada "posmoderna", el juego transtextual deconstruccionista es una importante característica del discurso estético, ya que con él se logra una reflexión sobre la escritura y lo narrado, la mezcla absoluta de realidad y ficción, así como "la discontinuidad, la ruptura, el desplazamiento, lo indeterminado y la antitotalidad" (Rodríguez y Williams, 2002: 20) del texto estético. Con ella, además, se evidencia la manifestación del pastiche, la parodia, "el canibalismo de todos los estilos del pasado, el juego al azar con las alusiones estilísticas" (Rodríguez y Williams, 2002, 22).

1 En la literatura de Hispanoamérica de los últimos tiempos se observa una considerable e importante permeabilidad discursiva, con la intención de subvertir géneros literarios autoritarios, provocando, a su vez, no sólo una relación intercultural, sino una transformación discursiva que vale la pena detenerse a revisar. Obras como *Madero, el otro* (1989) y *La noche de Ángeles* (1991) de Ignacio Solares, *Maten al León* (1974) y *Los relámpagos de agosto* (1965) de Jorge Ibargüengoitia, *En busca de Klingsor* (1999) y *A pesar del oscuro silencio* (1993) de Jorge Volpi, *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *Nombre falso* (1975) de Ricardo Piglia, *La oveja negra y demás fábula* (1969) de Augusto Monterroso, *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, entre otras obras de corte histórico, biográfico o metaficcional, son ejemplos claros que evidencian una trascendencia textual efectiva.

Debido a estos rasgos distintivos, pero sobre todo por la disolución de las fronteras genéricas que provoca la transtextualidad, Lauro Zavala llama a estas obras transtextuales "fronterizas", pues incorporan simultáneamente, por ejemplo, elementos de discurso histórico y mítico (como lo hace, por ejemplo, Carlos Fuentes en *El espejo enterrado* y Jorge Ibargüengoitia en *Los pasos de López*), o creativo y reflexivo (como lo hace Octavio Paz en *Topoemas*) o ficcional y metaficcional (como lo hace, por ejemplo, Julio Cortázar en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, Jorge Luis Borges en *Pierre Menard, autor de El Quijote*, Augusto Roa Bastos, en *Yo el Supremo*). Pero ésta no es una característica ingenua, pues como diría el mismo Zavala: "provoca, a su vez, la creación de un espacio de incertidumbre en el lector, que se ve así obligado a practicar diversas estrategias de construcción, desconstrucción y reconstrucción de sentido, así como de su propia conceptualización del espacio de la escritura literaria" (1993, 7).

En este sentido, la novela *Fumando espero* (2002), de Jorge Ángel Pérez (Cuba, 1961), es una obra narrativa de rasgos transtextuales de discurso ficcional y metaficcional que, por medio de la retrotracción de obras canónicas de la tradición literaria y pictórica occidentales y de la tradición musical e histórica populares argentinas, busca la desacralización del canon literario de América Latina, pero también desmarcar la narrativa cubana de los heroísmos y antiheroísmos revolucionarios o posrevolucionarios.

Fumando espero (finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en 2005) es una especie de homenaje a Virgilio Piñera, donde se ficcionaliza la estancia de este escritor cubano en tierras argentinas, después de obtener una beca de creación literaria. Virgilio, protagonista homosexual de esta historia, llega a Buenos Aires en tiempos del peronismo, justo el día de la Victoria de Perón en las elecciones (1946), y pronto se habitúa a los bajos mundos de estas tierras argentinas. Una vez llegado a Buenos Aires se instala en una pensión por donde todo tipo de personajes marginados deambulan, creándose, de esta manera, un microcosmos que gira, paralela y contradictoriamente, en torno a la alta cultura occidental, sobre todo de Francia. En esta pensión, don-

de sucede toda suerte de eventos criminales y humorísticos, los personajes son bautizados con nombres que aluden a la nobleza francesa del siglo XVII y del siglo XIX: la princesa de Clèves, el duque de Nemours, la duquesa de Valentinois…, manifestándose, directamente, una red de transtextualidad que no sólo es de obra literaria pasada (hipotexto) o obra literaria posterior (hipertexto), sino de experiencia política y cultural a obra creativa.

Fumando espero, así, se convierte en una obra que traza un puente significativo entre la realidad ficcional y la realidad extraliteraria y social. Los rasgos transtextuales forman parte de una posición histórica, la cual, a su vez, está modulada por los aspectos socioculturales. Ello hace que esta novela no se presente como un simple texto desnudo, sino más bien como una obra cercada por una compleja permeabilidad textual que determina la lectura.

La transtextualidad de *Fumando espero* se revela mediante un indicio paratextual (según Genette, como los títulos, subtítulos, intertítulos, epílogos, epígrafes, advertencias, contexto histórico, datos biográficos, etcétera) que es, desde un inicio, un contrato explícito y alusivo que pone en relación al lector con la cultura popular argentina. *Fumando espero* es el título de una pieza de tango de 1922, escrita por Félix Garzo, que resemantiza la novela, le da sentido, además de transparentar las palabras clave para comprender la novela: el fumar y el esperar. Estas dos palabras, sin lugar a dudas, marcan el rumbo significativo de la novela, en tanto que, una vez conocido el tango, imprime a la novela los rasgos homosexuales (transexuales) del protagonista y el tono erótico, corporal, que en ella se alude. Los primeros versos de la primera estrofa de este tango lo ejemplifican: "Fumar es un *placer* / genial, *sensual*. / Fumando espero / *al hombre que yo quiero*". El conocimiento de este tango, de esta manera, señala el camino interpretativo: la espera como un acto sensual.

No obstante, es preciso señalar que la transtextualidad tiene su propia condición de lectura, pues ésta se percibe únicamente cuando se reconoce la presencia del texto anterior que permea en la novela. Es decir, todo texto transtextual tiene condiciones indispensables para ser interpretado, y es precisamente el conocimiento o

el reconocimiento de la presencia transtextual lo que da sentido a la obra. Sólo conociendo o percibiendo el grado de permeabilidad textual *Fumando espero* adquiere un doble o profundo sentido. Por supuesto, aceptamos que esta novela, como todo texto con pretensiones estéticas, sostiene un sentido por sí misma, pues es una obra autónoma que ella misma es susceptible de otorgar un sentido, ya que el reconocimiento de la transtextualidad tampoco es un deber o una regla indispensable para iniciar la lectura, ya que el lector puede abordarla y, quizá, entenderla sin necesidad de desentrañar totalmente las obras anteriores que se permean en ella. No obstante, el nivel de lectura será superficial, ya que las relaciones transtextuales sirven para aclarar cómo el texto literario se mantiene en pie debido a su pasado, pues es a través de éste que la obra actual se define y se presenta. Es decir, una vez que se conoce el tango alusivo al título de esta obra de Jorge Ángel Pérez, se adquiere una dimensión más completa del sentido que se postula.

Además, una vez desentrañada la transtextualidad, se reconoce que cada título de los capítulos de esta novela tiene su hipotexto, es decir, su texto anterior. Cada capítulo lleva el título de algún tango famoso y popular de Argentina. Juntos los tangos, independientes de la trama de la novela, aunque en la misma sucesión que se presentan en ella, forman una historia paralela, que, sin duda, una vez conocidos, dan mayor sentido a *Fumando espero*.

Es importante aclarar, en este punto, que la transtextualidad va más allá de un afán enciclopédico, no es con intención de subrayar una erudita variedad de obras, ya sean provenientes de la alta o popular culturas, sino con la idea de imprimir una heterogeneidad de discursos que enmarcan una significancia. En este sentido, no basta reconocer la intertextualidad, señalarla, sino evidenciar y reflexionar cómo se injerta un intertexto en un texto, bajo qué circunstancias, debido a qué motivos, y en cómo opera dentro de una estructura narrativa.

En *Fumando espero*, a nuestro juicio, la transtextualidad tiene una finalidad concreta: desacralizar el canon literario occidental y latinoamericano y proponer, mediante un hecho histórico parodiado, mediante el mito de la momificación de Eva Perón, el sentido

de la palabra trascendente, el valor de la palabra perpetua, perpetuamente estética. Aunque, hemos de reconocer, no se trata de ridiculizar el canon literario, no se trata de degradar la alta cultura occidental, sino de manifestar un realismo propio de la cultura latinoamericana, oponerla frente a una realidad marginada, confrontarla con una "baja" cultura que reconoce la homosexualidad como parte de la condición humana, para marcar una diferenciación entre la cultura dominadora y la cultura dominada, entre lo central y lo periférico, creando una atmósfera de resistencia entre culturas.

Virgilio, el protagonista, una vez llegado a Buenos Aires, expresa una obsesión significativa: buscar a Pedro Ara, el embalsamador de Eva Perón, para que momificara sus manos. Una vez muerto Virgilio, era su deseo que Ara mutilara sus manos y las eternizara con la momificación, y llevarlas a Cuba en una urna de cristal para que le rindieran homenaje, para que el público conocedor del arte literario aplaudiera su trascendencia. Sin embargo, este deseo queda frustrado al morir Eva y ocupar su cuerpo toda la atención del embalsamador. Entonces surge otra obsesión no menos significativa: acabar con el cuerpo momificado de Eva, destrozarlo, desaparecerlo, derrocarlo en su totalidad y, así, de paso destruir ese fanatismo que le prodigaba el pueblo argentino.

Estos dos hechos, producto de una característica transtextual histórica, son profundamente determinantes en la novela. El embalsamar sus manos, el darles carácter perpetuo, en realidad manifiesta simbólicamente el deseo de hacer trascender la palabra literaria; no son las manos las que en realidad se desean eternas, sino la palabra bellamente artística que fluye de ellas. La destrucción del cuerpo momificado de Eva, a nuestro juicio, simboliza el derrocamiento del canon; no es el cuerpo de Eva lo que se desea aniquilar, sino la literatura canónica, el tema por excelencia canónico de Argentina[2]. Así, Eva representa el canon literario, la perpe-

2 Narrar la muerte de Eva Perón y los efectos de su muerte fueron un tema constante de muchos escritores argentinos, como ejemplos baste recordar las novela *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, *La pasión según Eva* de Abel Posse; los cuentos "Ella" de Juan Carlos Onetti,

tuidad de lo artísticamente aceptado; su destrucción representa la muerte de lo nacional, del tema nacionalista que traspasa e invade a la literatura. Con ello, además, se busca eliminar ese "localismo" que condena a la obra creativa; localismo no estrictamente de Argentina, sino también de Cuba. Es decir, se elimina, asimismo, la tragedia local del texto literario cubano y se saca de su aislamiento; así, eliminando ese posible interés local de la obra literaria, se acaba también con los muros de agua que limitan a Cuba, y de este modo la hace partícipe de toda la tradición occidental que representa la literatura, aunque no sin dejar en ello impreso un tono de socarrona ironía.

En este sentido, toda la permeabilidad textual que circunda a *Fumando espero* funciona para transgredir ese rasgo local que, de momento, atenta contra la trascendencia estética. Así, no es gratuita la transtextualidad, tiene una razón importante el retrotraer la cultura occidental, no sólo literaria, sino pictórica y musical. Virgilio, en su obsesión por las manos y la representación de los dedos, se pregunta: "¿Cómo serían los dedos de Manuel de Falla y los de Beethoven? ¿Cómo los de Chaikovski, Häendel, Mozart o Bach? Las manos de mi amado Chopin debieron de ser magníficas" (Pérez, 2003, 32). De este modo, rompe con la inclinación local o nacionalista, e incrusta una supuesta mundialidad a su obra. Virgilio, siguiendo con la práctica intertextual y con su afán por los dedos, cuestiona: "Y las de Sthendal, ¿cómo serían las manos que crearon a Angelina-Cornelia-Isota-Vaserra del Dongo, duquesa de Sanseverina?" (Pérez, 2003, 32-33). Para manifestar la permeabilidad pictórica, además de las musicales y literarias, afirma: "Estoy seguro de que nadie pensó jamás, sólo yo, en las manos de Courbet [pintor decimonónico francés], no si recordaban bien su hermosa cara, la que pintara él mismo con esas manos divinas, embalsamables" (Pérez, 2003, 33). La idea de la mano perpetua

---

"El simulacro" de Jorge Luis Borges, "Esa mujer" de Rodolfo Wash, "La señora muerta" de David Viñas, "Las patas en las fuentes" de Leónidas Lamborghini, "Evita vive" y "El cadáver de la nación" (poema) de Néstor Perlongher, "El único privilegiado" de Rodrigo Fresán, "La larga risa de todos estos años" de Rodolfo Fogwill, entre otros no menos importantes.

aparece en esta cita, queriendo decir, con esto, que todo artista es susceptible de eternizar su obra por medio de las manos. Por ello se pregunta:

> ¿Cómo serían las manos de todos los grandes artistas que en el mundo han sido? ¿Cuál de ellos no precisó de sus favores? ¿En qué gran obra no estuvieron implicadas [las manos]? ¿Quién no fue socorrido, al menos una vez, por ellas? Ay, el patrocinio de las manos; las manos que defienden, las manos que resguardan y acarician. Ni uno solo pudo obviarlas en su arte, en la vida (Pérez, 2003, 33).

Las manos, de este modo, representan el medio, el elemento indispensable para concretizar no sólo la obra estética, sino para materializar el placer, el deseo. Las manos, entonces, como el instrumento del arte, como la representación de la creación, pero también la que da la posibilidad de la trascendencia, por ello la momificación como imagen connotada.

Así, la revelación física y poética se equipara. Las manos, al igual que el resto del cuerpo, son el lugar de la trascendencia, el sitio idóneo para la intertextualidad literaria. El cuerpo, mediante estrategias autoflageladoras, mediante masoquismo y autoescarnio, trasciende como territorio literario. Virgilio prepara su pecho al acto sangriento, lo limpia, lo depila, para plasmar en él toda la historia occidental de la literatura:

> Si mi torso enclenque exhibía unos pelitos largos, rojizos unos, los otros negros, debía cortarlos de raíz. La pinza de cejas de mamá era lenta, las tijeritas cortaban dejando huellas, pequeños puntos negros y rojizos, molestos cañoncitos. De los instrumentos que conseguí y puse sobre la cama, me decidí por la navaja de papá (Pérez, 2003, 53).

La transtextualidad se funda en un cuerpo que se alista, que se predispone, como acto totalmente consciente y efectivo. Se trata no sólo de un hecho estético, sino de un hecho erótico, sexual en todo su esplendor, pues afirma el protagonista: "Terminé erotizado; en una mano la navaja, la otra el sexo bochornoso, mi vergüenza, y lo abracé vehementemente como si agarrara el suyo, lo acaricié, lo froté al tiempo que la navaja rasuraba el pecho" (Pérez, 2003,

59). De esta manera, la permeabilidad textual, la retrotracción del pasado del arte, se une a la perversión sexual de quien goza verse humillado o maltratado por sí mismo. Por ello, Virgilio señala: "Nada como el púrpura que brota del placer, el goce que *purga* en púrpura" (Pérez, 2003, 60. La cursiva es nuestra). La preparación del terreno del arte, de la posesión de lo intertextual, consiste en limpiar, en quitar lo innecesario, lo inconveniente; pero también con la palabra "purgar" alude a la acción de "Dar al enfermo la medicina conveniente para exonerar el vientre" (DRAE, 1995, versión electrónica), así como también el padecer las penas del purgatorio, lugar donde se purifica para alcanzar la gloria eterna. El cuerpo se purga antes de la gloria, antes de ennoblecer, ilustrar u homenajear a la literatura, a la cultura artística occidental. Esto, por supuesto, en un tono irónico, ya que, más bien, desacraliza el canon occidental, lo carnavaliza al subvertir el discurso jerarquizado. La gloria eterna, de este modo, simboliza la trascendencia literaria que busca el protagonista Virgilio, la perpetuidad que anhela al momificar sus manos, que en realidad no son las manos las que se desean eternas, sino la escritura. El purgar resulta de la necesidad de un proceso selectivo, distintivo de la transtextualidad, pero también de la urgencia de retrotraer textos pasados como "cura" del escritor preocupado por el hecho creativo.

Así, la sangre llega al pubis, y entonces surge el deseo por crear en él un acto churrigueresco, una práctica de redes transtextuales. El pubis del protagonista Virgilio se postra como campo heterogéneo de la tradición literaria occidental:

> Fue mi pubis un canto a las batallas: lo decoré con fragmentos de poemas épicos. Primero el *Beowulf* [poema épico anglosajón que data del siglo IX o X], el siglo octavo a la derecha de mi bajo vientre. Recorté los pelos como si fueran un césped y luego fui sacando algunos, a conveniencia, para armar las figuras. Los vellos que dejé intactos, el contraste con el vacío y las sombras sobre el propicio vacío que yo mismo consiguiera, permitieron la aparición de las figuras. Después de dos días de trabajo pudo verse la imagen de Beowulf enfrentando a Grendel; clavada la espada en la panza del caníbal que desesperado por el dolor alargaba los brazos intentando alcanzar el

> cuello de Beowulf. Tras el héroe, sin que este [sic] lo notara, un nuevo peligro, la flamígera garganta del dragón (Pérez, 2003, 60).

Con ello podemos entender que el arte, la literatura, la historia, están vivos, habitan en el cuerpo de quien las nombra, de todo aquel que se las apropia para renovarlas, para expandirlas, para hacerla públicas, espectáculo transgresor de quien las reflexiona. Virgilio muestra su cuerpo transtextual y transexual, erotizando a Luciano, quizá se refiere a Luciano de Samosata, el escritor sirio de expresión griega; a su vez, Luciano en metamorfosis, representando, como en escenario, cada historia recreada en el pubis de Virgilio. Así, la trascendencia textual se encuentra unida con el placer sexual, por ello no es gratuito el hecho de que todo se lleve a cabo cerca del punto sensible del cuerpo humano: el sexo. Además, la pertinencia histórica del texto literario se convierte en un acto público, en un espectáculo hecho para el goce del cuerpo.

Virgilio hace del cuerpo el espacio para la transtextualidad, pero como una práctica cronológica, lógicamente organizada por la historia de la literatura. Por ello, después de este acto histórico-literario-sexual, emprende la narración sangrienta de Tristán e Isolda, donde, asimismo, continúa manifestando explícitamente sus inclinaciones homosexuales: "En los rincones del castillo, escondidos y febriles, me poseía Luciano vestido de Tristán, e Isolda, en mi cara, sonreía satisfecha; y era mi sonrisa la más voluptuosa que consiguió el artista" (Pérez, 2003, 61-62). En esta cita, indudablemente, se hace una doble alusión (para Helena Beristáin, la alusión es una forma de intertextualidad, ya que evoca, de manera implícita, un sentido oculto): primero, la sonrisa como resultado del acto sexual, de la penetración anal en este caso; segundo, la sonrisa evocando a Luciano como uno de los primeros escritores humoristas que dio la cultura occidental.

El escritor del cuerpo, Virgilio, continúa con sus narraciones intelecto-sexuales. En su pubis se permea el Cid, *El cantar de los nibelungos*, con todos sus personajes llenos de traición y furia, y una ópera de Wagner. Silbando esa ópera de Wagner, dice Virgilio: "abrí el enorme ventanal, salí al balcón y me mostré desnudo. En verdad no era mi empeño que los transeúntes vieran la delgadez

de mi cuerpo, quería mostrar mi obra, probar su efecto, saber si algún extraño reconocía, a distancia, la exquisitez de mi trabajo" (Pérez, 2003, 63-64). El arte, entonces, se torna en un acto público, en un espectáculo hecho para transgredir no sólo visual, sino moralmente. La escritura del cuerpo como sorpresa social, como asombro que provoca murmullo, turbaciones de las viejas beatas que rezan el Padre Nuestro y el Ave María como si se tratase del Cristo ejecutado hecho meramente de sexo y de literatura.

La transtextualidad se transforma en una explosión de la corporalidad, del cuerpo como territorio de la palabra y del placer. El sexo y la escritura, unidos, forman parte del mismo principio del ser, de la individualidad, del intelecto, de la justificación estética. Se trata, así, de una explosión que culmina en incendio, que evoca al cuerpo de bomberos, y éstos, con sus mangueras de líquido a presión, evocan al sexo masculino erecto. De nuevo el placer sexual que, al hacerse público, se convierte en un acto orgiástico, colectivo, donde el público espectador participa del deseo, de su culminación inaudita. De este modo se alcanza la gloria transexual, pero también la gloria transtextual, pues se cumple el doble objeto del protagonista: la trascendencia estética ligada al placer. La culminación de la obra, transtextual y transexual, es la provocación, la transgresión, como transgredidos se encuentran los géneros literarios, creando en los lectores (espectadores) un estado de perturbación, de duda, de incomprensión, de incertidumbre.

Sin lugar a dudas, la trascendencia textual (sexual) emerge de la conciencia de la finitud del ser; cuando Virgilio se sabe mortal surge el deseo por la escritura, por su eternidad, por su anhelo perpetuo, por el embalsamamiento de sus manos-poesía, aunque no sin dejar de lado el sentido lúdico y festivo de la experiencia ficticia. De este modo, surge la transtextualidad, de texto a texto, de cultura occidental a cultura cubana, de vida política, de experiencia íntima y escrituraria a espacio de ficción, desde una perspectiva humorística, sarcástica, sadomasoquista y totalmente metaficcional. La experiencia de la corporalidad, del placer sexual, de lo banal, fusionado con lo trascendente de la obra literaria.

Pero, ¿por qué Virgilio se encierra en su cuarto, bajo llave, para llevar a cabo esta empresa transtextual y sexual? Porque, indudablemente, el goce corporal y el goce literario se realizan en un recogimiento, en un ensimismamiento indispensable. Por ello Virgilio señala: "Con la lectura aprendí a reconocer cierto goce en el aislamiento" (Pérez, 2003, 44). Como bien lo dijera Roland Barthes: "Si leo con placer esta frase, esta historia o esta palabra es porque han sido escritas en el placer" (Barthes, 1973, 12). La escritura corporal de Virgilio, además de suceder en el placer, emerge de la locura, de la neurosis necesaria para seducir, pero también de la comunión con el libro, con la lectura, que es como un acto amoroso y sensual, y por ello íntimo.

Barthes, al reflexionar sobre el sentido de las obras de la modernidad, afirma:

> […] su valor provenía de su duplicidad, entendiendo por esto que tales obras poseen siempre dos límites. El límite subversivo puede parecer privilegiado porque es el de la violencia, pero no es la violencia la que impresiona al placer, la destrucción no le interesa, lo que quiere es el lugar de una pérdida, es la fisura, la ruptura, la deflación, el *fading* [decadencia, flojedad] que se apodera del sujeto en el centro del goce. La cultura vuelve entonces bajo cualquier forma, pero como límite (Barthes, 1973, 16).

Fumando espero, de este modo, busca la ruptura por medio de las prácticas transtextuales y transexuales, por medio de la construcción de la palabra, de la conciencia histórica y estética en el cuerpo, en el material viviente. La parte más erótica del cuerpo se trastoca, se convierte en el medio de la materialidad de la palabra. Por esta razón, lo físico, el cuerpo como las manos, se desean perpetuos, se quieren embalsamados. Sin embargo, hemos de recalcar que no se trata sólo de un placer meramente corporal, de un placer desgarrado, herido, al ver el develamiento progresivo de la palabra, de sus significados; sino se trata, también, de una excitación intelectual por mostrar el origen de la escritura, el principio estético de la obra literaria. La trascendencia estética, de esta manera, conlleva a la trascendencia del placer, del transtextual y del transexual.

Para Barthes, el brío, el ímpetu del texto, y sin el cual no hay texto ni lectura, se origina de la "voluntad de goce: allí mismo donde excede la demanda, sobrepasa el murmullo y trata de desbordar, de forzar la liberación de los adjetivos –que son las puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleadas" (Barthes, 1973, 24). En el cuerpo de Virgilio, la transtextualidad abre caminos a la palabra, al relato, a la obra pasada, convirtiendo todo ello en adjetivos estéticos tatuados a fuerza de herida, de sangre derramada, pero placentera.

Ahora, vale preguntarnos, ¿a qué responde la transtextualidad?, ¿producto de qué estímulo? Por supuesto, Virgilio, protagonista de esta obra narrativa cubana, nos da la clave de esta respuesta: "Como escogí la soledad luego de las continuas mofas de mis contemporáneos terminé descubriendo, en mis días de retiro, una pasión: la lectura" (Pérez, 2003, 44). Así, la lectura es el motor necesario para el ofrecimiento de los rasgos transtextuales, pues con esta práctica el creador se revela como lector y escritor al mismo tiempo. Virgilio, al expresar la permeabilidad transtextual, se evidencia como hombre producto de la experiencia del libro, pero también como artista que reconoce la importancia de dejar testimonio de su palabra, de su creación estética que necesita, para su trascendencia o su perpetuidad, el embalsamamiento, es decir, la garantía de que su escritura se preservará, lejos de la putrefacción y la carroña.

Tanto el protagonista Virgilio, como el autor implícito de esta novela, se muestran como lectores al servicio de muchos otros lectores. Son dos figuras narrativas que se enfrentan a una experiencia estética, que desafían al lector por medio de la competencia lectora para saber asociar y reconocer los textos que ellos, desde su espacio ficticio, expanden en la trama, con la finalidad de dar sentido a la obra. No obstante, como apuntó Hans-Goerg Gadamer, la experiencia de lo simbólico busca corresponder con algo para completar al texto: "la significancia inherente a lo bello del arte, de la obra de arte, nos remite a algo que no está de modo inmediato en la visión comprensible como tal" (1996, 84-85). En este sentido, para que la transtextualidad sea efectiva, el lector

deberá participar, transparentarla y, de este modo, hacerla meramente significativa.

La transtextualidad, principio estético de *Fumando espero*, realiza el vínculo entre la tradición del pasado (la historia del arte) y la del presente (la renovación narrativa), y con ella se crea una infinitud de direcciones dentro del espacio de ficción. Aceptar dicha permeabilidad textual es aceptar el pacto narrativo que se nos propone, es reconocerla como pretexto y pre-texto del acto escriturario. Finalmente, la transtextualidad devuelve al texto su significado inicial: "entretejedura", ese enlace que se da de una cosa con otra.

Para concluir, sobra decir que esta lectura es sólo una propuesta, una forma particular de entender esta novela de Jorge Ángel Pérez. Lo sabemos, seguramente habrá varias lecturas, mismas que tendrán su origen en el placer estético de acercarse a la obra. Debido a ello, citamos a Genette, y puede tomarse esto, si se desea, como una premisa de la lectura reflexiva: "Por mucho que me enumeren todos los ingredientes de un plato y me hagan ver que cada uno, por separado, es de mi gusto, haré oídos sordos a todas esas razones y probaré el plato con mi lengua y mi paladar" (2000, 77). No habrá, entonces, una mejor forma de comprender y asimilar esta obra transtextual más que por medio de la experiencia personal de su lectura. Sólo así, indiscutiblemente, la aprobación de esta pieza literaria, esto es la apreciación positiva, no depende ni de la imposición de reglas generales, ni del juicio ajeno, sino simple y sencillamente de la interioridad de quien se permite la experiencia artística, la experiencia de la lectura. Juicio que, por demás, Virgilio experimenta y ensaya en su cuerpo mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland
1973 *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France*. Madrid: Siglo XXI.

Beristáin, Helena
1996 *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Diccionario de la Real Academia Española
1995 Versión electrónica.
Gadamer, Hans-Georg
1996 *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
Genette, Gérard
1996 *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
2000 *La obra de arte. La relación estética.* II. Barcelona: Lumen.
Pérez, Jorge Ángel
2003 *Fumando espero*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
Rodríguez, Blanca y Raymond L. Williams
2002 *La narrativa posmoderna en México*. México: Universidad Veracruzana.
Zavala, Lauro
1993 *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (U-X.).

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DE LA AUTORA

Transtextualidad, deconstrucción, desacralización del canon, discurso metaficcional, transgresión del género

Flor E. Aguilera Navarrete
Departamento de Estudios de Cultura y Sociedad
División de Ciencias Sociales y Humanidades, campus Guanajuato
Universidad de Guanajuato
Paseo de la Presa #84C
Zona centro
CP 36000 Guanajuato, Gto.
Teléfono (01 473) 73 1 13 94.
e mail: aguilera.flor78@gmail.com